



ACHILLE SERRAO
poeta e narratore

Antologia della critica e bibliografia

a cura di Cosma Siani

EDIZIONI



COFINE

ACHILLE SERRAO

poeta e narratore

Antologia della critica e biobibliografia

a cura di Cosma Siani

Patrocinio
AIC (Associazione Italiana Casa) - Roma



40° ANNIVERSARIO
CONSORZIO AIC
1964-2004

L'editore, anche a nome di Achille Serrao,
ringrazia *Maria Teresa D'Orazio e Rosa Valle*
per la dedizione e la professionalità
con cui hanno collaborato alla composizione dei testi.

Editore: Cofine srl, via Vicenza 32 - 00185 Roma
tel-fax 06.2286204 - e-mail poeti@poetidelparco.it
www.poetidelparco.it/EDITORIA.htm

Grafica Rosa Valle

Stampa: Nuova Eurografica, via Rosaspina 50 - Roma

Finito di stampare aprile 2004

NOTA DELL'EDITORE

In questo volume sono raccolti, a cura di Cosma Siani, i più significativi saggi e note critiche apparsi nelle più disparate sedi di stampa (riviste, quotidiani, antologie, storie letterarie) sul lavoro poetico e narrativo di Achille Serrao.

Scanditi per tempi e tipi di impegno espressivo (dalla poesia in lingua, ai racconti, alla poesia in dialetto) i brani individuano le «faticose» tappe di un percorso creativo e di un esercizio artistico ultraquarantennale fra i più convincenti del nostro Novecento letterario.

CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

1936 – Nasce il 20 ottobre a Roma da genitori campani. Il padre, Vincenzo, è nativo di Caivano, cittadina della Terra di Lavoro nella provincia casertana. La madre, Marianna Giovine, casalinga, è di Napoli del quartiere Sanità.

1942-49 – Frequenta le scuole elementari e medie presso l'Istituto salesiano «Don Orione» di Roma, e vi consegue il diploma di istruzione media.

1950-55 – Frequenta il Liceo-ginnasio «Augusto» di Roma e vi consegue la maturità classica nel '55. Legge i narratori russi, i classici greci e latini, i simbolisti francesi, i grandi spagnoli del primo Novecento; scopre l'ermetismo fiorentino; viene affascinato dall'opera di Mario Luzi. Legge il Vecchio e il Nuovo Testamento. Prime prove di scrittura poetica.

1956-60 – Svolge svariati mestieri a Roma (facchino al pastificio Pantanella, carrellista presso lo smistamento ferroviario postale di via Marsala, insegnante privato di materie letterarie, ecc.). Contemporaneamente frequenta la facoltà di Giurisprudenza dell'Università «La Sapienza» di Roma.

1962 – Si laurea in giurisprudenza mentre è già impiegato presso l'Istituto Centrale di Statistica, dove resterà fino al pensionamento. È assorbito dalla lettura delle *Opere poetiche* di Lorenzo Calogero, il cui primo volume è appena uscito da Lerici per la cura di Giuseppe Tedeschi, e che avrà influenza sulle sue ulteriori prove poetiche.

1966 – Esordisce con la raccoltina di versi, *Una pesca animosa*, stampata in edizione privata.

1967 – Introdotto da Angelo Ricciardi, diviene redattore della rivista «Crisi e Letteratura», diretta da Gaetano Salvemini, a cui collabora anche come poeta e critico.



A nove mesi in braccio al padre





Amalfi 1970: Recital di poesia del gruppo «Crisi e Letteratura»



1972: Premio Camposampiero



Tecnica mista di Vanni Rinaldi ('89)

1968 – Nella collana «La bitta» diretta da Angelo Ricciardi per le edizioni romane di «Crisi e Letteratura» pubblica la sua prima raccolta «ufficiale» di poesie, *Coordinata polare*.

1969 – Con Mario Melis, Angelo Ricciardi e Ferdinando Falco fonda il periodico di letteratura «Il disordine», che ha vita breve (3 numeri). Prosegue la collaborazione (poesie e interventi critici) a «Crisi e Letteratura».

1970 – Gli viene assegnato il premio di poesia «La Gerla d'oro», di Alessandria, consistente in una gerla d'oro scolpita da Umberto Mastroianni. I testi a concorso, inediti, vengono pubblicati dall'Editore Sandro Maria Rosso di Biella, in elegante edizione numerata, con il titolo *Honeste vivere*, e rifluiscono poi nella raccolta *Destinato alla giostra*.

1971 – Alcune sue poesie sono tradotte in francese e incluse nel volume antologico *Jeune Poésie Italienne*, a cura del poeta belga Arthur Praillet, per le edizioni francesi di Jean Vodaine, insieme a testi, fra gli altri, di Bàrberi Squarotti, Sanesi, Sanguineti, Della Corte, Simongini, Pandini, Ramat, Mariella Bettarini. Esce l'album *Honeste vivere*, contenente sette poesie, di cui una, «Doveva esserci erba sulla piana», compare nella plaquette del 1973 con lo stesso titolo di «Honeste vivere», poi in *Destinato alla giostra*.

1972 – È ospite di Arthur Praillet, a Marcourt in Belgio; con lui concorda la realizzazione della plaquette bilingue *Il nesso*, che esce l'anno seguente nelle edizioni di «Origine» con traduzione francese dello stesso Praillet e una serigrafia di Italo Garofalo.

1973 – Conosce a Roma Alfonso Gatto, che frequenta assiduamente. La rivista franco-italiana di poesia «Origine» di Lussemburgo, diretta da Franco Prete e Arthur Praillet, pubblica nella collezione «Le verger» la plaquette *Il nesso*, con versione francese dello stesso Praillet:

1974 – Fa parte della redazione della casa editrice «Il Libro» di Roma e pubblica nella «Collana del Cinque», diretta da Angelo Ricciardi, la silloge di poesie *Destinato alla giostra*. Questa racco-

glie componimenti inediti, insieme a parte di quelli contenuti in *Coordinata polare* e a tre da *Il nesso*. Conosce Leonardo Sinisgalli, Libero de Libero e Ruggero Jacobbi.

1975 – Entra a far parte della redazione della rivista di poesia italo-lussemburghese «Origine» diretta da Franco Prete, e vi collabora con scritti poetici e critici, curando anche l'impostazione grafica dei primi due numeri (aprile e ottobre).

1978 – Publica la raccolta di racconti *Scene dei guasti*, con introduzione di Ruggero Jacobbi. Nello stesso anno il libro entra nella cinquina finalista del Premio di narrativa «Settembrini».

1979 – Viene trasferito dalla Amministrazione di appartenenza all'Istituto di Statistica di Firenze. Qui stringe amicizia con Mariella Bettarini (e saltuariamente collabora alla rivista «Salvo imprevisti», da lei diretta), Silvio Ramat, Piero Bigongiari, Luigi Baldacci, Franco Manescalchi, Mario Luzi e Anna Dolfi. Con il poeta Roberto Gagno fonda la casa editrice «Messapo», con sede a Siena. Nella collana «Quaderni» di poesia e critica letteraria di tale editrice appare il volume di versi *Lista d'attesa*, con prefazione di Silvio Ramat.

1980 – Muore il padre, a Roma.

1981 – Rientra all'Istituto di Statistica di Roma. Ma fino al 1991 per ragioni di lavoro trascorrerà periodi a Firenze. Avrà modo così di mantenere contatti stretti con gli scrittori e i critici conosciuti in Toscana. Presso il Centro di Iniziativa Culturale «Messapo» di Siena esce il romanzo breve *Cammeo*, con introduzione di Luigi Baldacci. Organizza presso il Comune di Siena un convegno di studi sull'opera di Mario Luzi. Intensifica la collaborazione a giornali e riviste. Sue poesie vengono tradotte in serbo-croato, olandese e spagnolo.

1983 – A Roma, con il pittore Vanni Rinaldi e il poeta Mario Lunetta, allestisce una cartella di poesia-grafica dal titolo *Perinde la gorgiera il bianco e il nero*. Per la sua curatela, vengono pubblicati a Roma, per le Edizioni dell'Ateneo, gli atti del convegno luziano svoltosi a Siena nel 1981.



1978: Presentazione del libro *Scene dei guasti* alla libreria Croce (da sin. Ruggero Jacobbi, l'attore Corrado Gaipa, il poeta F. Paolo Memmo e Achille Serrao)



1985 Campi di Bisenzio (FI): «Luzi legge Luzi», presentazione dell'opera di Luzi



**1985 Gabinetto Vieusseux:
Presentazione di *Discorso naturale*
di Mario Luzi**



**1988 Casa Landolfi a Pico (FR):
con Luigi Fontanella**



**1989 Presentazione di *Cartigli* alla
libreria Croce (da sinistra): Mario
Lunetta, Luigi Fontanella, Serrao,
Marcello Marciani (che presenta il
suo libro «Body movements»),
Amelia Rosselli e F. Paolo Memmo**

1984 – Con il patrocinio della Università degli studi di Firenze, organizza presso il Comune di Campi di Bisenzio (FI) un «Seminario sulla poesia italiana del Novecento» e una «Mostra biobibliografica dell'opera di Mario Luzi». Firma il Catalogo della mostra, *Contributi per una bibliografia luziana*, insieme a Manola Nifosi. Con il pittore Vanni Rinaldi e il poeta Ferdinando Falco, allestisce la cartella di poesia-grafica *Scacco al re – Mosse per versi e per immagini*.

1985 – Esce negli USA *Cameo*, la versione inglese di *Cammeo*, con una breve ma densa nota introduttiva di Mario Luzi.

1987 – La casa romana Rossi & Spera edita il «prosimetron» *L'altrove il senso*, con opere di Vanni Rinaldi.

1988 – Con *Cammeo*, votato da una giuria tecnica e da una popolare, vince il Premio «Chianti» di narrativa, a Greve in Chianti, Firenze.

1989 – Raccoglie in *Cartigli* una scelta della sua produzione poetica e narrativa. Esce il volume saggistico *L'ònomia. Appunti per una lettura della poesia di Giorgio Caproni*. Riscopre il dialetto delle origini paterne e inizia a scrivere in questo idioma, partecipando con il suo primo testo («'A jurnata») ad uno spettacolo di teatro-poesia («Napule se chiama»), allestito a Roma da Maria Jatosti. Inventa una collanina di pieghevoli di poesia mensili, pubblicando alternativamente un autore in lingua ed uno in dialetto. La collana, denominata *Poesia in piego*, con la collaborazione redazionale di Maria Jatosti e Francesco Paolo Memmo, ospita, fra gli altri, Amelia Rosselli, Alessandro Parronchi, Mario Lunetta, Ferdinando Falco, Ruggero Jacobbi, Franco Loi, Amedeo Giacomini, Franco Scatagliini, Paolo Bertolani, Gianni Toti, Anna Malfaiera, fino ai più giovani Marcello Marciani e Luigi Bressan.

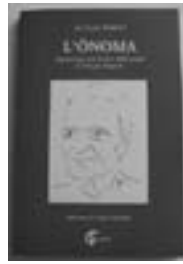
1990 – Dà alle stampe *Mal'aria* (Aria malsana), prima sua raccolta dialettale, con una breve testimonianza critica di Franco Loi. Pubblicata in 500 esemplari numerati dalla casa editrice «All'Antico Mercato Saraceno» (Treviso), diretta da Carlo Rao, ottiene il favore di esperti come Franco Brevini, Giacinto Spagnoletti e Cesare Vivaldi.

1991 – Rientra definitivamente all'Istituto di Statistica di Roma. Progetta e realizza, presso il Comune di Castelmadama (Roma), il Convegno «Dialettando», con il patrocinio della facoltà di Lettere e Filosofia della Università «La Sapienza». Vi prendono parte i maggiori studiosi e poeti dialettali: fra gli altri, Loi, Baldini, Brevini, Vivaldi, Spagnoletti, Maffia, Marè, Giacomini. Entra a far parte della redazione del quadrimestrale di poesia e di studi sui dialetti «Il Belli» (direttore Giacinto Spagnoletti), che riprende la tradizione della rivista fondata da Mario Dell'Arco. Farà parte della redazione fino al 1994, quando la rivista cambia proprietà e viene rilevata dal «Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli» di Roma.

1992 – Cura per l'Editore Campanotto di Udine l'antologia di poesia neodialettale *Via terra* con saggio critico introduttivo di Luigi Reina. Esce per l'editrice Forum di Forlì il volume saggistico *Ponte Rotto*, note critiche e prefazioni di narrativa e poesia apparse su riviste e giornali vari.

1993 – Escono *'O ssupierchio* (Il superfluo), con prefazione di Franco Brevini, e *A canniatura* (La fenditura), nella collana «Fenice contemporanea» diretta da Giacinto Spagnoletti per gli Editori & Associati. A quest'ultima raccolta viene assegnato il premio di poesia dialettale «Lanciano» con Giuria presieduta da Mario Sansone. Redige la voce critico-biografica «Elio Filippo Accrocca» per il *Twentieth-Century Italian Poets. Dictionary of Literary Biography*, edito dalla Brucoli Clark Layman di Detroit.

1995 – Nella collana «Incontri», diretta da Giovanni Tesio per le edizioni Boetti e C. esce la raccolta di poesie *Cecatèlla* (Moscacieca), con presentazione di Giovanni Tesio. Uno dei testi, «Ducezza cimmarella», viene musicato da Aldo Pievanini. Esce il libro di racconti *Retropalco*, con prefazione di Mario Lunetta. Esce *The Crevice*, edizione inglese della raccolta *'A canniatura*, con introduzione di Luigi Fontanella e traduzione di Luigi Bonaffini. Da quest'anno fa parte della giuria del premio di poesia dialettale «Lanciano-Mario Sansone».



1991 Castelmadama RM: Convegno Dialettando (accanto a Serrao, da sin., Giacomini, Brevini, Giannoni)



1994: Al premio Lanciano con a fianco Gianni Fucci e Walter Galli



1993: Riceve il premio Lanciano



1999 - Consegna il Premio Lanciano a Luigi Bressan



2000 Gabinetto Vieusseux, Firenze: Al convegno su «La poesia in dialetto» con Luigi Baldacci, Franco Brevini e Franca Grisoni



2001 Nella giuria del premio «Lanciano - Mario Sansone» assieme a da sin.: Marciani, Tesio, Giannangeli, Rosato, Marabini, Loi

1996 – Lascia il proprio lavoro all'Istituto di Statistica. Il pensionamento gli permette di dedicarsi alla sua attività letteraria a tempo pieno. Esce *Semmènta vèrde*, con nota di Franco Brevini: comprende le quattro raccolte dialettali pubblicate finora e vari inediti, fra cui alcune traduzioni vernacolari campane dei *Carmina* di Catullo e dei *Sonetti* di Giuseppe Gioachino Belli. Partecipa al convegno di italianistica organizzato dalla American Association for Italian Studies (AAIS) a St. Louis, Missouri; una sessione del convegno tratta la sua opera in dialetto, relatori Giose Rimanelli, Alberto Granese, Romana Capec-Habekovic e Luigi Bonaffini.

1997 – Esce *La draga le cose*, con articolato saggio di Emerico Giachery. Partecipa al convegno di italianistica dell'AAIS a Winston Salem, North Carolina. In maggio prende parte al convegno «Poesia: tradizione, identità, dialetto nell'Italia postbellica», svoltosi in Casa Giuseppe Giusti a Monsummano Terme, Pistoia. Partecipa al Festivaletteratura di Mantova con Loi, Baldini e Grisoni.

1998 – Prende parte al convegno di italianistica dell'AAIS a Chicago.

1999 – Redige la voce «Literature in Dialect» per l'Encyclopedia of Contemporary Italian Culture. Esce l'inchiesta *Presunto inverno-Poesia dialettale (e dintorni) negli anni Novanta*. Escono negli Stati Uniti: la raccolta di sonetti a quattro mani (con Giose Rimanelli) *Viamerica (The Eyes)*; *Cantalèsia* (Cantico), edizione inglese di tutta la sua opera dialettale, con traduzione di Luigi Bonaffini; la versione trilingue (dialetto-italiano-inglese) dell'antologia neodialettale *Via Terra*, a cura di Serrao, Bonaffini e Justin Vitiello. Sue poesie compaiono nel «Meridiano» Mondadori, *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle Origini al Novecento*, a cura di Franco Brevini. A tale opera ha inoltre cooperato traducendo e annotando filologicamente i testi dei poeti napoletani dal '500 al '900. Nel luglio assume la direzione della rivista letteraria «Periferie» delle Edizioni Cofine di Vincenzo Luciani, a Roma.

2000 – In marzo prende parte alla presentazione dei volumi mondadoriani *La poesia in dialetto*

presso il Gabinetto Vieusseux a Firenze, coordinatore Enzo Siciliano, partecipanti anche Franco Loi, Raffaello Baldini e Nino De Vita.

2001 – Firma con Luigi Bonaffini la cura dell'antologia trilingue (dialetto-italiano-inglese) *Dialect Poetry of Northern & Central Italy*, pubblicata a New York. Esce la plaquette *Giro di casa*, tre poesie inedite in dialetto con grafica di Luigi Mariani.

2002 – Fonda e dirige con Vincenzo Luciani il «Centro di documentazione della poesia dialettale 'Vincenzo Scarpellino'», presso la Biblioteca comunale Gianni Rodari di Roma. Progetta con Luigi Bonaffini una antologia trilingue (dialetto-italiano-inglese) della *Poesia napoletana dal '500 al '900*, per la quale sceglie i testi e gli autori e avvia la stesura di un apparato critico-filologico-biografico. Nella rivista «Steaua» di Bucarest esce una selezione di sue poesie nella versione rumena di Stefan Damian.

2003 – Prende parte al convegno sulla traduzione della poesia dialettale presso il Comune di Cremona. Collabora attivamente alle attività del «Centro di documentazione della poesia dialettale 'Vincenzo Scarpellino'» (pubblicazione di quaderni di critica, incontri e letture con i più significativi poeti dialettali nazionali).



2002 Nella biblioteca Gianni Rodari che ospita il «Centro di documentazione della poesia dialettale 'Vincenzo Scarpellino'»

PREFAZIONE

Il continuum lingua-dialetto di Serrao

Per chi è insofferente alle bibliografie, come quella presentata nell'ultima parte di questo volume, diciamo subito che sono sufficienti due o tre libri da un non breve repertorio a restituire la tempra di Serrao prosatore e poeta. Si tratta di *Cartigli* (1989), per la parte italiana, e *Cantalèsia* (1999), contenente in pratica tutto il Serrao dialettale. E chi avesse ancor meno tempo e più insofferenza, potrebbe ricorrere al volume antologico italiano e dialettale *La draga le cose* (1997) per avere il quadro d'un esercizio artistico che ha attraversato quarant'anni e due lingue, approdando infine alla neodialettalità. Concentriamoci dunque su questi prodotti complessivi, e cerchiamo di rintracciare il polso e il senso di questo Autore.

Cartigli, in cui Achille Serrao si è antologizzato per cercare «un simulacro di verità delle proprie parole», ci dà modo di ripercorrerne il cammino tanto nella poesia – da *Coordinata polare*, 1968, a *Destinato alla giostra*, 1974; da *Lista d'attesa*, 1979, a *L'altrove il senso*, 1987, più il dittico *Extravagantia* del 1988 – quanto (ma non c'è differenza di metodo compositivo) in prosa, con selezioni da *Sacro e profano*, 1976, e *Scene dei guasti*, 1978, e l'intero racconto o romanzo *Cammeo*, 1981. A completamento, Serrao ha aggiunto una «Antologia della critica» – inglobata e superata dall'apparato offerto nella presente raccolta – in cui, una volta tanto, il criterio di scelta non è l'importanza del nome (eppure la dozzina di quelli presentati sono a dir poco ben noti a chi si interessi di poesia contemporanea) ma la consistenza del contributo.

Ebbene, sono tanti gli stimoli che vengono pur da una selezione così composta, che per presentare l'Autore a me vien fatto di affidarmi alle impressioni mentalmente annotate durante la lettura. E così facendo mi accorgo di cadere nella rete (e nel metodo) di Serrao: non cercare il principio unificante ma lasciare campo aperto all'espressione di fronte alla molteplicità contraddittoria dei fenomeni.

Prima reazione: ambiguità sottilmente giocata nel titolo. «Cartiglio» come motivo ornamentale; e Serrao, se non tende all'ornamento, è certamente elaborato fino a far pensare al barocco: «un'emicrania officiante con zelo / il rito perverso della poesia nell'abside / del cranio...» (questo e gli altri che seguono sono esempi presi dal volume suddetto, al quale si riferiscono le pagine che indico; qui siamo a p. 115). «Cartiglio» dannunziano: le listelle di carta che il vate così chiamava, col suo gusto del lemma inconsueto, e usava come guida alla penna quando semicieco era sotto l'urgenza d'ugualmente esprimersi. C'entra? Non so. Ma non mi sembra estranea alla percezione complessiva di questo volume l'idea di un Serrao dai sottintesi letterari colti, che strizzi l'occhio a una e da una temperie controllatamente decadente sotto specie d'incantesimo:

Piove.

Quanto prima piove.

Quanto prima una pioggia sottile scioglie il calore della terra e l'uomo sentenziò che stagione è mai questa per l'amore.

Quando smise l'acqua lenta e bluastra, la lucertola sfuggì al ramarro...

Così uno dei passi splendidi di *Cammeo*, in fine del capitolo primo. Ma ancora: «cartigli» in accezione dannunziana sarebbero i «lacerti» (termine ripetuto dai critici in antologia), i lacerti creativi: cartigli, appunto, mescolabili, mescolati, soggetti a disperdersi e ricomporsi in disordine nuovo. In quest'idea del cartiglio: breve notazione riamalgamabile alle altre, sembra rispecchiarsi l'immagine del reale come Serrao lo restituisce – non univoco, non ordinabile ma continuamente riordinabile in processi incompiuti.

Altra impressione: non mi spiego bene perché alcuni critici in antologia (di allora e di ora, nel presente volume) insistano sull'osservazione che Serrao agisca più sulla sintassi e l'ordine logico che sul lessico. Mi sembra invece che Serrao affidi al peso della singola parola molta parte delle sue intenzioni dirompenti: «... rasento la vita la / sento sfrigola sgheмба forse per distratta / biogenia...» (p. 99); «... mulina minuzzaglia... abbarrare (e abbarra, oh se abbarra la palizzata dei rifiuti)...» (p. 26); e per chi ama il potere cumulativo dei cataloghi: *gocciori* (p. 40), *asperula* (p. 99), *callida* e *callipigia* (p. 107), *adèspota* (p. 110), *unghieggi* (p. 111). Per non dire di invenzioni in cui il senso comune di un singolo vocabolo si rinnova e rinnova la frase per via dell'insolita attribuzione, come nei corsivati seguenti: «*pelosa inerzia*» (p. 11), «angoscia *plurale* di settembre» (p. 22), «amori intrighi *saraceni*» (p. 39). Dunque, ricerca perfino sofisticata della singola parola come lessico e come lessema, voglio dire gusto del dizionario e uso del significante in associazioni, o «collocazioni», come direbbero i linguisti anglosassoni, non codificate.

Quest'ultima è un'operazione semantica. Lo sconfinare dalla superficie della parola ai sensi sottili mi introduce ad un'altra impressione di lettura, dei testi e del loro commento critico. Trovo in quest'ultimo ancora insistenza sulla frantumazione sintattica del linguaggio di Serrao. Ma se ne cerco esempi lampanti nel vivo del testo, mi riesce difficile andare al di là di fenomeni superficiali (il passaggio *ex abrupto* di prima in terza persona, la sincope di connettori logici), che sono ancora scarti dalla norma codificata della lingua quotidiana. Ad apertura di pagina si possono isolare espressioni e interi brani perfettamente sintattici. Se la lettura estensiva produce un disagio da agrammaticalità, è perché, direi, la frantumazione avviene a livello di discorso continuo. È questo ad essere distorto a ogni piè sospinto, interpunto di devianze dal codice d'uso comune, e sottoposto – per dire con Baldacci – al «gorgo espressionistico». Non può che essere così; la distorsione operata sulla sola superficie sintattica – malinteso di molti aspiranti sperimentali – si svela presto e stanca subito.

Non è questo il caso. Serrao, infatti, è impegnato sul senso, linguistico ed esistenziale. Accorto ex-alunno della scrittura d'avanguardia (Joyce, ma troppo ovvio; di più Pizzuto e Gadda: sono i tre «dissipatori della lingua» citati in *Cammeo*, p. 83; e molto Beckett, per il senso dell'assurdo quotidiano), Serrao è in conflitto con il reale, e quindi con la letteratura; la sua scrittura restituisce tale conflitto.

Se queste sono le premesse di ogni esperimento, che cosa distingue le posizioni di Serrao? Intanto io vi trovo nettezza di immagini, soprattutto in poesia; si potrebbero

isolare a una a una e non perderebbero forza: smazziamo ad esempio i «cartigli» di «Dalla stanga del carro» (p. 22): «questa angoscia plurale di settembre», «Venerdì senza indulgenza», «e i gesti taciuti alla donnola», «ai morti eredità di parole», «dunque nel venerdì senza indulgenza», «bilico un venerdì perché alla festa hanno steso i balconi», e così via; raccomandandolo al lettore come uno dei possibili modi di attraversare la produzione creativa dell'Autore.

Ma al fondo di simili caratteristiche è l'intensità sofferta di Serrao nel suo «viaggio verso la dicibilità» (Mario Luzi). È raro che l'ironia o la parodia nel suo linguaggio siano recepite a spirito leggero; non trasmettono leggerezza; né può essere, di fronte a una realtà percepita sotto segnapoli (ancora attingo all'appendice critica) di «caos materico», «disintegrazione», «sconnessione», «scissione», «destrutturazione». In mezzo alla dissociazione Serrao trova la cifra di un proprio convincente disordine. Esempio, da «Fabula», p. 99:

[...] addì un giorno d'agosto o
di settembre, Mario, non fa
differenza, rasento la vita la
sento sfrigola sghemba forse per distratta
biogenia fra specchio e specchio
di me lo scroto dolente contro il bordo del lavandino (stammi
vicino perché vieni così
di rado sospirò con voce incupita voce frigia ultimativa
mente il padre ingegnoso lettore di cabale e labbro
d'ombre inquisitore. Ci sta che prima o poi
venga a cambiarti l'acqua
per i fiori).

* * *

Andiamo ora a riprendere 'A *canniatura*, ed esaminiamola come testo esemplare del Serrao dialettale (ne esiste anche una traduzione inglese, primo nucleo dell'intera opera in dialetto tradotta da Luigi Bonaffini nel 1999, *Cantalèsia*; ma per questi dettagli bisognerà ricorrere alla bibliografia in fondo al presente volume). Quando esce, nel 1993 con l'avallo di Giacinto Spagnoletti, Serrao si presenta subito con una marcata fisionomia di poeta neodialettale. E la cosa non deve stupire, perché la sua è svolta che viene dopo l'esercizio in lingua, lo continua piuttosto che spezzarlo, lo completa.

Infatti Serrao, come altri del resto, giunge alla scelta del dialetto dopo il cammino in lingua già delineato – cinque libri di poesia e due di narrativa fra il '68 e l'87, con non secondari intermezzi saggistici su Luzi e Caproni. Dopodiché, nel 1990, scrive in dialetto. Le due plaquette che produce, *Mal'aria* (1990) e *O ssupierchio* (1993), sono rifiuse a inediti appunto in 'A *canniatura* («la fessura, la crepa»), che può essere considerata la prova prima e consistente del Serrao dialettale.

Non sarebbe più lontano dal vero chi pensasse a una volontà di mettere alla prova, come dire, la propria musa vernacola. Non in Serrao. È invece un'esigenza profonda, a cui l'autore dà voce in un magistrale articolo-commento al proprio volume nella rubrica «Le città dei poeti/Napoli», nella rivista *Poesia* (novembre 1993): «[...] solo Caivano dei tufi mi possiede, e io possego Caivano, non la Roma in cui oggi vivo

condividendone il fascino e lo sfascio» (Caivano è il paese o quello che resta del paese fra Napoli e Caserta che ha dato a Serrao genitori, nascita e dialetto). Ancora dice: «Tornavo a Caivano ogni anno, d'estate, dopo il definitivo trasferimento a Roma: in treno fino a Napoli, in corriera da Porta Capuana [...] immersione improvvisa nella campagna, nel tempo fermo del ricordo. Sbuffava la corriera all'ingresso del paese sul lastrico scabroso [...] E riprendevo a vivere».

C'è dunque ben di più che un desiderio di esercizio letterario. E molto di più del senso delle radici. È la perdita d'un luogo interiore «definitivamente arreso nell'ultimo ventennio alla industrializzazione più sfrenata e confusa e oggi anche in odore di camorra». Forse è la rinuncia ad esso e allo stesso tempo il bisogno di recupero d'un vissuto da ricostruire a dettaglio a dettaglio, fin dal vicolo in cui «la mia famiglia, dal padre di mio nonno in poi, ha inconsapevolmente composto il suo racconto, un racconto contadino come tanti [...] in un Sud tramortito».

Queste sono le pulsioni sotterranee. Ci sono poi circostanze esteriormente definibili, che possono aver fatto da stimolo suasivo. Serrao è stato redattore della rivista di studi e testi dialettali *Il Belli* fin dal suo rinascere alcuni anni fa, dopo l'era di Dell'Arco (una ulteriore rinascita la vide affidata a Spagnoletti e a una sua cerchia di redattori; oggi, curata dal centro studi «Giuseppe Gioachino Belli», la rivista si chiama *996 [sic]*, ricordando il numero con cui scherzosamente il poeta si firmava, a imitazione delle iniziali *ggb*). Serrao ha poi curato un'antologia di poesia neodialettale, *Via terra* (Udine, Campanotto, 1992), che abbraccia l'Italia regione per regione. E forse sull'impulso di tale ricognizione ha per un certo tempo vagheggiato insieme a Michele Sovente un *Dizionario della letteratura dialettale del Novecento*, non mai realizzato. Si può dunque ravvisare anche una storia esterna, e di studio, del cammino verso il dialetto, che ha la sua acme nella collaborazione fornita a Franco Brevini per la parte campana della sua monumentale storia e antologia della poesia in dialetto uscita nei Meridiani Mondadori il 1999 (in effetti, oggi Serrao ha anche il profilo di un solido esperto di poesia napoletana; ne parla, la presenta e la recita in numerose occasioni, nell'area romana e fuori Roma).

Volgendosi al dialetto per la propria produzione creativa, Serrao ricade in pieno in quella svolta che la letteratura dialettale subisce intorno alla metà del secolo, definita appunto «neodialettale», e di cui lui stesso evidenzia «il definitivo distacco dai temi classici del mondo popolare; la testimonianza [...] della dilacerazione dell'io; l'uso del dialetto [...] da parte degli autori con la stessa libertà con cui spesso impiegano uno degli infiniti codici dell'universo plurilinguistico contemporaneo; la comunanza [...] di sintassi e metri con la poesia in lingua» (*Via terra*, p. 8). Tutti aspetti con cui meglio non si potrebbe esprimere il carattere di fondo della sua stessa produzione in dialetto.

Ma se chi opera in un dialetto «senza storia», come piace dire, ha il solo problema di liberarsi da una pregiudiziale antropologica – e cioè che il vernacolo debba rispecchiare la comunità che lo parla – nel caso di eredità dialettali consolidate, come quella campana su cui si innesta Serrao, c'è anche la questione di mettersi in rapporto ad antecedenti illustri e condizionanti. Per Serrao quest'ulteriore aspetto è riassunto da Spagnoletti nella prefazione alla raccolta *'A canniatura*: rispetto alle due tradizioni della lirica napoletana – quella digiacomiana approdata a «un 'cantabile' dolcissimo la cui nota dominante era data dalla 'malinconia'», e quella di timbro realista che

passa per Basile e Giovanni Capurro, Ferdinando Russo e Raffaele Viviani – Serrao si dissocia dalla prima «opponendovisi non solo con l’ausilio di un linguaggio periferico rispetto alla centralità napoletana, ma restando, nel caso, più vicino alla ‘tristezza’ montaliana. Imprime perciò alla propria ‘pecundria’ una severa spinta esistenziale. Tristezza, dunque, contro malinconia»; e si allinea alla seconda, i cui esponenti vengono esplicitati e citati in epigrafe alla raccolta.

Resta da vedere come (o fino a che punto) nel concreto della parola si risolvano tali rapporti – con gli antecedenti non solo, ma con la stessa insidiosa malia del mondo popolare inevitabilmente evocato dagli accenti dialettali. Nel panorama, il grado di soluzione e di consapevolezza è vario. C’è chi col dialetto è giunto a fare esperimento puro, con esiti anche di sicura impressione (rimando ancora a *Via terra* per esempi). Direi che non è il caso di Serrao; che Serrao non si libera – non vuole – del sostrato più tradizionalmente popolare a cui il dialetto lo risospinge: non troverebbe più le bussole della sua identità. Il suo nerbo vitale rimane la strategia compositiva e la densità di parola affinate dall’esercizio modernistico a cui per anni si è sottoposto in italiano.

Voglio dire con questo che Serrao non ha timore di riprendere, con parsimonia e quasi pudore, e con grande abilità, atteggiamenti atti parole del popolare: il cambiamento dei tempi, argomento, sospetto della poesia dialettale di vecchia concezione («Pàtemo nun lassava», [«Mio padre non lasciava»]); la povertà, altro tema a rischio; la rievocazione di tipi e momenti della piccola realtà locale («Chill’anno», [«Quell’anno»]); insomma, l’immersione totale nel suo mondo antico, e – quando non in esso – nella lingua del suo mondo antico. (Non è invece sentito quell’altro modo tradizionale che è il bisogno di narrare – non troviamo cenno, per es., di un *topos* dialettale come la favola, l’apologo, l’animale parlante che fa la morale ai vizi degli umani).

Ciò che qui cambia è la percezione di quella realtà e il modo di veicolarla, per frammenti e scaglie. Sottacere i nessi logici, disintegrare la consequenzialità espositiva – tipico espediente della lirica novecentesca – è la tecnica che Serrao porta nel suo piccolo universo vernacolare. Vi si associa quella che ho chiamato «densità» lessicale – o che a me tale sembra, forse per la novità con cui certa parola dialettale suona al nostro orecchio: «na chiorma ’e muscille che s’aggarba / pezzulle ’e pane sereticcio» [«una marmaglia di gatti che assapora / pezzi di pane muffo»], «’a ggente chiòchiara / ’nzevata ’e suonno» [«la gente zotica / fatta di sonno»], p. 22; «qua’ voce se sgravoglia» [«quale voce si srotola»], p. 32; «’na tagliata d’aria» [«uno sfregio d’aria»], p. 56; «s’arrogna / a ll’intrasatta» [«si accorcia / all’improvviso»], p. 58; «’int’a jur-nata strèuza appennuliata / a nu rinaccio ’e nuvule» [«in questo giorno strambo penzoloni / da un rammendo di nuvole»], p. 68; «peccenaglia / che se scerà ’int’a lota» [«teppa / che si bea nel fango»], p. 72.

Ma per chi non ama gli stralci fuori contesto (quand’anche così se ne avverta meglio l’impatto), propongo un brano esteso e una poesia compiuta, per dimostrare quelli che a me sembrano i poli del continuum formale ed emozionale rappresentato da questa raccolta. In uno è la tradizionale memoria – perfino sentimentale, qualcuno direbbe – riscattata dall’ovvietà grazie a strategie di parola (lessico, gusto fraseologico, senso della sonorità, metafore, selezione di percezioni e immagini, eliminazione di nessi, proiezione del ricordo nel presente):

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

PARTE I

POESIA ITALIANA

Angelo Ricciardi: Prefazione a *Coordinata polare*



Tracciare il consuntivo di una ricerca poetica, è fatto ipotizzabile solo nell'ambito di una necessaria cautela: non solo per la difficoltà obiettiva di riportare a schema una determinata situazione culturale ancora in fermento, ma anche perché la parabola di un autore non sopporta limiti di applicazione e di durata, se non quello di fedeltà al proprio nucleo.

Nel caso di un giovane che come Serrao è in fase attiva di accumulo di un proprio materiale espressivo, la proposta di lettura rimane volutamente aperta, nel tentativo di creare uno spazio utile per le prove successive. Ad una prima scorsa, questo libro presenta due diverse dimensioni: la prima di fattura descrittiva, reiterata nel lucido intreccio fra persone e cose; l'altra più accorta, serrata nel ritmo, dalla costruzione larga e articolata. E in effetti l'intera silloge è costituita, anche cronologicamente, da due tempi e racchiude i risultati di otto anni di applicazione, o almeno quanto di questi tentativi ha assunto una fisionomia convincente nel lungo esercizio preparatorio dell'autore.

Tuttavia, la prospettiva di una lettura a doppio taglio è più apparente che reale e non resiste nel caso di questa *Coordinata polare*, anche laddove la diversa apertura del verso o la particolare caduta delle pause farebbero supporre il contrario. Le composizioni raggruppate sotto il titolo *Per azzardo*, che sono anche le prime in ordine di tempo, propongono l'oggetto nella sua interezza naturalistica, secondo un valore prospettico unitario, capace di attirare intorno alle cose rappresentate tutto il significato della vicenda: l'oggetto, insomma, che ancora riesce ad esprimere la sua pienezza coloristica e, in definitiva, musicale. E si pensa in maniera particolare a *Interno* o a *La ciotola*, entrambi realizzati intorno alla resistenza anche emozionale che riescono a conferire i singoli particolari.

Ma c'è ancora dell'altro: il citato rapporto con un oggetto assunto nel suo totale spessore, si realizza anche in composizioni come *Cosimo* in cui, insieme alla precisione dei contorni, subentra, ad accrescere questo senso di stabilità, lo scrupolo di fornire un nome ai soggetti oltre che alle cose.

Fuori dalla volontà di Serrao di giungere al dettaglio conferendo ai suoi dati reali una connotazione specifica, avrebbero scarso significato sia le qualificazioni emergenti dall'uso dell'aggettivo, sia il personaggio individuato con l'ausilio di un nome: tanto più che il Cosimo o il Corrado, come del resto la Marta e l'Anselmo di composizioni ancora precedenti, non risultano forniti di una struttura psicologica tassativa, individuale, tipica, ma sono, in fondo, rappresentati in funzione di un universo sul quale il Serrao non esercita ancora la sua spinta verso una visione disincantata.

La verità è che i testi contenuti nella seconda parte del volume costituiscono per il Serrao il momento in cui la realtà, sotto il profilo etico (*Per azzardo*), sociale (*Interno*), e della comunicazione (*La caccia*) si dispone alla ricerca e quindi gli con-

sente di registrare, appuntare, assommare risvolti compatti di esperienza. Sul piano linguistico, questo approssimarsi all'esterno, all'altro da sé, realizza un periodare chiaro, laconico, senza sbavature, inteso a fornire il risultato finale di un certo processo psichico, avendone scartato i tratti intermedi. E che la stringatezza del dettato abbia inclinazioni allo gnomico, è dimostrato dallo scarso ricorrere della prima persona e dall'aver affidato agli oggetti, in questa seconda raccolta, il compito di fornire la latitudine di certe lacerazioni.

Il successivo momento del Serrao parte, dunque, da queste premesse, con una realtà accreditata nella coscienza e appunto per ciò da discutere e sviscerare per linee interne. In questo senso, il primo risultato indicativo mi pare debba ricercarsi proprio in una delle ultime composizioni di *Per azzardo* e cioè in *Frammento*: ma non tanto per la struttura più larga del verso, quanto per una sorta di sfiducia nell'oggetto in sé, produttiva per il Serrao di aperture logiche come quella dell'attacco della lirica in questione. È da qui che si muove la graduale scomposizione dell'oggetto, la semplificazione o l'annullamento dello sfondo e sono qui le prime ragioni del dubbio, con la necessità collaterale di mettere tutto in discussione. Sicché *Una media statistica* non riunisce un nucleo poetico e un'organizzazione espressiva che lasciano supporre il vuoto alle spalle, ma opera verso un allargamento di prospettiva ed una crisi dei valori già assunti in precedenza. Questo significa che Serrao abbandona il sistema di trascrizione nitida dei fenomeni, per accedere alle ragioni che li giustificano, spostando la direzione del suo lavoro dal piano individuale, anche se non necessariamente personalistico, a quello corale. E allora i motivi che si intrecciano e si integrano, dal ricorso ad una terra appena intravista, ma ricca di una vita non realizzata e non realizzabile, all'ansia verso una incerta certezza, allo sgomento per una crescita non computata, alla denuncia amara dell'illusione, al motivo, infine, di una caduta progressiva e irreversibile: tutti questi motivi formano autentici punti di fuga verso risposte che l'autore non può esaurire, ma di cui lascia intendere la durata. Infatti, attraverso l'impegno di rilanciare interrogativi con l'intento di spiegarsi e spiegare, se da un lato il Serrao giunge ad una resa a costruzione aperta, di autentica rottura sintattica, come per esempio in *Di schiena*, dall'altra parte ci pone di fronte alla portata illuministica e corrosiva del suo discorso.

Ed è per questo che *Coordinata polare* è l'inizio di una ricerca suscettibile di molteplici sviluppi.

(1968)

Angelo Ricciardi: Prefazione a *Destinato alla giostra*



Dell'ultima generazione poetica comprendente autori nati tra il '30 e il '40, che sono anagraficamente vicini agli esponenti più rappresentativi della neo-avanguardia, ma che appaiono interessati a ricomporre in una prospettiva unitaria istanze linguistiche e propensioni soggettive, si sa, allo stato attuale della questione, poco o nulla.

Contrariamente a quanto accade in altri paesi (è appena, il caso di ricordare i «Giovani poeti tedeschi» apparsi da Einaudi o la mondadoriana «Poesia sovietica degli anni '60»), la nostra cultura non sembra disposta ad aprire le frontiere, preferendo presentare testi legittimati da una lunga tradizione critica, ovvero autori già pervenuti alla fase del consuntivo. La logica del ricambio, insomma, tarda a farsi strada nelle stesse scelte dei critici militanti che pure avrebbero il dovere di individuare, anche se con comprensibile cautela, quelle continuità e quei propositi di rinnovamento spesso presenti nelle prove di questi autori più giovani, ancora relegati al ruolo faticoso di esordienti, malgrado la pubblicazione di altri volumi.

A sollecitare queste considerazioni, giunge ora questo *Destinato alla giostra* di Achille Serrao che, riproponendo alcune delle prove già conseguite nella precedente raccolta *Coordinata polare* del '68, offre l'immagine progressiva di un discorso ancora in fase di sviluppo. Nelle tre sezioni che compongono il libro Serrao si dimostra coerente alle premesse del suo primo discorso, individuando con la perizia di una frase secca, assiomatica e chiusa una condizione di crisi per cui sembra che i fenomeni presentino sempre qualche risultanza o qualche connessione che sfugga alla scelta diretta dell'autore. La vita che si lascia vivere, si potrebbe aggiungere, ma a patto di sottolineare che questo senso di alterità emergente dai dati stessi dell'esistenza non rappresenta soltanto uno stato da registrare e da assumere, ma diviene il termine antinomico dell'intero itinerario poetico. Serrao sa che non sarebbe stato produttivo desumere dagli addentellati della sua poetica questa sorta di viaggio nel negativo, ma ha contemporaneamente capito quanto fosse vitale per la credibilità del suo dettato il confronto con la realtà oggettiva, con quell'altro – da – sé che apre emblematicamente la lirica *Il mestiere*. Questo spiega perché l'articolazione poetica del volume proceda, e con lucido rigore, verso luoghi lessicali gradatamente più aperti e di più congrua disposizione verso la frase ampia, con pause più ricorrenti e più ricca esemplificazione.

E in effetti se consideriamo che i movimenti espressivi della sezione «I giorni consueti» risultano fissati nel lessico tassativo, addirittura definitorio, del verso breve e del ritmo frenato dal punto fermo, comprenderemo da una parte le ragioni di questo atteggiamento melodico retrattile e scontroso e dall'altra l'effettivo mutamento avvenuto all'interno dell'intera ricerca.

Il momento del trapasso ossia la prova che sembra indicare le garanzie più proban-

ti per quelli che saranno gli approcci dell'ultima sezione del volume, credo possa essere identificata nelle tre liriche che compongono «Il nesso» dove, a fronte del bisogno di vincolare il dettato ad un solido grado di concretezza, emerge la maggiore disponibilità di Serrao a soffiare nell'involucro protettivo che sembrava contenere le sue inquietudini. È accaduto, insomma, che l'indugio amaro e talvolta ironico delle prove di apertura si è trasformato qui in necessità di cogliere le relazioni, i rapporti, i «nessi», appunto, che legano i protagonisti dell'attuale vicenda. Che alla base di questa urgenza sia avvertibile la sfiducia in una realtà oggettivamente intesa e restituita e che di conseguenza risultino smentite le sollecitazioni intimistiche di qualsiasi natura, appare un dato di fatto, anche perché Serrao se parte dal probabile scacco della sua esistenza privata, tende a chiederne il riscontro sul piano della storia comune, sia pure fatta di definizioni approssimate e di certezze in ogni caso relative.

Direi che tutto il terzo tempo di questo volume corrispondente alla sezione «Dalla stanga del carro» agisca all'insegna di un probabilismo metodico per cui ciò che rileva non è la ricognizione del passato o l'aspettativa del futuro, ma l'assillo di quanto manca o è mancato alla diretta invocazione del presente. Il punto d'incrocio di questo probabilismo con la necessità di rispondere ad una gamma articolata di interrogativi (non ultimo quello della funzione stessa della poesia) trova concreta conferma nell'uso della voce verbale infinitiva con valore eminentemente neutro, ma soprattutto nel ricorso al modo condizionale che tende a caricare l'immagine di quanto potrebbe o avrebbe potuto essere, in un riporto di soluzioni espressive fortemente perifrastiche e con rapidi mutamenti di soggetto. Quella del mutamento del soggetto, del resto, è l'altra costante del processo compositivo di Serrao, più evidente e significativo proprio nell'atto in cui torna in computo e si evidenzia la mancanza di indicatori razionali a sostegno dell'azione poetica. Mi sembra che Serrao aderendo alla logica del possibile, piuttosto che del certo, e avvalorando la sua ricerca con traslati dal soggettivo all'obiettivo, attragga nella sfera dei suoi orientamenti operativi alcune delle aspettative più caratterizzanti della sua generazione.

(1974)

Silvio Ramat: *Lista d'attesa:* una declinazione autopunitiva e sarcastica



Nelle spire dell'impegnativa maturità che sta attraversando, e nelle spire di un secolo il cui tramonto non è più occulto, la poesia di Achille Serrao denota adesso, in generale, pochissima o nessuna indulgenza, sia nei riguardi della propria storia personale sia per la storia «altrui», per la storia che è «fuori» e alla quale non possono mancare i riferimenti di rito.

Ma fra l'uno e l'altro di questi due poli inevitabili, o magari considerati soltanto in luce meramente ipotetica, c'è, si capisce, la parte della poesia.

Non un «terzo polo» e nemmeno un meccanico, scontatissimo tentativo che miri a raccordare le ormai topiche e logore sfere del pubblico e del privato, per usare una terminologia alla moda; semmai, e con parecchio risentimento nel fondo, la qualificazione dei molti «possibili» inattuati, irriperati (dall'io e dagli altri), con effetti di un rovinoso giudizio che investe alcuni nodi e anelli, fasi e giorni, di quella sorta di «tradizione della colpa» che pare tutt'altro che conclusa (l'emblema delle croci a uncino nella notte d'Europa non risulta cancellato nell'odierno «novecento mercantile»).

Si è detto: rovinoso giudizio, però occorre aggiungere subito che la pronuncia determinata a esprimerlo offre non di rado elementi di miracolosa mitezza – una calma cupa – quasi a voler designare da un lato la non-speranza di chi si trovi inserito nella snervante eponima «lista d'attesa» e dall'altro a rappresentare l'incertezza di chi, in quanto poeta, è vocato a siffatto giudizio sul «reale» laddove avrebbe occhi portati piuttosto a raggranellare i semi del «possibile».

Giudizio «intorno a», dunque, assai meglio che non risarcimento «di» o «da» alcunché. Ora, notando questo carattere precipuo della poesia di Serrao, è forza trascorrere ad altro, a qualcosa che non concerne solo la specificità strutturale o la tecnica di aggregazione e di sviluppo della sua scrittura. Ma si vedrà presto che la mortificata politicità di questo discorso, linguisticamente ben ambientato nei nostri anni Settanta e tuttavia incline a costruirsi un tempo passato (anche grammaticalmente in evidenza), una memoria finita in cui forse si coglie la radice di una tradizione di personali «errori» –, questa politicità, essenziale come emerge, sa coinvolgere fino al limite dell'identificazione reciproca la formale vicenda dell'opera.

Un'opera, o qualcosa di lievemente diverso? Sottigliezze nominalistiche a parte, qui l'impressione che nasce specialmente a contatto con la serie testuale più nuova (da *Genealogia* in là) è davvero d'una mira rivolta ad altro, e non semplicemente, s'intende, a quell'*altrove* dalla scrittura che serve a scaldare, in ogni poeta, l'illusione d'una funzionalità quale essa sia. Meglio, accade di supporre, saggiata solo a frammenti, l'eventualità di un *poema*, che non vuole architettarsi oltre un certo segno (di là da esso ha la sua parte l'immaginazione attiva del lettore), per non rischiare di contrapporsi, infine, in grazia d'una sua organicità eventualmente conseguita, a un «reale» che si accerta saltuario, manchevole, inesemplare. E il «poema» che ci siamo azzardati a sospettare in Serrao è, o anzi verrebbe ad essere – a un punto di proponibile coincidenza, diciamo, Eliot-Leopardi – l'affresco che include e magari contempera tanto il profitto che la perdita, tanto gli idoli gonfi che lo smascheramento degli idoli medesimi.

Le poesie di *Lista d'attesa* forniscono argomenti in tal senso prospettico, autorizzate come paiono dalla drammatica consistente diade dei modelli che ho loro appena presupposti alle spalle (ma anche di fronte). Tuttavia il tendenziale ipotizzabile «poema» non può, e lo osservavo, avverarsi, se il campo psichico è – come quello di Serrao – lontanissimo da una valutazione del quotidiano sperpero d'esistenza nei termini di una squallida «prosa» che si debba ribaltare nel cemento d'una «poesia» che la contraddica e la castighi. Sarebbero ancora due luoghi comuni, due forze stanche, a fronteggiarsi; e invece la positività (tutt'uno con quel che chiamavo, prima, politicità) della situazione di Serrao consiste nel suo persuaso – persuasivo – prender

le distanze dal risaputo gioco biabissale di desolazione e consolazione, frantumazione e recupero dell'unità io-essere, gioco svolto di norma su temi e tempi contrapposti innanzitutto sul piano psichico.

C'è da puntare, secondo noi, più convenientemente, sull'aspra (ma qualche volta, a singhiozzi, trepida, tenera) magmaticità del «poema assente»: e chi legge tenga conto allora della sostanza dei vuoti e degli strappi, in questo tessuto discorsivo «basso», né mimetico né antagonistico rispetto alla trama delle «cose». E non gli sfuggirà, toccante rivelazione, il modo angosciato se non contrito con cui una fisionomia di poeta – gravemente eppure senza retorica alcuna – si lascia intravedere, depositata su queste pagine con una disarmata mitezza che si qualifica come il suo stesso unico strumento «offensivo», come il colore del suo giudicare.

(Prefazione a *Lista d'attesa*, 1979)

Paolo Leoncini: Achille Serrao tra sperimentalismo e «attesa»



Dinanzi a una prova così densa e originale come questa raccolta poetica di Serrao [*Lista d'attesa*, Siena, Quaderni di Messapo, 1979], dobbiamo ammettere che non ci sentiamo in grado di proporre – sia pure in modo abbozzato – un'interpretazione espressiva i cui complessi significati andranno gradualmente assunti e assimilati dalla ricezione critica: per tentativi, per approcci molteplici, per sondaggi variamente motivati, come esige la qualità stessa di questo lavoro nuovo, e per certi aspetti enigmatico.

Ci limitiamo, allora, a evidenziare qualche carattere unificante individuabile con sufficiente chiarezza. Il linguaggio di Serrao presenta qualche difficoltà ad essere decifrato secondo assodate codificazioni letterarie. Anche se, come afferma Silvio Ramat nella *Introduzione*, la sua poesia si ambienta bene negli anni '70, tuttavia gli «scarti» operati da Serrao collocano il suo sperimentare in una zona multivalente e irriducibile del linguaggio poetico novecentesco: l'«azzardo» sperimentale può connotarsi di ascendenze ermetiche, di modi finemente prosastici, o di tonalità vagamente montaliane (dell'ultimo Montale). Il «caso Serrao» manca, ci pare, di referenze istituzionali recuperabili con sufficiente garanzia; rimane la pluridimensionalità dell'esperienza che è poi vocazione polisemica, tendenza a puntare su corrispondenze inattese tra livelli diversi del linguaggio; rimangono la polivalenza e l'«ambiguità», l'interrogativo esistenziale ed etico che diventa interrogativo linguistico.

Prova di indiscutibile novità e ricchezza data la sofferta maturazione ed elaborazione, linguistica ed interiore a un tempo, emersa da un «mondo magmatico» che tende a «manifestarsi» come «critica», come «logica», come «giudizio» nell'essere assunto dalla coscienza dell'autore. Potremmo ipotizzare che lo scandaglio di Serrao si realizza qui attraverso un affinato processo linguistico che giunge al difficile equilibrio di una smalzata «retorica». Se raffrontiamo *Lista d'attesa* all'ansia espressio-

nistica, caotica, barocca dei precedenti lavori in versi e in prosa, l'immagine che ci viene più spontanea è quella di un «distendersi», di un articolarsi più agile e più duttile, di un tono complessivo più compatto e coerente, e meno sottoposto alle spinte provocatorie della *vis* sperimentale. Qui Serrao preferisce «fermarsi», «attendere», quasi – si direbbe – per crearsi un *plafond* di salvezza, per tentare di «dare forma» ad una ricerca letteraria e morale per sua natura informe, dissociata, divisa per grumi labilmente connessi nelle implicite allusioni analogiche. Questo calibratissimo, riuscitissimo «allineamento» dell'«attesa» non implica maggiore «facilità»: tutt'altro. Proprio il tentativo di «dare forma», di prendere coscienza, fa scaturire i nodi di una tensione che si eleva al piano di riflessione intellettuale e della intelligenza critica (della «intelligenza pluricomprendiva» di Serrao). Rimane una «semantica difficile», la cui comunicatività, filtrata attraverso questa «retorica dell'attesa», lo colloca nell'ambito tutto proprio di uno «sperimentalismo integrale», lontano dai «giochi» e dalla freddezza intellettualistica dello sperimentalismo – diciamo pure – «tradizionale».

Decifrare la semantica di Serrao con pertinenza e sufficiente esaustività implicherebbe compiere una sottilissima operazione di smembramento di un sistema metaforico (di un «repertorio metaforico») con tutte le sfumate e le lucide rifrangenze; coi rinvii interni al macrosistema letterario, con l'individuazione appropriata dei nessi tematici. Già queste osservazioni ci consentono di approssimarci al rapporto tra il «linguaggio dell'attesa» e l'ampiezza delle nuove attenzioni morali, storiche, «politiche». Forse l'avvio primo dello scrivere del nostro autore è dato da una sorta di risentimento moralistico, di sentimento vivo dell'ingiustizia, dell'emarginazione, del male, del negativo, della sofferenza, dell'assurdità, della diversità, fenomeni i quali, colti nella propria inquieta vicenda interiore, vengono proiettati nel mondo degli altri, nel mondo di tutti, nella condizione privata e pubblica dell'uomo contemporaneo. Coesistono, allora, la «denuncia», il «giudizio» e, d'altro canto, la tensione utopica, la fuga nel «possibile», nell'alternativa di una fantasia, ora «messa in lutto» («lutto della fantasia» è sintomatica espressione all'inizio di *Talento dell'acqua in due tempi*). Coesistono il polo della «ragione», della deduzione «logica» con la dimensione «altra» del surreale e del metastorico. L'«attendere» linguistico diviene «attendere» etico e storico, momento di approfondimento e di autocoscienza. Il risentimento di Serrao investe la totalità dell'essere uomo: l'amore (il padre, il figlio, la madre, la donna, il tempo (il tempo della vita, il tempo della morte, un tempo biblicamente scandito); la società (l'ingiustizia, la sperequazione, la guerra, l'imbroglio, la coercizione, l'emigrazione, l'assenza di un principio).

Su questi temi l'intelligenza «moralistica» dell'autore si esercita con un accanimento tenace, al limite dell'ossessione. Il «giudizio» tutt'uno col recupero della parola, col superamento dell'atavica afasia della propria terra, della propria origine contadina. Ricorda il poeta nel primo componimento della raccolta (*Genealogia*) l'«ostinata intolleranza alle parole» o, e, quindi, in *Talento dell'acqua* afferma: «davvero più segno sospensivo che parola / è la nostra terra imprevedibile» (p.15); e, ancora: «...penso a mio padre custode di concimi e verande fiorite / all'edera che sale sui tetti verso nord / per inventare innocue rivolte di utensili ed eresie» (p.14). Sono questi i fatti primordiali dell'esistenza di Serrao, e il suo linguaggio si articola sui due versanti dell'interiorità e della socialità dettato da una desolazione originaria che costituisce l'angolazione del suo sentire poetico: il mondo pare proprio osservato «dalla

stanga del carro», da una condizione di muta emarginazione da cui nascono un «radicalismo», un «rigorismo», un ansioso «integralismo»: il suo impegno di comunicazione e di giustizia tra gli uomini contraddetto da una realtà caotica, ambigua, ipocrita, velleitaria, per cui la rivoluzione gli appare come «un papavero di serra» (p.15).

D'altro canto (in *La moltitudine il suburbio*) vi è la consapevolezza ironica di un utopico populismo culturale che metterebbe in crisi ogni formalismo letterario, avallato da una istituzionale «moralità»: «Ma se privato non fosse questo scorcio / di storia naturale... se la mandria senza oriente penetrasse / la pagina che simula un alto / grado di moralità, oh amore ad oltranza / amore perverso dello scrivere che festa / allora che festa sarebbe nel suburbio della parola» (p.22). Alla ambiguità, alla conflittualità di ogni condizione paterna («...la speranza che paternità / fosse anche memoria d'essere stato vetta / cisterna senza fondo...» p.14) come di ogni altra forma di amore umano, risponde con un appello al «talento» dell'acqua, sentita come sostanza salvifica, come fatto metafisico di un tempo che sfugge alla ragione, e che scioglie, dissolve in un principio metastorico il dramma dell'amore, come quello delle vicende sociali. Altrove (in *Spoleto e dopo*) il confronto col reale è eluso, e la parola diviene metafora surreale, aspirazione illimitata (...una storia, qualcosa / (non si sa mai qualcosa) / e qualcosa per dopo, p.24), fuga evasione in un «possibile onirico» che sia soluzione, o meglio dissoluzione, dimenticanza dei motivi conflittuali individuati dalla ragione. Oppure in *Venezia* si avverte un misticismo del viaggio, dell'ignoto, dell'avventura.

Vi è nella poesia di Serrao un'attenzione smaliziata e talvolta quasi cinica alla molteplice ed enigmatica fenomenologia dell'esistere che si esprime in una sottile, sofferta sensibilità alla subdola antinomia di salvezza-perdizione; al condizionamento atavico di una «paternità» estesa al mondo delle origini, di una assunzione consapevolmente passiva del destino. I «tempi» di un destino metastorico sono vicendevolmente collegati da nessi impercettibili che l'autore può appena indicare. Le articolazioni linguistiche oscillano tra ragione e metafora, tra costruzione e dissociazione, tra rappersersi e dilatarsi, tra definirsi e perdersi nell'indistinzione del mistero, dell'interrogativo, del possibile; e le forme sintattiche e lessicali tentano, talvolta con soluzioni riuscitissime e geniali, di riprendere questo gioco sottile della sensibilità; alla sintassi della «ragione» si contrappongono l'assoluto dell'infinito storico, la giustapposizione paratattica, la dislocazione delle concordanze, le frasi oggettivali, l'iterazione fraseologica più che lessicale; e vi è un altro fattore qualificante dello stile di Serrao: la tendenza alla teatralità, allo sdoppiamento delle «voci», quasi a proporre una pluriprospectica «apertura», un sondaggio pluridimensionale. E del sistema metaforico – la cui individuazione sarebbe appassionante esperienza di un agguerrito critico del linguaggio – coglieremo qui un fenomeno di particolare rilievo, come il riferimento al mondo animale: animali grandi o mostruosi (la sfinge, l'ippopotamo); animali piccoli, insetti (le formiche, i tarli, i topi, i pidocchi, le lucertole cieche, i ragni, i grilli).

Un esempio interessante di metafora microrganica troviamo in *Dei ghetti nella notte d'Europa*, componimento che è quasi motivo di raccordo tra la prima e la seconda parte (e la seconda parte, *Dalla stanga del carro*, composta precedentemente a *Talento dell'acqua*, se rivela una maggiore coerenza stilistica, d'altro canto manca del più ampio respiro storico-sociale della prima, ed è tutta accentrata su un discorso con-

notato unitariamente dal solitario, desolato risentimento moralistico); in *Dei ghetti...* alle «formiche domestiche» tocca «la sorte di una gente / nomade o di una classe da defraudare» (p.25); poi, attraverso la metafora dell'«autunno», la prospettiva si estende ad un destino cosmico di conflitto, di guerra, di fine (stanotte la vita / ogni vita s'aggruma in un giro di fossile / nella notte d'Europa, p.26). Bellissima è l'immagine di una città «astratta», impossibile, archetipica, astorica, «archeologica» in *I giardini di provvidenza*, dove l'atemporalità è il momento mitico e utopico della fantasia, del sogno, della possibilità illimitata «prima / del nostro rancore senza foglie» (p.53).

Ma il componimento che più ci ha appassionati – e che ci pare tra le cose più alte della poesia italiana di questi ultimi vent'anni – è senza dubbio *Destinato alla giostra*, laddove l'ironia cinica sul destino della vita coesiste con una partecipazione acuta alla sofferenza di questo «gioco», alla sofferenza della «giostra», di un gioco tragico, dal quale Serrao salva un minimo di dignità dell'uomo, che è poi un tutto, tutto quello che noi possiamo essere e possiamo salvare. Nei versi finali («lo sguardo abbia uno spazio da devastare e il nostro avvento / un senso, lo stesso almeno che l'argano consuma / con il fischio leggero dai binari al piccione» pag.33), questa fiducia nel «senso» dell'«avvento» dell'uomo rivela il motivo conduttore dell'operare poetico di Serrao: la sua fede profonda che il male non prevarrà, che l'uomo non sarà schiacciato. Messaggio mimetizzato dal poeta nella elaboratissima costruzione del suo linguaggio, dove, infine, avvertiamo una realtà espressiva intimamente compatta nella sua indisgiungibile connessione di «parola» e di «contenuto» (e di «significante» e «significato»). Ne risulta uno stile le cui segrete pieghe e inflessioni, i cui sottili procedimenti, i cui tentativi calibratissimi, sfuggono – almeno per ora – alla possibilità di quella scomposizione analitica, di quella codificazione istituzionale, alle quali accennavamo. Significherebbe impoverire la comunicatività violenta di Serrao, dolcemente trattenuta dalla sua sofferta intelligenza; il suo inquieto appello religioso alla virile dignità dell'uomo dinanzi alla disperazione.

(*Italianistica*, Milano, Anno X, n.1, gennaio-aprile 1981)

Mario Lunetta: Per *Lista d'attesa*



Fin dal titolo, *Lista d'attesa* di Achille Serrao enuncia al contempo la propria declinazione autopunitiva e la propria declinazione sarcastica. A quale «lista» e a quale «attesa» si allude? A quelle, certo, invisibili se non sulla Carta del Desiderio, di una ipotetica felicità esistenziale che il mondo sembra organicamente inabilitato ad offrire, alle quali peraltro il poeta non crede, e che anzi irride scoprendole come dati di un *bluff* socio-culturale grondante di connivenze e di inattendibili impegni. Di qui, la necessità di indossare una maschera bifronte: quella dell'umiltà e quella del rifiuto sprezzante. Ma il negarsi a figurare nella lista d'attesa non implica l'obliterazione del

rammarico connesso a questo stesso rifiuto, a questa stessa negazione: perché la «lista» rimane rispetto all'oggettività rugosa di tutti i rapporti mondani, e l'«attesa» si protrae oltre ogni negazione. Essa, in fondo, è già implicita nell'impossibile tensione al racconto che in questi testi esibisce non più che la propria *facies* mùtila e franta. Ed ecco, allora, che questa tensione si infiamma (e si altera) tra i due poli del *simbolo* e della *catastrofe*.

Il privato, trattato nel senso delle sue scorie minimali, non rappresenta una corazza di tartaruga contro le offese della Storia, ma appare irrimediabilmente costituito dagli stessi materiali miseramente deperibili o magnificamente resistenti. Si tratta, quindi, di un conflitto intestino, di una sorda lotta tra omologie. Il soggetto uccide il soggetto. Di più: cannibalescamente, il soggetto divora il soggetto. Il simbolo, allora, è impossibilitato a splendere e garrire come un drappo che trovi salvezza nel suo proprio splendore, e funziona esclusivamente come segno di disastro. Esempio, in ordine a questo discorso, risulta una poesia come «Al colmo»:

Giunga l'odore covato nel bricco / del caffè scandisce un corso il sangue / di fatti elementari / o l'acqua / sangue in alvei verdeazzurri seguendo i temi / della mansuetudine, acqua così naturale / batte su foglie / su foglie / ci accomuna e fra gli eventi minimi / oggi la casa è quieta disse / mio figlio ha gli occhi grandi / fra gli atti minimi / s'accalca ai vetri una colonia di sfingi / con le ali pazze. / Invece al colmo di pubbliche / dissipazioni – fu al colmo dei proclami / nelle edicole? – di qua dai vetri la casa / è un avamposto senza nome disse, / quali cadenze inconsuete i cortei / disse cospirano / contro il corso avvertito delle vene / e scese dal tribunale degli eretici / un vento quel vento, questo si distende nelle piazze / è di scena, sotto i colonnati spinse inni / a scombinare la nostra privata / geografia: chi, chi in un giorno / di laica inquisizione ci condusse / mani e piedi legati ai palchi / del rogo?

Il poeta ha perso l'aureola, e la sua aspirazione all'inno è frustrata. La strategia poetica di Serrao lavora al centro di questa frustrazione storica, e ne assume a ciglio asciutto il peso ossidionale:

Fu il giorno dei mercanti e fiat voluntas / un portento di temi nella città / assediata: dove dura da tempo sull'isola / dei miei privilegi, alto quartiere / in assedio col rosso dei gerani, / una voce...

L'assedio, si sa, non è una condizione passiva. «L'attacco insegna la difesa» dice Raimondo Montecuccoli (*Aforismi dell'arte bellica*, LXXVII). Parafrasando, la «difesa» di Serrao è il tono prevalentemente alto (dov'è talvolta avvertibile l'ombra lunga del dettato eletto di matrice ermetica), il suo «attacco» è la sintassi, terremotata, violenta, contratta, seccamente paratattica. È qui l'epicentro della contraddizione attiva di questa poesia, che si pone all'insegna della scissione. In questa misura, perfino le tentazioni elegiache vengono stravolte e straniate in una sorta di vento furioso, di accanito frugare dentro le proprie macerie. L'energia di Serrao è appunto concentrata su questa linea di confine, dove la lista d'attesa viene brutalmente stracciata, e la lingua insegue se stessa in una farandola disperata. Il salto verso l'espressionismo è effettuato. La musica delle sfere ermetiche subisce in questo senso più di una spietata cancellazione. Tipica di questo momento di attrito (e di passaggio in crescita) risulta la bellissima «Il sabotaggio», in cui la mescolazione violenta dei materiali riesce mescolazione dei livelli stilistici con effetti di attendibilissima «inattendibilità» e

insieme mescolazione della scala ritmica dissestata come per un *après le déluge* senza rimedio:

È l'ora capovolta delle mandorle a trecce e canzoni / del chi se ne frega per una notte fine. Resiste / la menzogna finché l'uomo respira e nastri tuttavia / in cima al palo ci sorpresero; / se vuoi, con la stessa malizia / una folata d'uccelli s'addensa a capofitto / nel gelo, fa baldoria e sulla pista dei totem, rotta / da campagne rase, la stessa tinta è un vantaggio avere / la donna, perciò sei molto bella, nonostante / il sabotaggio, con lo sguardo d'uva passita, ma quante / volte e quante anche la femmina del corvo scompiglia / le pendici al calendario, passa utilmente da un cadavere / al sesso pervicace della lingua che imparammo / per intenderci dopo il diluvio. / Avesse nome Elisa / e il maschio un lanciatore di richiami dalla gabbia / dei dispersi infallibile.

In prefazione a *Lista d'attesa* Silvio Ramat parla di «rovinoso giudizio» e di «calma cupa» rispetto alle cose del tempo. Un passo oltre, e si vedrà che il segno più sicuro di questa esperienza risiede proprio nella sua tensione nichilistica, nel suo negarsi – spesso con straordinaria intensità, con sportiva eleganza e sprezzatura – a qualsiasi risarcimento consolatorio. Il materialismo di Serrao fa di questo nichilismo il suo punto di forza, e si dispone alla manipolazione di argille ulteriori impastate certamente con l'acido nero-seppia della sua intelligenza inquieta.

(Mario Lunetta, *Da Lemberg a Cracovia - di certi poeti di certe poetiche*, Siena, Messapo, 1984)

Ferdinando Falco: *Per L'altrove il senso*



Se dovessi rispondere per teoria ad una perentoria domanda circa la natura della poesia, mi sentirei messo con le spalle al muro, impaniato, definitivamente sconfitto. Per teoria non mi è possibile rispondere se non in maniera superficiale e sconveniente per un argomento di tanto riguardo sul quale si sono esercitate le più sistematiche intelligenze.

So, però, che abbiamo coniato oggetti verbali i quali, immessi in certi particolari, e forse teorizzabili, intrichi e relazioni, indipendentemente dai fatti e dagli argomenti narrati o esaminati, generano tentacoli che imprigionano la nostra attenzione di lettori, incantano in modo del tutto irrazionale ed illogico i nostri gangli cerebrali e convogliano strane energie, misurano incommensurabili distanze che nulla hanno a che fare con lo spazio. Questa, in sintesi, se è possibile farla, la sindrome da lettura di testo poetico. Essa ci ammalia quando, nell'universo pressoché infinito e mormorante delle parole scritte o parlate, riversati noi nell'attenzione ad una orazione o una pagina, a una nenia o a una riga di sillabe, veniamo proiettati, fosse pure per momenti, in una dimensione che ha a che fare con l'improvviso tremore dei perimetri delle nostre cellule, con l'inatteso sommuoversi delle primordiali motivazioni nell'essere

celate nei nostri cromosomi, sperduti e vaganti noi – fosse pure per momenti – nell'oltre, nell'aldilà, nell'altrove di ogni accertata cultura, di ogni dinamica e probabile scienza.

Questa, per così dire, «sovracultura», ovvero, questa capacità di tenerti nei ghirigori della scrittura in ascolto dei suoni silenziosi e cerebrali che, in modo ancora misterioso, quei segni e quei simboli emettono, è una costante non dialettica dell'opera di Achille Serrao al quale la giuria del 4° premio internazionale di poesia «Alfonso Gatto», riunitasi il 23 scorso [23 giugno 1988 *n. d. c.*] a Salerno, ha voluto dedicare un riconoscimento speciale per la lunga operosità letteraria e per il suo ultimo volume, *L'altrove il senso*, uscito presso «Rossi e Spera editori», con opere grafiche di Vanni Rinaldi, nel gennaio dello scorso anno.

Il riconoscimento ha reso pubblica una passione alla quale Serrao ha esemplarmente dedicato la sua esistenza quotidiana cercando sintesi sintattiche, modalità grammaticali, sgarbi ed ellissi linguistici alla persecuzione di una esistenza dubitante; tentando, senza mediazioni metriche ma non avventurosamente (l'esame autoptico dei suoi versi rivelerebbe endecasillabi ed altre perfette metrie, rime, assonanze e gli altri trucchi del mestiere) di trovare il tesoro di una forma adeguata sia alla sua interiorità sfregiata sia alla sua disincantata visione dell'oggetto.

Nella sua vasta, decennale, spesso ossessivamente ripropositiva opera, Serrao memore, metabolizzante e sempre coscientemente turbato dalle esperienze dei surrealisti e dei neo-avanguardisti, dei simbolisti e degli ermetici (è un cultore dell'opera di Mario Luzi e Giorgio Caproni) è pervenuto alla elaborazione di un modello letterario nel quale scaduti o scadenti elementi storici, crudeli cronache personali e considerazioni pragmatiche su vicende e parabole umane intervengono e concorrono, per intersezioni agglomeri garbugli e improvvisi spazi bianchi, a realizzare la rete complessiva sulla quale o nella quale si muove la capacità vocale del poeta sotto forma di una «delenda» sintassi e di una schizoide grammatica, tendendo, attraverso questi riti irriverenti dissacratori, a una rappresentazione per richiami di un mondo e di un individuo ormai non recuperabile alla dignità degli antichi valori e però assurdamente protesi alla ricerca di nuovi universi di equilibrio e di speranza.

Il suo è l'esperanto, la *koinè* dei disperati che, coscienti oppure inconsapevoli, godono della propria apparenza, esercitano una moralità da sicofanti e cortigiane, comunicano con l'ovvietà delle note delle canzonette, si contorcono negli edonismi delle discoteche, conformano e confondono i propri connotati e le proprie idee alla piattezza degli schermi televisivi, ognuno tuttavia perseverando nella propria angoscia, lungo le rive di questo mondo sempre più definitivamente simili a quelle dell'inferno.

(*Ore 12*, Roma, 3-4 luglio 1988)

Luigi Fontanella: *L'altrove il senso: una caparbia inclemenza*

*Risiko un rendiconto,
l'intenzione per un po' distolta
e la fervorosa diligenza all'impresa...*

La forte capacità analitica di Achille Serrao, giunto con *L'altrove il senso* (Rossi & Spera Editori, Roma, 1987, accompagnato dalle splendide immagini del pittore Vanni Rinaldi) a un punto cruciale del suo lavoro poetico, per altro segnato a tutt'oggi da una produzione tutto sommato abbastanza contenuta, acquista toni e modi «iperrealistici» laddove l'autore con accanita quanto impietosa autoauscultazione interna giunge a dilatare il *microcosmo*, a volte perfino casalingo preso di mira, per farlo diventare *macrocosmo* emblematico.

Un micro/macrocosmo sin troppo vicino e dunque, per quell'effetto «iperrealistico», anche distante, con una complessa e complessiva lucidità dolorosa del proprio trovarsi contingente, e del proprio agire ad esso relativo. Il componimento «A passo d'uomo» mi pare testimoni immediatamente questo stato di base:

E così e

giunto *ne pas ouvrir avant l'arrêt du train*
giunto alle porte umide del sortilegio
dalla distanza rossa di due congiuntive
malate (malata la distanza, chi può dirlo)
lungo spalti cardini muraglie a passo
d'uomo dentro Firenze che annusa storia
la polvere
– ma dimmi come stai
in questo medioevo verde ancora anzi verdissimo e
– ti trovo assai bene come per me non spero
dall'al di qua mostrando la maschera civile notturna
di amorevole part-time della poesia
mia la ragazza che arrotonda l'aria
in una casa pensile sulla via cupa provai a immaginarla
celeste la vergine di nome
Rossana che l'aria arrotonda e ha
i lobi di cristallo.

Il *discorrere* di Serrao è comunque di tipo concentrico, e gira inesorabilmente intorno all'oggetto preso in esame, che viene molto presto investito d'una sorta di endogenia linguistica (ricordo che per il precedente volume, *Cammeo* – ora uscito anche in lingua inglese presso la Gradiva Publications di New York con traduzione di Diane Kunzelman, introduzione di Mario Luzi e cura di George M. Carpetto – avevo parlato di «scrittura endogenetica», cfr. «La Battana», n. 62, 1981), anche perché quell'«oggetto» è spesso costituito dalla propria scrittura (o possibilità di scritte), tesa a ricamare le varie argomentazioni-implicazioni che si producono a catena (ma sempre ben lucidamente controllate dallo scrivente), sia per effetto di sofferte associazioni mentali, sia per effetto di autorispecchiamenti circostanziali.

Si capisce che da qui alla (t)autologia il passo è breve, con una serialità di rimandi-a-ripetizione, ghirigori-a-ragnatela, che a un certo punto mi hanno fatto perfino

venire in mente il «gioco» labirintesco di Escher, o alcuni quadri molto suggestivi di Delvaux (per es. *L'eco*). Ecco un passaggio tra i più tesi e convincenti dell'intero libro:

(...) si asciuga l'occhio inospitale sa
di terra come un reperto di Abbeville e la gorgia
s'impenna ombrosa al mento in una piega
fonda e livida l'ipotesi è che rida da una sponda
all'altra della stanza dalla sua piaga di fionda
al sommo della biblioteca la maschera eleusina
quando cala il vento vanto della fogliuzza
superstite dondola lascia lo stecco dove

finirà.

(Da *Variazione al ritratto - Seconda*, p. 23)

C'è in fondo (e al fondo) del lavoro poetico di Serrao, per lo meno in questo libro molto «rappresentativo» e, ripeto, letteralmente cruciale, come una «difficoltà» ad abbandonarsi incondizionatamente a quelle che un tempo si sarebbero chiamate *intermittences du coeur*, come se ciò fosse quasi inopportuno, o ingiustificato, o perfino impossibile.

Credo che sia soprattutto da questa «difficoltà» (quasi un rendersi lucidamente conto, landolfianamente conto, della naturale limitatezza di questo mondo: la sua «ovvietà» e «disperazione») che derivi la tristezza planetaria dell'ultima sezione, da *poème en prose* (che dà il titolo omonimo al libro), solo in parte dimidiata da una cupa e irridente ironia: doloroso interrogare e interrogarsi senza risposte, con, di nuovo, il richiamo al plurilacerto ecolalico, come di chi di fronte a un presente bianco e inopportuno (che può essere benissimo la stessa pagina bianca e impietosa) si rivolga a un passato (e dunque a un già *quasi scritto*) che lampeggi ormai solo per vivide schegge, frammenti, spezzoni d'un «opus» perennemente e fatalmente *in fieri*, irriducibilmente rovistato con la «caparbia inclemenza» di chi sa che niente a questo mondo, finché in vita, può avere un carattere con-cluso.

Pertanto la solitudine e l'«inerzia» che si evince da questa sezione è forza ecoprasica attiva, ancorché macerata e funereamente vitale; e vuole anche porsi come sorta di bilancio o rendiconto in proprio, dunque con la propria scrittura (passata/presente) proiettata verso un Altrove irrelato che la poesia può forse visitare solo in sogno.

Da qui, di nuovo e come circolarmente, quella riflessione che ponevo all'inizio di questa nota, cioè di «microcosmo/macrocossmo», ovvero d'una condizione esistenziale (e proiettiva) che pur partendo dal poeta stesso diviene presto condizione più allargata e simbolica. Si potrebbe dire, in altre parole, che a Serrao sta a cuore la ricerca e fissazione d'una propria «vivenza» (per dirla con Celati) dissipata ed esperita per lacerti immaginativi; un'autobiografia scompaginata, squadernata fino in fondo, *messa a nudo*, così come scriveva Poe in uno dei suoi celebri *Marginalia*, che qui mi piace ricordare: «Tutto quello che uno scrittore ha da fare è di scrivere e pubblicare un piccolissimo libro. Il titolo dovrebbe essere semplice: *Il mio cuore messo a nudo*. Ma questo piccolissimo libro dev'essere fedele al titolo».

Ecco, mi pare che Serrao con *L'altrove il senso* (titolo felice e suggestivo) abbia pienamente rispettato l'assunto in questione.

(*Hortus*, Grottammare, AP, N. 5, 1989)

Giò Ferri: Per *Cartigli*



Con un esplicito e coraggioso atto di coscienza un poeta cinquantenne ha tirato le fila (tesissime) del rapporto globale tra il *proprio testo* – ormai fattosi testo autonomo, autorigenerantesi, quasi senza paternità – e la Storia. Achille Serrao, con *Cartigli* (Ed. Forum, Forlì, 1989) ha «inventato» un evento assai particolare che non è tanto la narcisistica auto-antologia degli «scritti più significativi dal 1968 ad oggi», quanto l'edificazione di un colloquio serrato fra la propria parola e la parola del mondo (il «poemetto», in versi e in prosa, i versi e le prose composti negli anni, comprende anche un'ampia conversazione con molti lettori specialisti che hanno discusso della poesia di Serrao – Jacobbi, Spagnoletti, Ramat, Lunetta, Luzi, ecc.). Naturalmente poiché il *testo* è ormai liberato dai soggettivismi più o meno sentimentali, la sublimazione (quella chimica, di cui dicevo) si realizza in una «presenza storica» (straordinario ossimoro che è la poesia stessa) che non si dichiara come inventario, bensì come pietra miliare della perpetua ricreazione, dell'eterno ritorno:

... anche stanotte esplodano tralicci / reclinando la testa rugginosa del racconto / non si sa mai nasca dai relitti una storia qualcosa / (non si sa mai qualcosa) / e qualcosa per dopo.

Certo, infine, la Storia (individuale e collettiva) appare sempre, qui, come nei testi che abbiamo letto precedentemente, la Grande Madre nella quale riporre con sicurezza (anche auto-mistificante, indubbiamente) le proprie ultime speranze. È questa adesione alla biologia del tempo che – sorprendentemente – fa partecipare a *un solo* evento due nature che apparivano così contrapposte, la Storia e la Poesia. E la loro coniugata presenzialità è merito forse della Storia o della Poesia? C'è l'energia di un denominatore comune: la *parola*, che dà vita alla vita stessa nominandola come vita. Ma è una parola tanto forte quanto labile, una volta che sia detta, poiché l'idillio con la Storia cessa non appena quella *parola* dalla Storia stessa vuole essere strumentalizzata come giustificazione:

... o non furono voci né tarli / ma irragionevoli presenze: la porta / che cigola sui cardini dell'isola verde / e passi nell'isola giunti // i passi a riproporre / in un giorno di fiera l'inganno / della parola appena si fa lingua / e questa irripetibile tacere.

Questo passo è tolto forse dal libro più «completo» di Serrao, *Lista d'attesa* del 1979.

L'affido «ribelle» alla Storia e la forte, morale, sfiducia, infine, nella sua mistificante «verità» hanno fatto dire a Lunetta (proprio per *Lista d'attesa*) di un materialismo di Serrao che fa del nichilismo il suo punto di forza. Credo che, al di là delle più diverse e diversamente motivate ottiche di lettura, questa peculiarità debba essere la stessa natura della poesia, che vuole, inesorabilmente, nel proprio dirsi le proprie

negazioni. Come la vita, che nel farsi trova infine la morte. È di alto segno quindi la scrittura di Serrao che sollecita intuizioni altre e generalizzanti, oltre la forza del suo stesso testo. Ed è di grande coscienza strategica il suo più recente esito, *Extravagantia* del 1988. Come conferma l'autore con l'avallo illuminante di Carlino, si rivela qui nella «lucidità» formale del neo-barocco l'energia di una materia che rag-gela la tragedia, realizzando nella metamorfosi biologica del linguaggio («tutto è dis-solvenza, trapasso...», dice Carlino) la resistenza non intaccabile. In quanto la *parola* fattasi *forma* della Storia, anziché racconto, sensibilità, giustificazione della Storia, si presentifica ormai al di fuori di ogni illusione o menzogna:

... mia un'emicrania officiante con zelo / il rito perverso della poesia nell'abside / del
cranio e con la voce erosa dal tiro / enfisematico soffiò residuamente il / padre in Roma
al Fatebene / fratelli dalla astanteria / ventosa qui sto neanche / a parlarne neanche...

«Il rito perverso della poesia» altro non è che la biologia inarrestabile delle parole fattesi cose. Oggetti. Archetipi senza residui. In quanto loro stessi residui ultimi e rari di un «discorso senza senso».

(*Arenaria*, Palermo, N. 22, genn.-apr. 1992)

Rebecca West: Prefazione a *Viamerica* (*The Eyes*)



A casual observation, born of friendly feelings and uttered with the boldness of wine-warmed enthusiasm, can sometimes result in the most unexpected response. At the 1996 annual convention of the American Association of Italian Studies held in St. Louis, I had the good fortune, late one evening in the convention hotel bar, of joining in the happy company of a group of colleagues, among whom was Giose Rimaneli. Giose introduced me to Achille Serrao, who was experiencing his first visit to the United States, and we all proceeded to chat about this and that: above all, about poetry.

I learned that Serrao is a champion of neodialect poetry and himself a poet, so that he and Giose naturally had much in common. I observed the quiet, even melancholic demeanor of Serrao – which I found to be in fascinating contrast to the bar's noisy convivial surroundings – and I observed as well Giose's exuberance, the life force that quite literally lit up the space around him. As the evening wore on, Giose's energies did not flag, and I commented at one point that he had the most wonderful eyes. What I meant was that his spirit shone through his eyes, which seemed to me in his case truly to be the «windows to the soul». Giose was appreciative of my compliment, but I never could have imagined at that moment that my comment would have inspired the project now before us: a suite of sonnets written by Giose and Serrao.

Giose was immediately filled with the anticipation of creating the suite, and he

mentioned it to me several times over the course of the convention, always with a broad smile lighting up even more his always open countenance.

I remember wondering if the project would be pursued after the initial excitement had died down – but I should never have doubted the poets' sincere commitment, as subsequent events made clear. The two poets set to work on the poems immediately, writing the first two sonnets when they were together right after the St. Louis meeting in Pompano Beach, Florida. They then relied on the miracle of e-mail to overcome the distance between St. Paul, Minnesota and Rome. Their translators Luigi Bonaffini and Justin Vitiello soon joined in this electronic collaboration, and Giose would bring me into this international exchange early on with many friendly updates in his inimitable «voice» that brightened my daily routine of reading often dreary e-mail messages.

By early June he could send me the completed suite, and by mid-summer the translations as well. The summer had not been a happy one for either of us: my aging parents had had a serious home accident that necessitated a difficult temporary transfer to a nursing home, which my siblings and I oversaw and suffered through along with our parents. Giose wrote to me in August that his mother was reaching the end of her journey in this life, and that he was deeply pained by the thought of her loss.

In spite of the toll of his mother's imminent death and of his own struggles with health problems, Giose continued to work and to express his affectionate concern for my own increasing sadness, which had been intensified by the suffering of other loved ones around me. When Giose wrote that his mother had died in October, and when I realized that we both faced «important» birthdays – Giose's seventieth in November and my fiftieth in December – I felt the additional bond created by an intense awareness of the passing of time and the inevitable losses that time brings.

In my mind, the suite of sonnets had become deeply enmeshed in this «net of sadness», yet I also found in the poems that core of transcendent joy that true poetry always and almost miraculously expresses. As Giose writes in the first sonnet, it is *tra ferita e sutura* that we – and poetry – reside. It is particularly appropriate that a suite born in Missouri through the collaboration of Italians whose regional origins are different, and written in Florida, Rome, and Minnesota, is a multilingual volume. I say «multilingual» and not «bilingual» because the poems are made up of a dense weave of dialects and standard Italian, as well as of allusions to and echoes of many poetic traditions including the classical and the modern, and so, even before the work of translation into English, this is a powerfully complex and rich linguistic tapestry.

The poets reach out toward some common ground while refusing to betray their individual and distinct linguistic origins, and the translators in turn have sought to capture in English some scintilla of the amazing colloquy that results. I remember that Romagnolo poet Tonino Guerra commented to me during a conversation we had over a decade ago that, contrary to the attitude of some, «dialects are languages», and that the important thing is not how easily «accessible» poetry is to the largest number of readers, but whether or not it is genuine poetry no matter what language it is written in.

This volume makes abundantly clear the truth of this assertion. The lines in dialect are there because they have to be in order to express those specific visions. They are the language of those images, thoughts, and feelings, just as the lines in standard

Italian are bonded to that language and one with it. As I think back to the occasion when the idea of the suite was born, I am struck by the sheer oddness (and therefore sheer beauty) of life, which brings together the most disparate human beings in the most unlikely of places in order that poetry might flourish. That great singer of *occasioni*, Montale often commented on the quirkiness and unexpectedness of «inspiration» and connection, and his words – for so long studied and pondered by me – have never felt more intimately alive.

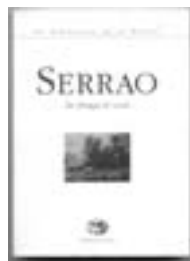
Why should life have it that a poet born in Casacalenda in 1926 should introduce another poet born in Rome in 1936 to an American student of Italian poetry born in Butler, Pennsylvania, in 1946, and why should any real connection and genuine art come of such an encounter? I think that it is the force of poetry itself that, as Montale wrote in *La mia musa*, «ha resistito a monsoni / restando ritta». The poem continues: «Se il vento cala sa agitarsi ancora / quasi a dirmi cammina non temere / finché potrò vederti ti darò vita».

The word «ancora» is a beautiful word, for it conjures up the tenacity of enduring feelings, thoughts, and dreams, and the phoenix-like resurgence of creativity by which human life is defined. «Finché potrò vederti»: here the underlying theme of vision from which and to which the poems of this volume come emerges in its inextricable relation to the life of art.

These sonnets speak to the endurance of poetry even in the darkness of doubt, loss, distance, aging, and death. The ancient pairings of sight and blindness (physical, moral, spiritual), light and shadow, hope and despair, are reanimated and given new meaning in these poems, which tell each of us «cammina non temere». Seeing what they see and expressing their remarkable sightings as they do, Giose Rimaneli and Achille Serrao have set before our eyes an undeniable sign of the invisible – but no less perceptible – spirit of indomitable poetry. And I give to them both my gratitude for such a gift.

(1999)

Giorgio Linguaglossa: Appunti per la costruzione della nuova poesia



[...]

Achille Serrao ha pubblicato nel 1997 l'antologia della propria opera poetica (*La draga le cose*, Marina di Minturno, LT, Ed. Caramanica) che comprende le poesie in italiano e le poesie in dialetto napoletano di Caivano. In questa sede mi soffermerò soltanto sul versante in lingua, scritta fino all'incirca il 1973, data dopo la quale Achille Serrao abbandonò la lingua «maggiore» per dedicarsi al dialetto. Leggiamo una poesia del 1963:

Seppi dell'aria nuova appena alzato:

fu nella macchinetta del caffè
esagonale: l'universo si sfece.

Pensai altre vergogne di me
davanti al vetro in bagno di maiolica:
caddero sei capelli nel lavabo - archi -
la piorrea si nutre:
un generale a guardia di cancelli
sono, altre rosse gengive.
Sfilai la giubba, il monocolo cadde
grande uomo che guarda da un occhio
sono...

Rileggiamo i primi tre versi di questa poesia. Il primo verbo al passato remoto («Seppi») introduce una lontananza subito annullata dalla vicinanza spazio-temporale dell'«appena alzato». Già nel primo verso il tempo è trattato come un elastico: introduce una distanza per poi annullarla di colpo. Il secondo verso introduce un luogo, o meglio, il punto di un luogo, ad indicare una azione quotidiana, talmente quotidiana da renderla irreali, irricognoscibile. Ma irricognoscibile perché? Perché qui avviene qualcosa di assolutamente singolare. Ma c'è un dettaglio, importantissimo, un aggettivo: «esagonale», con cui inizia il terzo verso. «Esagonale» indica una figura geometrica (e questo dettaglio serve a rendere più precisa, più sfaccettata e semanticamente più ricca e significativa la poesia). Subito dopo accade qualche cosa di stupefacente, stupefacente perché inattesa, una esperienza del tutto fuori dell'ordinario, tanto più significativa quanto più in collisione con l'aura di prosasticità dei due versi precedenti. Procedimento questo con cui il poeta di Caivano introduce lo spazio-tempo, poi lo comprime in un vero e proprio tubo catodico, lo riduce ad un punto millesimale per lasciarlo espandere subitaneamente in quel preciso ed ambiguo: «l'universo si sfece». La progressione spazio-temporale del procedimento di Serrao è qualcosa di totalmente nuovo nella poesia italiana del Novecento, restata sostanzialmente ancorata ad una «ingenua» concezione temporale di matrice pascoliana, dove le *esperienze significative* si snodano secondo una successione temporale-lineare. Leggiamo un'altra poesia del 1971:

La mela doveva crescermi dentro – dici
a mezza bocca – e neanche i ragazzi con la borsa
a tracolla devoti a San Lazzaro, il ponte alto
sopra le case a dipanare l'ultimo tratto
della metropolitana: era la nostra età
– aggiungi – una malerba da strappare al ricordo
Ora la mela
e le sue dimensioni, *se sia opportuno*
trasferirsi in campagna coi bidoni sul retro
della casa, dunque prepara un fazzoletto a quattro
nocche, già piove
Neppure così
eravamo disposti al confino e che gli argini
si aprissero d'Alsazia, i morti, Rommel
diffuso alle dune, i morti si aprissero
dietro una porta scorrevole.

Avessimo potuto
chiamare in tempo qualcuno al telefono.

Anche in quest'altra poesia troviamo lo stesso procedimento. Si può dire che nel primo Serrao le composizioni ruotano intorno al *punto di gravità delle metafore cinesiche*, cioè quel tipo di immagini in movimento reciproco, introdotte in poesia dall'apparizione del cinematografo all'inizio del secolo. Questo procedimento consente al poeta la creazione di scorci vertiginosi, senza peraltro far ricorso a stratagemma alcuno di accelerazione del ritmo o a stravolgimenti della sintassi e, meno che mai, ad alcun impiego di giochi di parole o di immagini. «Rommel / diffuso alle dune...» ci introduce, per richiamo anamnastico, alla campagna d'Africa della seconda guerra mondiale, ai morti abbandonati sulla sabbia del deserto; ma dopo questo flash-back ecco che appare «dietro una porta scorrevole», immagine che anima tutto il paesaggio reso spettrale dalla immobilità dei morti. «Una porta scorrevole», con la sua carica di icastica prosaicità collide con lo scenario di morte e desertificazione precedente, ma in un certo senso le è complementare, le conferisce una mobilità straordinaria, come di fotogramma in movimento. È uno dei rari casi, nella poesia italiana contemporanea, di applicazione della tecnica di derivazione cinematografica del montaggio dei fotogrammi. Anche l'ultimo verso porta un obolo a questa complessa struttura di immagini in movimento. Anche quel «chiamare in tempo qualcuno al telefono», sottintende una possibilità virtuale di dare un corso diverso alla storia se soltanto «avessimo potuto» ritardare o deviare gli eventi. La poesia diventa così anche una riflessione sulla storia tragica del Novecento. Poesia epocale e quotidiana ad un tempo, esempio di come sia possibile costruire una poesia fatta di oggetti ed eventi quotidiani senza cadere nel minimalismo.

Non è un caso che una poesia di questa portata sia passata inosservata negli anni Settanta, occupati da altri vacui sperimentalismi; ma proprio per questo poesia oggi straordinariamente viva e significativa e contemporanea.

[...]

(AA.VV. *Linee odierne della poesia italiana*, a c. di Roberto Bertoldo e Luciano Troisio, Burolo, TO, «I quaderni di Hebenon», 2001, pp. 89-90)

Dante Maffia: Periferie



Poiché le civiltà sono qualcosa di «finito», nella vita di ognuna viene un momento in cui il centro non tiene più. Ciò che allora le salva dalla disintegrazione non è la forza delle legioni ma quella della lingua. Così fu per Roma e, prima, per la Grecia ellenica. Il compito di tenere, allora ricade sugli uomini delle province, della periferia...

(Josif Broskij, *Il suono della marea*)

Non so se un'autoantologia rappresenti pienamente un autore; c'è il rischio che il gusto personale, il diventare altro da se stesso col passare degli anni, il raggiungere la maturità spirituale ed espressiva possa far propendere verso una scelta non sempre obiettiva.

Borges, dopo la sua famosa *Antologia personale*, sottolineò ripetutamente questo pericolo, aggiungendo, mi pare, che, in fondo, le antologie personali disegnano comunque un percorso importante per aver la possibilità di entrare nel mondo di un poeta a volo di rondine, per poterlo conoscere nella sua costante crescita e nel movimento ampio del suo approfondimento.

La draga le cose di Achille Serrao, edito da Armando Caramanica, è un'autoantologia definita da Emerico Giachery, nel saggio introduttivo, «Il brusio dei lari». La mia interpretazione ricerca, comunque, motivazioni diverse da quelle adottate dallo studioso, nel tentativo di reperire, per quanto possibile, ulteriori sussidi critici per la lettura del complesso mondo serraiano. Tanto più che Serrao si è mosso nel tempo su più versanti.

Ma prima di discutere del senso e della qualità della sua poesia, vorrei porre in rilievo un dato che nei confronti del nostro poeta, è stato sempre trascurato: egli ha scritto opponendosi al neorealismo e al rigurgito neoromantico postermetico prima ancora che il Gruppo '63 si organizzasse; egli è arrivato da sé ad eliminare lo spesso muro dei fantasmi agonizzanti che vedevano in primo piano la retorica di una adesione all'ideologia, ma per farne un'arma impropria. Se poi si è trovato ad essere compagno di viaggio di alcuni amici, è perché questi gli hanno dato l'illusione di averlo compreso, di aver capito fino in fondo il suo disagio, la sua difficoltà di vivere nelle certezze organizzate perfino a sistema.

Doverosa questa puntualizzazione perché Serrao, già nel 1961, ha scritto una poesia dal titolo *Il mestiere*, certamente una dichiarazione di poetica, in seguito adoperata dai meno attenti in modo errato.

Al poeta premeva ricondurre la parola a uno stato di purezza per realizzare, senza che ne venisse ribaltata l'esperienza storica, uno stretto rapporto con la realtà, con il mondo. Ha scritto Martin Heidegger nella *Lettera sull'Umanesimo* che «La liberazione della lingua dalla grammatica in vista di una strutturazione più originaria della sua essenza tocca al pensiero e alla poesia» e mi pare che Serrao abbia posto in essere il pensiero di Heidegger, mettendosi in gioco interamente nei suoi testi, assegnando loro quella responsabilità necessaria per leggere il mondo e riscriverlo come verità nuova e assoluta:

Cercavi intatta ai primi freddi l'ombra
da anni attesa a mezzogiorno per incidere
col bisturi inclemente

...

È stranamente vero,
Come una primavera infallibile
questo modo più certo d'esser vivi
in una approssimata vicenda.

...

Ma qui si vive sospesi

fra il concetto di legge irriducibile
e una stretta di mano senza sangue;
sazi di prologo confusi
al secolo come antefatti, una pena
senza scampo.

Siamo ancora alle composizioni del '61 e del '62, ancora fuori dalla frenesia linguistica che aggredirà il vecchio e ne farà scempio (non so se con risultati positivi), eppure Serrao mostra la consapevolezza di chi ha macerato istanze lontane e vicine e ne ha saputo cogliere l'essenziale per un dettato scevro d'ombre, quali che fossero, e interamente conseguente all'affermazione di Heidegger.

Coordinata polare, di cui in *La draga le cose* vengono riproposte dieci composizioni, offrì subito la misura e la statura di una personalità forte e capace di entrare nelle grandi problematiche umane, poetiche e di rinnovamento semantico che negli anni Sessanta erano un crogiolo infuocato di contraddizioni e una sperperata marea di approssimazioni. Serrao aveva le idee chiare, soprattutto aveva chiaro e alto il sentimento della poesia e lo seguiva con quella cecità illuminata che sempre dovrebbe accompagnare la scrittura. *Cronaca*, una poesia in tre momenti, mi sembra sintomatica ed emblematica di quegli anni roventi e di una ricchezza inutilizzata, forse perché la realtà del quotidiano veniva posta in una luce celiniana dolente e amara, sanguinante, accesa, crudelmente tenera, sotterraneamente singolare, certamente fuori delle vie più battute.

C'era qualche compagno di viaggio che si muoveva sullo stesso versante, come Bartolo Cattafi e Giovanni Giudici, ma il primo era ancora incerto tra la solarità, quella de *Le mosche del meriggio*, e la grigia appiccicosità lombarda, e il secondo era troppo preoccupato dalla «forma» di un intricato fuoriscena di finzioni.

Se si andasse ad approfondire il momento in cui nasce *Coordinata polare*, verrebbero fuori molte sorprese, potremmo perfino verificare il contributo di Quasimodo al reale svecchiamento degli schemi della poesia di quegli anni (anche se oggi la critica fa di tutto per togliere merito al Nobel siciliano relegandolo a un ruolo di secondo piano) e renderci conto di come Serrao seppe non solo valicare d'acchito una steccinata che sembra irta e invalicabile, ma entrare nel vivo del fare poetico, come se fosse *naturaliter Destinato alla giostra*, titolo del suo secondo libro.

Ha scritto Angelo Ricciardi che, in questa raccolta, Serrao «parte dal probabile scacco della sua esistenza privata» e «tende a chiederne il riscontro sul piano della storia comune, sia pure fatta di definizioni approssimate e di certezze in ogni caso relative». La notazione mi sembra valida per tutta la poesia di Serrao che, spesso in variazioni sul tema, pone l'equazione privato-pubblico, non tanto per trovare posizioni da far combaciare, quanto per stabilire come la storia non possa essere letta fuori dalle mille individualità che si dibattono nel loro piccolo cerchio d'ansia:

Sul bordo della vasca goccia una perla
Filtrò tutta la notte le stelle.

Di Serrao è stato detto che è montaliano. A me sembra un'affiliazione azzardata, forse non troppo pertinente. Mi sembra piuttosto che egli abbia approfondito, negli anni del noviziato poetico, quegli autori ai quali poi Montale attinse. Parlo di Sbarbaro, ma soprattutto di Boine, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Mario Novaro,

il primo Saba aspro e chiaro come un classico, e poi il Luzi di *Su fondamenti invisibili*, il Caproni de *Il passaggio d'Enea* e del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, per restare agli italiani e senza però dimenticare il Leopardi delle *Operette morali* e de *Lo Zibaldone*. Ma tutto ciò non significherebbe nulla, se poi non accertassimo che la poesia di Serrao si affranca dai modelli contorcendosi su se stessa (per lo «stregoneccio» delle situazioni, per dirla con Emilio Cecchi) e divenendo ironicamente e impercettibilmente surreale, anche se di un surrealismo di marca meridionale tutta barocca e sognante, trepida perfino, con una ricchezza di movenze che poi si ritroveranno nelle poesie in dialetto campano.

In ogni verso Serrao vorrebbe immolarsi (mi si lasci passare l'immagine), vorrebbe immergere tutto se stesso per subito negarsi, morire nella parola per intriderla della sua esistenza e poi farla ridiventare un nuovo Serrao che illumina il senso. È operazione diversa, mettiamo, dal surrealismo bretoniano o eluardiano; nel nostro poeta il gioco, oltreché essere amarezza e invalidità, è anche ironia frantumata, vivisezione di un trauma che si ripete all'infinito:

È l'ora capovolta delle mandorle a trecce e canzoni
Del chi se ne frega per una notte fine. Resiste
La menzogna finché l'uomo respira e nastri tuttavia
In cima al palo ci sorpresero;
Se vuoi, con la stessa malizia
Una folata d'uccelli s'addensa a capofitto
Nel gelo, fa baldoria e sulla pista dei totem, rotta
Da campagne rase, la stessa tinta è un vantaggio avere

La donna, perciò sei molto bella nonostante
Il sabotaggio...

Come si può notare, il linguaggio ha qualcosa di errabondo, sembra quasi un vagabondaggio di sillabe, un intarsio di significati e di significanti che si scontrano e s'intersecano, s'addolciscono e si divaricano. Serrao compone con la consapevolezza che tutto si srotola per assonanze e per affinità non dichiarate e che, come scrive Luciano Anceschi, «il problema appare quello di capire la molteplicità delle risposte a una domanda che sembra pretenderne una sola». Ritorna il problema della verità e «l'angoscia molteplice di maggio nella gola dei cani» dilaga, si fa nube immensa che sovrasta, sovranità del vivere.

Da ciò quell'estraneamento che a vortici si palesa in *Lista d'attesa*, libro in cui l'autore raccoglie le poesie dal '74 al '78 e in cui l'accidia leopardiana si congiunge (l'ha colto con molto acume Silvio Ramat) all'atteggiamento di T.S. Eliot, attraversato da suggestioni eraclitee. Basterebbe leggere *Talento dell'acqua in due tempi* per rendersi conto che ci troviamo dinanzi a un poeta in cui la cultura, il sentimento, l'emozione, l'intelligenza sono diventati ingombranti e cercano affannosamente un argine dove la vita e la morte non hanno desiderio di scontrarsi e si scansano «per inventare innocue rivolte di utensili ed eresie» e per immergersi, magari nel colloquio con il poeta Memmo, in ipotesi che sono *auto da fé* e ancora una volta immolazione totale:

se la mandria senza oriente penetrasse
la pagina che simula un alto
grado di moralità, oh amore ad oltranza

amore perverso dello scrivere che festa
allora che festa sarebbe nel suburbio
della parola.

Tutta la poesia di Serrao si è mossa e si muove in una *perdita dell'evidenza ovvia*, in cui si nasconde «la metafora in un mutamento che è avvenuto e sta avvenendo». Goethe nel *Wilhelm Meister* sostiene che «uno sbaglio capitale degli uomini colti» è «che essi possono rivolgere tutto verso un'idea, nulla verso un oggetto». Goethe ha anticipato perfino Heidegger e Wittgenstein? Le ragioni della poesia sono in anticipo? È certo che Serrao non commette lo sbaglio di abbarbicarsi all'idea e va sempre più verso l'oggetto, verso la vita, passando prima attraverso la *Fabula*:

Appena guizza fra specchio e me appena impenitente
l'idea s'acquatta dentro gole di privilegiate
superbe pareti e a metà delle tempie ha sede
precaria s'inerpica in rivoletti percepibili come battiti di polso
e cuore acrobata fra specchio e me, addì un giorno d'agosto o
di settembre, Mario, non fa
differenza, rasento la vita la
sento sfrigola sghemba forse per distratta
biogenia fra specchio e specchio...

Una *fabula* che narra a se stesso e all'amico Mario Lunetta e che gli permette di appropriarsi dell'*Altrove e del senso* in un avvitemento linguistico magmatico e corposo che tende a farsi caos, rasenta l'afasia o il canto pieno, si scioglie o si piega (v'è perfino qualche ritorno d'immagine come quella del «maggio nella gola dei cani» che diventa «primavera nella gola dei cani») e si distende in poemetti in prosa grondanti sensi di colpa anche per delitti mai commessi. Ancora una volta Serrao assume su di sé il peso del mondo e in *Cartigli*, che chiude la sua esperienza del dialetto italiano (siamo nel 1989, medesimo anno di *Mal'aria*) l'atmosfera fermenta di allucinazioni, quasi, e *La stanza* eliotiana dei *Quattro quartetti* si tramuta in carcere kafkiano, in *divertissement* landolfiano.

(Dante Maffia, *Poeti italiani verso il nuovo millennio*, Roma, «Scettro del Re», 2002, pp. 250-253)

PARTE II

FRA POESIA E NARRATIVA

da *Destinato alla giostra a Cammeo*

Raffaele Pellecchia: Tra «sperimentalismo» e oltre



Il primo problema che ci poniamo, dopo aver trascorso la produzione scrittoria di Achille Serrao, riguarda l'eventuale collocazione nell'ambito dello sperimentalismo della sua attività, con tutti i limiti e le implicanze che una simile formulazione comporta. Diamo la risposta ad apertura di questione: per noi Serrao si dispone rispetto alla posizione avanguardistica in una duplice prospettiva: da una parte ne assorbe la lezione linguistica attinente all'elevato grado di irrelazione tra espressione artistica e sistema di comunicazione borghese a valenza etico-politica, da tempo usurata e sclerotizzata; dall'altra ne supera il rifiuto di programmazione e la frattura tra parola e accadimento, tentando di ristabilire, pure se con modi diversi da quelli oggettivi e ingenuamente razionali dei trascrittori di vicende, un contatto violento e scandaloso, ma perciò stesso carico di intenzioni positive e alfine morali, tra realtà e letteratura. L'assioma neo-avanguardistico che la «letteratura è la letteratura», al di fuori della quale non è dato uscire senza perdere l'intenzione eversiva e contestatrice che si è assunta, non vale interamente per Serrao, per il quale la scelta della direzione stilistico-linguistica sottende o sovrintende sempre un contenuto ideologico di ampio spessore.

L'iconoclastia anarchica ed estraniata di un'arte che razionalmente dichiara di voler definitivamente esonerare dal suo ambito sfere eterogenee (col rischio di un ripescaggio avventuroso di una estetica di derivazione crociana), nella superba e aristocratica convinzione che solo in una completa e definitiva negazione dei codici espressivi si possono scardinare i modelli di comportamento e i valori tout-court della società borghese-capitalistica che li produce, risulta, nella poetica di Serrao, alquanto attenuata per una compromissione più decisa e consapevole con la realtà della vita nei suoi aspetti meno dignitosi e gratificanti.

Il problema di fondo investe la nozione stessa di far poesia e in ogni caso di scrivere, in una fase storica, come la nostra, contrassegnata da una perversione etica e sociale (etica perché sociale) poggiante su una struttura politica ed organizzativa fortemente farisaica ed offensiva di una corretta norma di vita che appare inconciliabile con i valori fissati dall'etica neo-capitalistica. Per di più, lo scrittore avverte con precisa coscienza il tentativo di esorcizzazione che i detentori del potere economico-politico e l'intero apparato da essi gestito operano nei confronti dell'arte, continuamente e in varie forme lusingata e inclinata verso una posizione di neutra efficacia, ove si estrinsechi in manifestazioni ludiche (i giochi intelligenti dei bambini deficienti) di nessuna rilevanza critica o in operazioni puramente ma finemente esornative includenti, semmai, messaggi avviati su canali informativi generici e perciò astratti da una situazione reale che, invece, presenta una rilevante stratificazione di destinatari.

Quest'opera di subdola fagocitazione del prodotto artistico mira ad una trasforma-

zione dello stesso in prodotto mercificante che ne degrada e ne distorce il significato, collocandolo in una zona asettica. Da qui, come ha precisato Sanguineti, «l'aspirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato, che possa sfuggire al giuoco immediato della domanda e dell'offerta» che si origina nella coscienza (sopita o no) dello scrittore di avanguardia, contestualmente al manifestarsi del virtuosismo cinico proprio «del persuasore occulto che immette nella circolazione del consumo artistico una merce capace di vincere, con un gesto sorprendente e audace, la concorrenza indebolita e stagnante di produttori meno avvertiti e meno spregiudicati». Si tratta, innanzi tutto, di far deflagrare (dal momento che si agisce nell'ambito letterario) tutto l'assetto istituzionale della lingua in uso costruita secondo i meccanismi dell'industria culturale attraverso la monopolizzazione interessata dei mass-media, con i suoi attributi di anonimata e di appiattimento, in obbedienza ad un livello comunicativo standardizzato e convenzionale che non opera da attivante del processo razionale-conoscitivo quanto, invece, come segnale informativo che agisce su acritiche zone psichiche nella direzione emozionale con effetto fortemente tipizzante. È questo il linguaggio della pubblicità e di tutti gli strumenti di persuasione che sfruttano e cullano la pigrizia del pubblico per fini puramente speculativi. Tale processo generalizzante, come è noto, investe tutti i paesi che fanno parte della geografia neo-capitalistica, anche se in Italia esso appare più compatto ed ampio rispetto agli altri poli di sviluppo industriale, per la storica e cronica carenza di una lingua nazionale sempre insidiata dalla variegata esistenza di koiné dialettali che ha agevolato l'invasione subdola e indolore di un codice linguistico del tutto omogeneo e livellato, capace di provocare bisogni e di prevedere, in schemi stereotipici, reazioni e risposte, per una premessa correlazione tra segno e oggetto corrispondente che si richiamano e si rimandano in una direzione semantica fundamentalmente univoca. In questo contesto anche la lingua subisce una manipolazione mercificante, che la degrada a mero strumento comunicativo strutturato intorno a luoghi comuni e formule iterati in una acritica direzione che conduce alla formazione di un veicolo informativo tagliato su valori medi, spesso banali.

L'accettazione di questo sistema linguistico reificato e massificato porterebbe, secondo gli scrittori sperimentali, alla implicita assunzione delle istanze ideologiche che lo sorreggono e l'alimentano, facendo rientrare l'operazione letteraria in una sfera di prevedibilità e di supporto della realtà in cui viene a perdere ogni intenzione evasiva, per salvare la quale la letteratura mira a rinchiudersi in una espressione linguistica che nella sua autonomia nega violentemente il «sistema sociale ideologico comunicativo-linguistico esistente». In tal modo l'uso arbitrario ed anormativo del linguaggio, autosufficiente ed in sé concluso, negatore di codici ed istituti comunicativi convenzionali, recupera una scardinante energia etica e pretende quella connotazione ideologica che preliminarmente aveva evitato di rappresentare e di assumere.

Come, in pratica, possa avvenire questo giochetto per cui l'arte, dopo una aprioristica dichiarazione di purezza, viene a riconnettersi più saldamente che mai al piano politico-ideologico in precedenza messo da parte con fredda determinazione, pur senza implicare l'uso dei tradizionali strumenti di mediazione, lo chiarisce Umberto Eco quando afferma che «l'arte per far presa sul mondo vi si cala assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime, ma portandolo a condizioni di chiarezza, ostentandolo

come forma del discorso, la spoglia della sua qualità di condizione alienante, e ci rende capaci di demistificarlo».

È proprio in questa esigenza di «far presa sul mondo» che Serrao volge le spalle alle esperienze più estremistiche dell'avanguardia nostrana, in una istintiva propensione ad una moderna rappresentazione della condizione esistenziale e, più concretamente e storicamente, umana, da definire certo non più secondo sorpassati moduli oggettivizzanti, ma neanche ricorrendo a declinazioni cerebralistiche di tessere linguistiche che, inevitabilmente, riproducono, lontano da ogni premessa intenzione, un nuovo se pur diverso convenzionalismo, macchiato, inoltre, dal più vieto aristocraticismo. La lezione dei Novissimi, come pure quella ermetica, per Serrao è valsa come liberazione da certa mitologia letteraria propria della nostra tradizione, e come spinta a operare più nella sfera della sintassi che del lessico, nell'ordine logico della frase più che nel recesso della parola. D'altra parte, la sconnessione del tessuto sociale e la disintegrazione dei valori umani non possono che trasferirsi nella struttura creativa del prodotto artistico, originando una rappresentazione che mutua dalla realtà la disorganizzazione degli elementi in un quadro di babelica frantumazione. Le soluzioni tecniche sono tante quanti gli autori che le adottano (si va dalla formazione di un collage informale alla elaborazione di un «finimondo liquido-sintattico») in una apparente difformità di manifestazioni che sottintende la medesima intenzione di sfruttare l'ordine-disordine sintattico come clausola del diverso e del negativo che la società neo-capitalistica propone.

Il procedimento stilistico delle poesie e dei racconti, non c'è in Serrao una precisa delimitazione di genere, con il suo andamento nervoso (anche laddove si distende nel giro di un periodare più ampio e modulato), contratto, ambiguo e fortemente dissociato, rappresenta il corrispettivo espressivo di una visione della realtà frastagliata ed informale non riconducibile ad una misura unitaria persuasiva; mentre il continuo mutamento di prospettiva della scena e del pensiero dà luogo ad un lussureggiante uso di figure retoriche che tradiscono una volontà di aggressione della realtà medesima con un sottinteso desiderio di offenderla e di modificarla: rottura delle convenzioni stilistiche, appunto, come rottura delle convenzioni sociali; sicché quella rinuncia ad un contenuto esemplare da rappresentare con logica progressione, significa, in Serrao, desiderio di affermazione di una realtà *autre*, come si dice, rispetto a quella del senso comune, la cui deformazione si realizza senza che l'autore intervenga direttamente in quest'operazione di stravolgimento che questo è già nelle cose e nelle vicende opzionate, che, di per sé, posseggono una notevole carica di scandalosità da offendere ogni più radicata norma di comportamento.

Non a caso i personaggi protagonisti di tutti i racconti di *Scene dei guasti* vivono la loro parabola esistenziale in un contesto di inquietante assurdità dove la semanticità ordinaria e scontata della vita piccolo-borghese è presto sfigurata, decomposta nella successione schizoide degli avvenimenti. Ma usare i termini «successione» e «avvenimenti» a proposito della tecnica narrativa di Serrao, è affatto improprio; in realtà la struttura dei racconti non si articola secondo una durata temporale che dia svolgimento e compimento alla situazione; semmai si può parlare di un andamento per cerchi concentrici, amplificati e scandagliati con un mutare continuo di prospettiva in una costante simultaneità di visione. Né è esatto parlare di protagonisti e di personaggi, giacché manca, a caratterizzarli, ogni ricorso alla descrizione psicologica defi-

nitorea, così come manca il ricorso alle azioni straordinarie ed esemplari in senso tradizionale; per cui l'assurdo e il grottesco si presentano come dimensioni banali e quotidiane, cioè come condizione normale, e come tale, autentica; vissuta senza l'attesa di un evento che scioglia il dramma e dia ad esso un senso trascendente la vicenda rappresentata. Tutto è normalizzato entro le pieghe di una realtà statica che non ammette il *deus ex machina* della situazione, né sopporta descrizioni che non siano mediate da uno stile antiretorico per elezione, ma che pure ambisce alla realizzazione di un timbro eloquente nella proliferante disarticolazione della frase, che pare richiedere più di una lettura attenta e silenziosa, una computazione esuberante e sregolata, disobbediente di ogni norma interpuntiva, secondo un registro visionario ed onirico che segue l'andamento labirintico e dissociato di una mente nevrotica e di una coscienza inquieta e disperata. Difficile è in questo contesto, sceverare la realtà dal gioco; l'atteggiamento serio da quello ironico, la parodia dalla perentorietà del discorso: tutto appare sospeso in una atmosfera di assoluta ambiguità che non si scioglie neanche alla chiusura del sipario. È un dramma, quello rappresentato da Serrao, senza prologo e senza epilogo: c'è e basta, qui ed ora; tanto più assurdo quanto meno si richiama a parametri di eccezionalità.

È il caso dell'ebreo Davide Sassari del primo racconto di *Scene dei guasti*, «Il silenzio», il cui fatale e traumatico impatto con il tumore scompare nel contesto di una vita quotidianamente assillata da altre paradossalmente, ben più importanti inezie, nel rispetto di quella joyciana epifania della banalità che è tratto caratteristico di tanta narrativa novecentesca: una banalità di fatti e di gesti evidenziata stilisticamente da un andamento minuziosamente descrittivo a sottolineare l'importanza dell'episodio insignificante di una esistenza ormai piatta e grigia, che però assume una connotazione eroico-patetica nella rassegnata dignità con cui essa è vissuta: di fronte alla realtà fallimentare della sua famiglia (la moglie, Anna, lo tradisce; il figlio, Andrea, «passa le notti in giro... falsa l'ultima pagella dell'anno») a Davide Sassari l'ebreo non resta che riacquistare una sua dimensione di uomo nell'unico modo che gli resta: pagare in silenzio il proprio male: «Magari a far sangue dalla lingua in mezzo ai denti, ma tacere», in linea con la landolfiana frase citata ad epigrafe del volume: «la sofferenza è forse, sto per dire obiettivamente, il meno volgare dei passatempi».

Da una medesima zona di silenzio e di sofferenze proviene la voce di Raffaele nel delicatissimo e disperato racconto: «Residenza dei miracoli», in cui il motivo esistenziale e biografico si innesta su una tematica più concretamente storica, il disagio, cioè, dell'emigrante costretto, in una Milano fredda e dispersiva, ad una vita insostenibile senza il sostegno della memoria delle proprie origini: «per poter vivere in qualche modo anche qui; e sbiadirà il resto, anche il resto: voi, la casa, la terra, le radici, per vivere, sopravvivere?; per tutto questo si accinse a scrivere, dopo il silenzio lungo dell'invernata».

La scrittura, sia essa una lettera o una poesia, diventa, pertanto, lo strumento ultimo (e unico?) per dare rilievo e significato ad una desolata quotidianità dove ci si ritrova «in accordo su una sofferenza inevitabile, destinata quasi». Questo secondo racconto presenta, rispetto al primo, una più ricca orchestrazione di piani espressivi che dimostrano tutt'intera la perizia stilistica di Serrao, pronto ad assimilare gli imprevedibili scatti del pensiero e della memoria e a trasferirli sulla pagina con artificio sapiente; e ci offre, *en passant*, una dichiarazione molto importante per com-

prendere dall'interno il suo processo creativo. Riportiamo due passi: «Raffaele tentò d'assestare le imposte, fiottò ancora di bollette e ripetè: "Per le donne di casa / larghe ma sacrosante/ e dalla rampa dell'odio alla piazzola di famiglia / oggetti in fila dei diseredati"». Ritornò alla lettera dopo aver annotato sul retro di una busta quel flusso, lo straniante largo al quale avrebbe voluto attenersi...E poiché il pensiero scioglie e salda idee imprevedibilmente e a piacimento, il flusso sperimentato riprese...».

Non è, qui, rilevante il fatto che i versi riportati facciano parte di una poesia della raccolta *Destinato alla giostra*, quanto la definizione del momento poetico come di un «flusso» che si ossigena e spira per vie sotterranee, al riparo da ogni razionalizzazione e da ogni misura logica: è un meccanismo, quello creativo, sembra dirci Serrao, in linea con i principi di una non sorpassata estetica romantico-decadente, che sfugge ad ogni percorso obbligato e procede per antitesi ed associazioni, per lontane analogie ed anacoluti mentali che pure si organizza(no) in una forma che racchiude e contiene in sé ogni eventuale rimando di natura contenutistica. Questo non vuol dire che dagli scritti dello scrittore romano non sia possibile ricavare una più esplicita tematica e una *Weltanschauung* precisa e tangibile, solo, si è voluto precisare come essa ambisca a «determinarsi in stile» (Jacobbi), senza con ciò precludere la possibilità ad alcuno di rintracciare le molte tessere che racconti e poesie offrono per una indagine, appunto, marcatamente contenutistica, che conferma, più di ogni altra considerazione, come Achille Serrao sia riuscito a superare i limiti di concretezza propria della poetica neo-avanguardistica. Proponiamo, qui di seguito, alcuni lacerti espressivi che potrebbero risultare utili per un simile tentativo:

«Superesse il tuo latino; / sopravvivere... / Superesse il mio latino: poter vivere in qualche modo»; «Da ringhiere / di ferro raccoglievi garofani / senza sospetti che la verità / viene tra un leggere carte di tarocchi»; «l'umanità non si converte, meglio / si muova a tempo il pensiero / prima d'altra esclusiva di sangue». «Ma qui si vive sospesi fra il concetto di legge irriducibile / e una stretta di mano senza sangue; / sazi di prologo confusi / al secolo come antefatti, una pena / senza scampo»; «Ma anche questa umanità si sperde / oltre il bianco sospetto del nudo; / perché conta il passo veloce l'eco / agli incroci del mondo: / una freccia in frantumi sul bersaglio / della nostra recente ontologia»; «è stranamente vero / ... / questo modo più certo d'esser vivi / in un'approssimata vicenda»; «Resiste / la menzogna finché l'uomo respira...»; «E che la specie degli uomini fosse incostante e la nostra / una terra di decorazioni,...»; «siamo episodi della storia di fianco ai rivoli / d'ogni paese... Presso di noi ormeggia alle cose minute / un morire pacifico e terrestre se ancora una volta / chiusa l'ortensia in voto sulla scia delle stelle, / si rincasa con buona fortuna verso i tuoi capelli adunati».

E ancora sintagmi fortemente semantizzati («guerre private in punta di piedi», «la vita nella rete del ragno», «il nostro amore disatteso», «attese di guerra». «Ad ogni rampa polvere d'odio», ecc.), a caricare una tragica visione storico-esistenziale, che appare in tutta la sua corrosiva provvisorietà in questa emblematica poesia «In conto», dell'altrettanto emblematica raccolta intitolata, *Destinato alla giostra*:

Ma se il sole
ai grani di un vetro ci appende multicolore
e ci reclude in ospizi di polvere,
mi sveglio indolente e ti rifiuto
per ciò che siamo. Ti spedisco in conto

di un'altra che si attende, la nostra realtà,
provvisoria finché la punta della biro annega
nel rimorso. Ci spetta il ridicolo puro
al baratto con solenni eversioni e profumo
di morte fra i denti.

Il ridicolo puro guardando oltre
più oltre il pasticcio dei nostri
giorni consueti

Ma, ad altri questo compito e questa chiave di lettura, che, in realtà, a noi pare enormemente riduttiva dell'opera e delle intenzioni di Serrao, la cui qualità di scrittore raffinato e abile lo obbliga a realizzare la sua ideologia in una sfera integralmente espressiva e creativa che risolve ed ingloba, occorre ribadirlo, ogni valenza eteronoma. Vale, per lui, ci pare, quanto ha teorizzato Angelo Guglielmi in *Vero e falso*: «... Così è in letteratura, dove i contenuti (i contenuti consumabili, realistici, significativi) sono la condizione della letteratura anche se non la costituiscono, anche se non entrano nel processo costitutivo di quel discorso artificiale ed eminentemente arbitrario che è la letteratura». Il che non significa che la scelta del contenuto sia secondaria, giacché la significatività di esso, in relazione alle ragioni che hanno condotto l'artista ad opzionarlo, garantisce anche una maggiore ampiezza formale e artistica dell'opera.

Esemplare è a questo proposito, l'ultimo racconto, «Concentrico in grigio», in cui l'anormalità fisica, tutta individuale nella sua patologica dimensione, si dispone a significazione più ampiamente umana e presta la sua irregolarità a tutto un procedimento stilistico-espressivo che ignora un'*allure* statica ed omogenea per inoltrarsi in un labirinto sintattico che include, in una varietà caleidoscopica, la struttura ad incastro, con o senza segni interpuntivi, ovvero il periodare con digressioni parentetiche mozzafiato, interruzioni e riprese, o un descrittivismo minuzioso e nevrotico su particolari non sempre evidentemente significanti, o, ancora, frammenti di scrittura automatica, secondo modelli che non definirei tradizionalmente surrealistici, perché sempre riscaldati da una febbrile razionalità che spesso risolve in delirio lucido e scongolente l'(auto)analisi di una situazione privata e/o collettiva.

La coscienza dello scrittore, cioè, è sempre protesa, sensitivamente protesa, a cogliere atti e gesti in un'opera di crudele smontaggio del giocattolo umano per arrivare a cogliere, se c'è, il senso di una vita, il significato di un'anima. Se poi questo tentativo conduca alla scoperta del vuoto e del nonsense, non è per Serrao ragione di rinuncia a sperare in una via che ricostruisca un iniziale nucleo di autenticità esistenziale; anche se questa sia tramata e intessuta «di atti miseri e impuri, perché no, ma nostri soltanto». La metamorfosi del personaggio in cane (che ricorda quella landolfiana di Gurù in capra) e la conseguente accettazione «fino in fondo» dell'anormalità rappresenta, qui, la *conditio sine qua non* per l'ingresso in una sfera ove si possa vivere, con dignità e coerenza, la personale avventura umana.

È in questa compresenza inscindibile del piano formale e del piano contenutistico, del continuo intersecarsi dell'ideologia con lo stile e viceversa, che Serrao porta innanzi, in maniera nuova e originale, e, in un certo senso, supera in toto la posizione neoavanguardistica, recuperando, in chiave singolarmente moderna, gli stimoli al *repêchage* dell'oggetto nella scrittura; di un oggetto, però, che non porta più con sé il

peso della sua concretezza, ma, al contrario, il significato della sua anima. E se questo significato pretenda, a definirsi, attributi negativi (assurdo, nulla, ipocrisia...) ciò non scoraggia Serrao, il quale procede nella sua indagine clinica con fredda determinazione, nella convinzione che solo togliendo ogni velo alla realtà si potrà tentare, forse, un'opera di positiva ricostruzione; per intanto, bisogna «trovare ad ogni costo un senso al poco che rimane».

(*Prospettive culturali*, Napoli, N. 4, 1978)

Francesco Paolo Memmo: Dalla «Giostra» ai «Guasti»



Il primo tempo di Achille Serrao si svolge sotto il segno della poesia. Il suo primo libro di versi, *Coordinata polare*, è del 1968: un esordio compiuto quasi in punta di piedi, senza clamori e senza grossi *exploits*, ma già tale da giustificare l'attenzione di critici e lettori non certamente abituati ai facili entusiasmi. La seconda raccolta organica, *Destinato alla giostra*, segue a distanza abbastanza ragguardevole, nel 1974: ed è subito chiaro il decisivo salto di qualità operato da questo poeta appartato, non inquadrabile in mode più o meno contingenti, non etichettabile con un paio di sbrigativi aggettivi. La «destinazione» cui allude il titolo andrà correttamente intesa nel senso di «predestinazione», vocazione. *Destinato*, cioè predestinato, *alla giostra*, cioè a girare intorno a quel fuoco centrale costituito non dal proprio «io» – ché Serrao è poeta tanto meno soggettivo quanto più sembra parlare in termini di autobiografia interiore – ma dall'altro da sé: interlocutori privilegiati, realtà esterna, mondo oggettivo e concreto, non fantasma letterario, non, o non soltanto, proiezione della memoria.

Anche per questo, la seconda raccolta poetica di Achille Serrao mi apparve immediatamente come un libro esemplare. Esempio, dico, non nel senso di «perfetto» – e come può essere perfetta una voce che si sviluppa, si espande e va cercando le modulazioni sue più proprie? – ma, piuttosto, alla lettera: da *exemplum*: esempio, testimonianza, cioè, viva e quant'altre mai vitale di una più generale (e generazionale) disposizione di fronte al fenomeno della scrittura in versi; il superamento della «vergogna», estremo residuo sessantottesco; la ripresa di una comunicazione in termini nuovi dei temi (esistenziali? sissignori, anche esistenziali) che ci premeva affrontare. E, insieme, una dizione secca, concisa, persino rabbiosa, ma controllata fino allo spasimo per virtù di stile (le parole risultavano pesate come sul bilancino di un farmacista: una giusta dose è medicina; una dose eccessiva è veleno); il pervicace e ostinato attaccamento al concreto, ai propri «giorni consueti», per dirla con un titolo, nel tentativo di disbrogliarne i nodi, i «nessi» (altro termine-chiave del vocabolario di Serrao), i confusi legami, e nella attesa di captare segnali per il momento ancora oscuri, indistinti, indecifrabili.

E qui siamo già al secondo tempo della sua storia di scrittore. Il suo «bisturi inclemente» l'ha affondato tutto nella carne; si è spinto, col masochistico coraggio che solo i grandi poeti posseggono, nel «suburbio della parola», proseguendo, «ad oltranza» quell'«amore perverso dello scrivere» (la definizione è sua) che infine offre, a chi l'ha conosciuto, magari in mezzo alle «crepe» e ai «parassiti», una «festa» grande.

Siamo, ho detto, già al secondo tempo. Il tempo delle nuove – nuove in ogni senso – poesie, e il tempo, anche, della narrativa. Perché questo appunto è avvenuto: che Serrao, dilatando la propria misura e dunque il proprio verso fino al limite estremo, lavorando a successive accumulazioni di materiali dopo aver pagato sino in fondo i propri debiti culturali (con Montale in *primis*), si è accorto che la struttura canonica della poesia gli stava un po' stretta, lo imbrigliava, lo imprigionava, lo teneva «compresso» più del lecito. Per cui ecco, da un lato, una evidente tendenza al poema; dall'altro, il recupero della prosa.

Con *Scene dei guasti*, il volume che segna il vero esordio di Serrao come narratore, abbiamo già i primi risultati in tale direzione. Nei sei racconti che formano il libro, i temi e i motivi più tipici di Serrao si rincorrono, si intrecciano, si confondono, e poi tornano a distanziarsi, ognuno assumendo una fisionomia propria e tutti insieme costituendo un unico tessuto narrativo, una compatta porzione di universo. Un universo inquieto e disarmato, risentito e arrendevole, corrotto (i «guasti» del titolo) e però purificato dall'affacciarsi – magari affannoso, tumultuoso – di sentimenti incontaminati.

In questi racconti, insomma, si riallaccia tutta una serie di rapporti che ruotano intorno ad un unico centro dialettico: l'uomo alle prese con l'atrocità del mondo che lo circonda, e la conseguente alienazione, cioè nevrosi, cioè incapacità di comunicare, cioè solitudine.

Questo scrittore così spasmodicamente teso a ricercare le proprie radici, le proprie origini, il proprio tempo psichico e reale non tarda ad assumere consapevolezza che quello è un «tempo di ferite» e che la mitica Filadelfia dell'infanzia o la Roma disumana di oggi o la «finta» e nebbiosa e babilonica Milano sono – l'uno e l'altro ancora – luoghi di miseria e di dolore destinati a consumare tragedie personali e collettive che nessuno potrà mai registrare se non appunto l'uomo stesso, quando che sia giunto al fondo delle sue oscure sconfitte.

Serrao – ha scritto Ruggero Jacobbi nell'introduzione al libro – «è un drammaturgo della vita circondato dal nulla e ossessionato dalla morte, un cronista della “storia delle vittime” dove ogni immagine di umanità gronda e si scortica e crolla, insomma grida vendetta al cospetto di Dio». Un dio, aggiungo, che è sin troppo – voglio dire sin troppo ossessivamente – presente in queste pagine, citato per bocca e per mediazione delle sacre scritture (una delle letture fondamentali di Serrao, accanto a quelle dei classici contemporanei, in un miscuglio già abbastanza curioso di sacro e di profano: *Sacro e profano* si intitola, guarda caso, uno dei racconti del libro).

Un dio continuamente asserito, chiamato a testimone, giudice, difensore. Ma un dio, anche, che non si esita a porre sul banco degli imputati se sul banco degli imputati Serrao pone – come è giusto porre – l'uomo e gli uomini, ancora una volta intersecandosi il piano fisico col metafisico: l'entità uomo da una parte e gli uomini fisici corporei in carne ed ossa e funzioni e disfunzioni (come nello stupendo *Concentrico in grigio*) dall'altra. Insomma la oscillazione si compie tra ciò che si dovreb-

be essere e ciò che si è, il paradiso delle illusioni e l'inferno delle realizzazioni. Proprio come in uno dei racconti centrali del volume, *Retropalco*, articolato esattamente sulla scansione di una dolorosa caduta di illusioni: non si avvererà il sogno del puparo di dar vita sangue e carne ai suoi pupi; essi rimarranno inerti, freddi pezzi di legno, incapaci di parlare al presente e incapaci di restituire un passato ormai irrecuperabile; a chi dovrà affidarsi la previsione degli eventi futuri che pure incombono minacciosi, preannunciati da un fragore di tuono?

Ecco: in questo scrittore disperato come pochi altri, eppure tenacemente aggrappato al sogno, alla illusione – e l'illusione suprema è quella di una, quando raggiungibile?, solidarietà umana – in questo scrittore mite e nevrotico (e il tipo di scrittura che qui s'incontra è sostanzialmente nevrotico, spia evidente di una natura offesa dalla vita, dilacerata dagli eventi), in Serrao, appunto, c'è una estrema capacità di esplorare l'inferno, le viscere della terra, per cavarne tutto il marcio e il male e la miseria e la corruzione possibili. Per cavarne tutto il male, certo, perché solo così quel male e quel marcio e quel vuoto potranno essere vinti, esorcizzati.

E dunque, il senso della morte che anima per così dire tutte le pagine del libro, il presentimento della morte può anche, infine, tramutarsi in valore attivo, in senso e presentimento di vita. Col dubbio, certo – e in Serrao si tratta proprio di un dubbio sistematico: posso chiamarla l'ideologia del dubbio? – col dubbio di non farcela ad arrivare sino in fondo. Ma anche con la certezza che ci sono cose ben più importanti della morte. Come sa, ad esempio, il protagonista del primo racconto, *Il silenzio*, l'ebreo Davide Sassari, «diverso» ed emarginato in quanto ebreo e in quanto uomo, condannato ad attendere sempre e ovunque («per vocazione aveva atteso tutta la vita»), il quale, giustamente, è assai più preoccupato del sassolino entratogli per caso nella scarpa che del tumore diagnosticatogli dal medico. E come sa l'io narrante di *Concentrico in grigio*, altro diverso, altro emarginato, altro «malato», il quale ancora ha la forza e la capacità di interrogare e interrogarsi: «Così anormale fino in fondo, interrogare la diversità che volle Dio, che volle Dio?, eccomi piansi reclamai dal braccio tutta l'attenzione e ancora eccomi a voce spiegata nonostante l'incipiente afasia ci siamo ardo alle orecchie, guarda si arriva, se puoi dammi notizie della testa; che testa mi rimane?».

A voce spiegata, perciò. A voce spiegata nonostante la morte, il senso e il presentimento della morte di cui dicevo. Se è vero – come ha scritto Jacobbi – che l'«uomo descritto da Serrao ha perso ogni contatto con la natura come consolazione, la conosce soltanto come memoria o come tragedia», è anche vero che l'uomo descritto da Serrao è, precisamente, uomo, e uomo tutto intero. Il che non è davvero poco se soltanto proviamo a guardarci un po' attorno nel panorama della nostra narrativa odierna, dove gli uomini sono sostituiti da pagliacci, manichini, personaggi di cartapesta.

Di quale carne sia fatto questo uomo noi già lo sappiamo, dopo aver letto *Scene dei guasti*. Dove questo uomo possa arrivare, se alla dannazione definitiva o a una parvenza di salvezza, potremo saperlo solo dopo che Serrao ci avrà dato il romanzo cui sta lavorando. Dopo di che anche la sua parabola di scrittore sarà completata: e il poeta degli esordi, incerto tra il dire e il non dire, avrà detto finalmente tutto, le sue e le altrui miserie e brutture, le sue e le altrui «ipotesi» per il domani. Perché *dire tutto* è quello che oggi ci resta da dire.

(*Sintesi*, Palermo, Anno IV, N. 2 (36) marzo-aprile 1980)

Giancarlo Quiriconi: La destrutturazione critica e il rifiuto della *mimesis*



Il caos materico con cui Achille Serrao si trova costantemente a fare i conti nella sua pagina e quasi – si direbbe – a evocare contro l’ordine fittizio di una normativa inerte imposta alle cose come alla scrittura, lascia intravedere qua e là, inavvertita, un’aspirazione *a contrariis* per una misura di classicità, universo destituito di fondamento nella sua inevitabile coniugazione al passato, ma anche utopia possibile in quel gioco rovesciato, incontrollabile anche su altri registri, per cui passato e futuro – così diversi ma anche così simili – si tendono la mano nell’ansia di superamento delle pastoie della quotidianità e del presente. Condizione questa e in certo modo dannazione di tutte le avanguardie novecentesche che esprimono l’arco della loro tensione tra rottura dell’ordine e riproposizione di un ordine rinnovato che si esprima ad un tempo nella misura del moderno e nel respiro della classicità. Non diversamente accade, fra gli altri, ad uno scrittore che può vantare su Serrao una sorta di paternità spirituale, a quel Pizzuto la cui opera già Segre ebbe modo di sottolineare come non sia «fatta per annullare un’opposizione grossolana di antico e moderno: essa anzi intesse fra questi estremi una ragnatela (...)».¹

Non diversamente accade, o è accaduto, ad altri scrittori che si sono mossi sul difficile terreno di uno scompaginamento delle regole: Gadda e Zanzotto, ad esempio, nel quale ultimo massimamente è presente il riferimento ad una ipotesi di classicità in cui ordinare tutto il disordine evocato (*Galateo in bosco*).

Solo che, per Zanzotto come per Gadda, l’avventura significa prevalentemente agire sui livelli semantici della lingua: se il tessuto sintattico ne rimane scompaginato è solo per deduzione: la rivoluzione riguarda essenzialmente i momenti base del linguaggio, dal fonico al lessematico. Per Serrao, al contrario, come già in Pizzuto² la contestazione tocca primieramente il livello sintattico. In Serrao in particolare colpisce la divaricazione che si viene a creare tra la lingua e l’organizzazione sintagmatica di quella. La destrutturazione sintattica si accompagna infatti alla permanenza di un piano paradigmatico prevalentemente comune e volutamente stereotipo che neppure il ricorso – frequente ad esempio in *Cammeo* – al linguaggio scientifico delle scienze naturali basta a rendere in qualche misura straniato.

Credo già qui possa essere individuato un *señal* non minimale di quella aspirazione alla classicità di cui dicevo: c’è insomma in tutto il discorso serraiano una volontà epica, di una epicità magari rovesciata – descrizione di un viaggio a ritroso nel baratro della realtà – di testimoniare ai vari livelli il percorso della civiltà postmoderna. Questa epicità la si riscontra particolarmente in alcuni dei racconti più significativi del suo primo volume di prose, in quelle *Scene dei guasti* che conferisce il titolo a tutta la raccolta e particolarmente nel racconto finale *Concentrico in grigio* che nella sua iperbolicità fantastica intende agire come il mito, proporsi quale dimensione archetipica della condizione umana e parabola profetica del suo divenire.

Non deve quindi sorprendere se proprio all'interno di un processo continuo di frammentazione e di ripetizione persino ossessive, quale si riscontra in tutta la sua produzione di prosa come di poesia, tenda ad emergere il filo del *continuum* poematico, quello appunto cui allude Silvio Ramat quando per la poesia di Serrao sospetta «saggiata solo a frammenti, l'eventualità di un poema, che non vuole architettarsi oltre un certo segno (...) il processo che ci siamo azzardati a sospettare in Serrao è, o anzi verrebbe ad essere (...) l'affresco che include e magari contempera tanto il profitto che la perdita, tanto gli idoli gonfi che lo smascheramento degli idoli medesimi».³

I riferimenti continui alle origini culturali evangeliche e bibliche dell'occidente ne sono una spia quanto mai sintomatica. Basta in tal senso aprire il libro delle poesie e fermarsi alla prima lirica che porta il titolo tanto indicativo di *Genealogia*:

Era libro da sette novelle il mio
evangelario e nel capitolo in luglio
per giorni
giorni religiosi delle piogge
le rondini – in nome tuo
padre genealogia della pena
traghettarono strida dagli sguinci
agli anfratti di un paradiso.

Il sospetto che talora questa assunzione in proprio di una potenzialità sacrale ed evangelica si veli di una lieve e amara notazione ironica non basta a dirimere la questione nel senso di una negazione dell'epicità e della classicità. È della classicità, si sa, anche la lucida e ferma chiarezza della propria debolezza e dei propri *tics*, e tanto più della classicità contemporanea che non può non avere alla propria base il senso di una fondamentale impotenza: e questa dannazione *a priori* spiega anche – e in parte redime – quanto di programmatico, di orgoglioso è pur sempre presente nell'operazione di chi come Serrao punta alla disgregazione come all'unica possibilità di penetrazione e di redenzione dei destini stessi del mondo e degli uomini.

La riflessione sull'atto di parola – la scrittura – è talmente insistita in Serrao da escludere ogni infingimento mimetico rispetto alla finzione narrativa che, da questo punto di vista, resta appunto finzione; una sorta di pretesto attraverso cui far passare i lacerti di un mondo in dissoluzione. In questo senso anzi è facile constatare come tale disposizione all'autocoscienza si acuisca con gli anni, acquisendo uno spazio sempre più pronunciato da *Scene dei guasti* a *Cammeo*.

Un doppio registro regola pressoché costantemente la meditazione serraiana in questa direzione: da una disparità – positiva o negativa a seconda che sia connotata ironicamente o drammaticamente – sempre affiorante fra poesia e condizione umana e/o naturale.

In anticipo sulle nostre diffidenze,
la poesia ignora certe disdette di periferia
quantunque odore umido di canne
e sopra i caseggiati s'apra la luna,⁴

cui fa da contrappunto inevitabile il sintomatico

(...) dove l'arte prolunghi
al gioco i motivi di un novecento mercantile

per questa compagnia nata di segno d'aria,⁵

all'inadeguatezza, per altro verso, della vicenda umana e personale alla cristallina
assolutezza di una parola mitica in grado di esaurire il dicibile

In principio, dunque, e per l'ora della morte
con un avvio d'acque dove paternità non fa memoria
davvero più segno sospensivo che parola
è la nostra terra imprevedibile,⁶

fino alla completa deiezione della sacralità verbale che rompe in *Isola*⁷ l'universo
separato in cui si può tentare la pienezza irrelata della parola. Ecco allora:

i passi a riproporre
in un giorno di fiera l'inganno
della parola appena si fa lingua
e questa irripetibile tacere.

Al polo opposto, dove si verifica la sintesi delle varie impotenze, la potenzialità
tutta condizionale di coincidenza di «minuzie ingombri / insoliti» messi in atto dal-
l'universo dei vivi e la «mandria senza oriente»: la pagina resta comunque al di qua
della essenzialità di una parola che permane indicibile disarmata. Certo i versi finali
di *La moltitudine il suburbio* sembrano ipotizzare una mediazione fra mondo e paro-
la, ma a ben vedere si tratta di un *décalage* non privo di autoironia: lo svelamento
determinato dalla contaminazione isola la componente perversa del *poiein*. Ciò che
resiste è la continuità della pagina:

Se la mandria senza oriente penetrasse
la pagina che simula un alto
grado di moralità, oh amore a oltranza
amore perverso dello scrivere che festa
allora che festa sarebbe nel suburbio
della parola.

Nella produzione in prosa, ancor più che in quella in versi, la coscienzialità del-
l'atto di parola impegna l'andamento narrativo fino all'esplosione di *Cammeo*.
Persino il più mimetico dei racconti di Serrao, *Il silenzio*,⁸ tradisce una vigilanza con-
tinua in questa direzione, vigilanza che assolve il compito fondamentale del distacco
del protagonista dalla propria storia, in modo che essa si presenti perfettamente ogget-
tivata alla sua analisi. Così l'attenzione anche fonetica rompe al suo massimo grado
il *pathos* della situazione, introduce l'elemento sarcastico che consente, appunto, la
presa di distanza critica:

«E se si fossero sbagliati?» pensò quasi gridò
il pensiero.
«Certo», la «o» sdruciolò dalla mente alla
bocca come la creazione del mondo dalla mente
alla bocca di Dio. L'indomani sarebbe andato
altrove, *potevano avere sbagliato*,⁹

e subito dopo di impostare su di un livello gnoseologico il senso del proprio dramma
personale:

«Troppo certo il medico, proprio stupido il paziente. Stanco; stupido per stanchezza». Si morse il labbro.

«Tema: *l'uomo conquista gli spazi e fotografa la luna*; io, Atlante con la luna sulla schiena» sorrise pianse.¹⁰

Con una lettera (riflessione e scrittura ad uno stesso tempo) si chiude la vicenda di *Sacro e profano*¹¹ ed una lettera, nel momento cruciale della vicenda, ricapitola per Cammeo i termini del discorso:

Clara carissima,
finalmente li tengo. Clara, non ci saranno più problemi. Ma è stata dura. E per continuare a possedere mente e corpo di costoro, non devo mai concedermi, devo tenerli a distanza, fingere la solitudine dei grandi. La solitudine, capisci? (...).¹²

E la lettera, con l'antitesi che in essa si sviluppa tra letterarietà ostentata e familiarità, è ancora il filo conduttore di *Residenza dei miracoli*¹³ e del successivo e tematicamente complementare *Scene dei guasti*.¹⁴ Scrittura nella scrittura, dunque, come riflessione sulla scrittura stessa: non prosa memoriale, come potrebbe a prima vista apparire, ma modo di accertarsi da parte dello scrittore del proprio essere sulla pagina. Di accertarsi e di accertare il lettore: per entrambi la citazione (una delle sue forme è appunto la lettera) costituisce una sorta di campanello di allarme contro possibili coinvolgimenti emotivi, la messa in guardia che pur sempre si tratta di fare i conti con una dimensione riflessa. Sembra quasi che Serrao senta la necessità di mantenere costantemente vigile questa soglia coscienziale ad evitare ogni prevaricazione del vissuto e, in definitiva, il rischio dell'elegia. Fra le righe infatti non è difficile individuare, particolarmente nei primi scritti ma con significative riprese in *Cammeo*, un sostrato esistenziale – l'origine meridionale e contadina dell'autore con tutto l'*humus* culturale connessovi – e quasi di confessione, di corsa precipite verso il proprio passato avvertito come baratro e regressione ma sorretto anche da una fascinazione prepotente. Di qui la necessità del controllo della pagina, non tanto per desiderio di non svelarsi quanto per conservarsi un ambito di malleabilità del destino, un momento di autodeterminazione. Un'operazione questa che ha qualcosa di cardarelliano, di un Cardarelli ovviamente rivisitato attraverso l'esperienza neoavanguardistica con la conseguente sostituzione della razionalità esercitata sulla vita con la razionalità esercitata sulla parola. La citazione così è per Serrao prima di tutto un modo di rintuzzare continuamente il rischio della pagina testimoniale. Nelle molteplici forme in cui si presenta, essa costituisce la filigrana di tutto il discorso serraiano, della sua volontà di rifiuto mimetico e di istituzione di un paradigma di classicità come dell'impossibilità di liquidare i conti una volta per tutte con la propria più intima e persistente realtà umana. Per la sua funzione semantica fortemente connotata la citazione ricorre nel testo serraiano non solo nella forma tradizionale, dall'esterno, bensì anche come riproposizione o ripetizione interna di echi desunti dall'autore dalla propria pagina, man mano che si viene formando. Nel primo caso l'operazione tende essenzialmente a istituire un campo culturale di appartenenza e/o di confronto, quando non abbia lo scopo di sottolineare – creando un'atmosfera di sacralità – la dissonanza del narrato dal modello. È questo l'uso prevalente della parola evangelica. L'incontro in *Sacro e profano* tra l'assessore alla nettezza urbana e Cristiano, capo dei netturbini in sciopero, è giocato tutto sul riscontro evangelico:

Cristiano sedette.

– Per cominciare: sei tu che dirigi costoro? e sottratta la storia agli innumerevoli depositi dell'indifferenza o della smemorataggine allo scopo di trarne prove o verifiche per il racconto, questo avvio suggerisce che di seguito si riproduca testualmente da Matteo: «Or Gesù comparve innanzi al preside, che lo interrogò dicendogli: Sei tu il re dei Giudei? Gesù rispose: Tu lo dici». ¹⁵

Altrove interviene la riproduzione parodistica dei linguaggi della burocrazia con la loro presunta istituzione di norme assolute. ¹⁶

Ma è senz'altro sul piano della riflessione direttamente culturale e letteraria che la citazione funziona come presa di coscienza, quasi nella volontà di sottoporre il testo al vaglio continuo della verifica di altri universi culturali assunti sia per contiguità che per opposizione. Ecco, allora, ad esempio, il contrappunto foscoliano in *Spoleto e dopo* ¹⁷ o il ricorso a Giudici per frenare, con l'appello al quotidiano nella sua forma più bassa, il rischio dell'elegia:

era la nostra età / – aggiungi – una malerba da strappare al ricordo. / Ora la mela / e le sue dimensioni, *se sia opportuno / trasferirsi in campagna* coi bidoni sul retro / della casa dunque prepara un fazzoletto a quattro / nocche già piove. ¹⁸

o i delicati versi d'amore di Ferdinando Falco a sottolineare per contrapposizione la lacerante disumanizzazione del protagonista di *Concentrico in grigio*. ¹⁹

Cammeo fonda gran parte della propria inchiesta appunto sulla citazione esterna: Landolfi, Pizzuto sono i pilastri di una mappa alternativa, la contrapposizione al tentativo di restauro della lingua e della letteratura operato dagli ospiti del gerontocomico. ²⁰

La citazione interna contribuisce da un'altra prospettiva allo stesso progetto di riflessione sulla scrittura. Produce un effetto di decantazione e di distanziamento dell'autore dalla propria materia, quasi per la volontà di porsi nell'ottica del ricevente, di guardare dall'esterno la propria pagina. Lacerti di scritti precedenti vengono inseriti in scritti successivi; si crea tutta una rete di rimandi da un'opera all'altra, rimandi ora diretti e puntuali, ora invece tesi a recuperare – in altra forma – motivi, spunti, riferimenti tematici. Così gran parte della materia formante il risvolto «naturale», contadino di *Cammeo* è desunta da *Scene dei guasti*. Serrao in questi casi considera la propria scrittura come una sorta di referente esterno, oggettualizzato, con cui fare i conti. Altrove invece la citazione si crea nel farsi della pagina stessa: è un procedimento questo che coinvolge in prima persona la destrutturazione sintattica della scrittura serraiana. Si veda in tal senso *Retropalco* ²¹ in cui realtà e finzione scenica (una storia moderna da raccontare con i burattini) si intersecano continuamente spezzando ogni filo di linearità. Il vissuto si presenta continuamente come narrazione di una storia, mentre il canovaccio si dissolve – grazie alla citazione – nel vissuto. L'apprendista burattinaio gira per Milano, percepisce un mondo caotico, in frantumazione in cui affiorano volti fortemente connotati di una carica simbolica. La vicenda da mettere in scena ripercorre puntualmente quella «vissuta», riappaiono gli stessi personaggi, le stesse parole, le stesse situazioni. Si crea insomma una sorta di meta-narrazione in cui i piani si giustappongono e si confondono:

In principio fu Milano o con la nebbia una città finta, vicina e insieme credibilmente lontana, fu il lisztiano concerto per pianoforte e orchestra in mi bemolle maggiore: il

brano si stempera, vicino al silenzio si tramuta in cronaca di fatti politici o il vento dirada la nebbia quel tanto che può, trascina il vento nei cortili carte rami secchi delle ortensie di notte vi segnala presenze irragionevoli (p. 73).

Ed ecco la finzione scenica:

Racconto: in principio fu Milano o con la nebbia una città finta, vicina e insieme credibilmente lontana: potrebbe essere il nostro fondale, suggerisco, e in scena tale e quale entra la donna di cuori, chiederà andiamo? traslucida nel vestito di pelle (p. 81).

e subito dopo, con sola ripresa tematica:

Quindi la musica in sottofondo, suggerisco: Liszt, concerto per pianoforte e orchestra (p. 82).

Finché, come in una dissolvenza filmica, realtà percepita e finzione scenica riprodotta si fondono insieme, divengono uno stesso *continuum* all'insegna del caos e della distruzione:

Tale e quale senza cambiare un gesto entra in scena la donna di cuori, feci entrare la donna per salvare il salvabile, disse le feci dire stasera Milano è una babilonia di carri di dialetti, osservò o fui io a guidarla? osservò i fili penduli dello strillone, che intanto lamenta dolori alle dita, osserva i fili penduli la donna ed esclama: – Malinconico, vero? (che non è nel copione) (pp. 84-85).

E non è un caso che questo racconto presenti, insieme alla continua rottura della linearità narrativa, un evidente stravolgimento sintattico,

lo strillone figura che ineluttabilmente *sorride*, a richiesta *porge* il corriere della sera urlando di bilancia omicidi, continuando a urlare di attentati poi *prese* a battere i piedi (...).²²

e grammaticale:

Io apprendista un po' mimo malsicuro, intanto il trenta è qui si inceppa alla curva l'aria prende di ferro, un po' mimo l'*apprendista* annaspa in acqua densa (...).²³

dove il brusco passaggio dalla prima alla terza persona nonché oggettivare la storia ripropone la giustapposizione dei piani narrativi, quasi per il bisogno da parte dell'autore di una presa di contatto più interna e sostanziale con la propria storia.²⁴

La risultante, sul tessuto sintattico linguistico e sulle scelte stilistiche, dell'insieme di queste operazioni è la messa in movimento di una sorta di circolarità semantica fondata sull'antitesi. Una atmosfera sacrale circola per tutta l'opera di Serrao: il certo, il definitivo si impongono a livello di tono complessivo, nella perentorietà della citazione e della ripetizione. L'allusione esplicita è una realtà (fisica e ideologico-intellettuale) completamente certificata e non scalfibile con la molla del dubbio. A tutto questo fa da contrappunto la dissoluzione sintattica, la gravidanza contestativa dei significati e delle scelte tematiche; alla sacralità del tono corrisponde costantemente il tarlo dell'ironia e del sarcasmo che verifica, nel punto della sua più apparente inattingibilità, la certezza dell'enunciazione. Serrao insomma arriva alla denuncia della realtà contemporanea, alla negazione dei suoi meccanismi e dei valori su cui essa si fonda, senza quasi mai intervenire direttamente, senza mai caricare la sua parola di un contenuto ideologico esplicito, ma cercando di penetrare, di là dalle forme apparenti, la sostanza ributtante e in disfacimento delle cose e degli uomini:

Questa corporalità, questa fisicità in Serrao è motivo costante (...) è il punto di consistenza del suo linguaggio grumoso, dei suoi grovigli materici. La psicologia si scioglie per intero in tatto, moto, olfatto.²⁵

La citazione in generale e l'imitazione biblica in particolare costituiscono per lo più la sottolineatura per contrasto della norma cannibalica della nostra esistenza:

Fu il giorno dei mercanti et fiat voluntas
un portento di temi nella città
assediate (...)

che cela in un ordine apparente la corruzione che le è insita, trasferendo quest'ultima metaforicamente sul processo naturale di commutazione-trasformazione:

(...) giunsero i tarli
e tarli una legione dal tenue barocco
delle angoliere: tutto uno splendido vivere
e insieme morte infelice nella polvere erosa²⁶

L'ironia e l'autoironia funzionano a questo livello assolute; testimoniano della presenza di una coscienza che, per non cedere a lusinghe, si nega ogni possibile riscatto tutta protesa a non lasciare e a non lasciarsi scampo. E giungiamo così a *Cammeo* che esprime al massimo grado l'insieme di tensioni dei libri precedenti. Il discorso vi assume una connotazione più estrema: le dicotomie dell'esistenza si moltiplicano come per un processo perverso di autogenerazione, dai livelli più macroscopici a quelli minimali. Un primo fondamentale stravolgimento è quello attuatosi nella natura che ha sovvertito – nel punto almeno in cui comincia la storia – la sua logica normale:

Andava tutto in quel sottomodo animale come
obbedendo a un tema progettato sul rovescio
delle stagioni, anche i ramarri. Le lucertole.
I còlubri,²⁷

e si presenta quindi come «miracolo» a suo modo terrificante per l'uomo che proprio sulla ripetitività senza sorprese del ciclo naturale ha fondato la propria possibilità di intervento e di dominio:

Per questo il contadino né sereno e neppure in qualche modo innocente depose il bozzolo sul ramo e il calore del bozzolo già tepore del suo palmo; (...) commentò l'imprevisto, sottovento: *sarabanda* esclamò, meglio si sorprese a dire a ripetere la parola espulsa per gioco o uscita a caso da un lobo cerebrale e di nuovo «sarabanda» saltellò fra le labbra tutta fremente alla *b*.²⁸

Il paradosso di una natura anarchica eslege che dimostra una sua vitalità perversa costituisce il tema narrativo di fondo di *Cammeo*, il mistero alla cui soluzione per vie diverse il libro tende e che è destinato, ovviamente, a restare insoluto. Per questa via Serrao riassume tutte le stratificazioni «ancestrali» della propria memoria, le stravolge ad una significazione che toglie ogni spazio residuo all'insorgenza della autobiografia. Ma vi è, come ho detto, una antinomia macroscopica che moltiplica e fraziona di continuo la narrazione: ad una natura che sovverte vitalisticamente le basi del proprio corso risponde la vicenda dei vecchi saggi chiusi nel castellaccio gerontocomico, microcosmo asfittico immerso in quello stesso paesaggio in subbuglio ma isola-

to in una sua splendida e spettrale prominenza. La scommessa di Cammeo – recuperare i fatti della lingua ad una norma immutabile – è una corsa a ritroso che esprime la volontà di un controllo, che per non essere più in grado di esercitarsi sulla vita, si scarica sulla parola in nome di una staticità che è pietrificazione e quindi morte:

Si tratta, aggiunse pianamente Cammeo a certe urla soffocate, dobbiamo, proclamò con l'indice puntato verso l'alto, riscrivere il libro delle parole, a una a una, col puntiglio che ogni atto restaurativo richiede, ricomporre insomma con amore il libro di questa lingua sontuosa e feconda ma sontuosa di false certezze e feconda (...) di molte rovine (...) di esotismi e barbarie che i lessicografi codificano Dio sa con quanta leggerezza: ma noi, mostrò ancora il labbro inferiore come vezzo recente, proprio noi — pausa lunga, chi si affaccia alla storia chi la fa conosce bene il valore delle pause — restituiremo alla lingua l'antica purezza. La purezza, ribadì in fremiti.²⁹

La simbologia che si instaura in *Cammeo* è quanto mai esplicita; si istituisce una rete primaria di contrapposizioni tra il ciclo naturale sconvolto e la volontà dei vecchi di ricondurre la lingua all'«antica purezza». Ad un livello ulteriore si apre un altro fronte di opposizione tra la volontà di purezza espressa da Cammeo e soci e il loro grado di disfacimento fisico continuamente sottolineato dalla ricorrenza ossessiva dell'intervento medico, dalla minuta – e volutamente ripugnante – descrizione dei sintomi della malattia. Il linguaggio medico interviene a frenare il tentativo dei vecchi, tende a riportarli al loro stato effettivo. Quella di Cammeo si configura come una corsa contro il tempo e contro la malattia, contro il tempo che deturpa la lingua, contro la malattia che ostacola l'opera di restaurazione. Il medico:

Parlò in aggiunta di ghiandole pori, disquisisce su strati ed epiteli mentre spinge altro dito nell'orecchio sinistro. Espulse l'unto a grumi e se ne liberò come gli fu possibile dopo un sommario esame di: gradazione del giallo, consistenza, tempo di posa – e Cammeo tornò a verificare se la fiducia in cadenza fosse stata alla fine ben riposta.³⁰

Ma la ricerca della purezza, di un ordine definitivo in cui le parole come *cadenza* trovino una univoca collocazione comporta, sul versante opposto, una pratica eversiva delle regole sociali, fino all'omicidio, fino all'esclusione fisica di quanti – dall'interno come dall'esterno del gerontocomio – possano costituire obiettivamente una minaccia al lavoro faticosamente intrapreso. Così il luogo dell'azione, il castellaccio gerontocomio – le leggi perverse della società contemporanea, la sua logica mistificante, il suo falso ordine. E sintomatica è in questo senso la chiusura del racconto, con la domanda (tante volte rimandata) dei vecchietti e con la laconica risposta del medico:

Fu allora che i vecchietti domandarono in coro, o così parve, cosa accade là fuori.

– Tutto e niente – rispose il medico ridendo cari miei uscendo questa volta definitivamente uscendo dal castellaccio che è un gerontocomio. E toglie l'aria.³¹

L'universo della parola, i suoi piccoli drammi, le sue resistenze, tutto quanto ancora una volta funziona come una sorta di cartina di tornasole per verificare – spesso a *contrariis* – la sostanza della vita. La *mimesis* viene rifiutata proprio nella misura in cui altrove sono individuabili vie più idonee ad entrare dentro, «in colluttazione» con le cose; i lacerti di realtà si inseguono l'un l'altro coinvolti in un caos che è – appunto – allo stesso tempo materico e psicologico, linguistico e sociale. Nella dialettica tra lo strappo traumatico e la conservazione sterile un ruolo a sé svolge il personaggio

del poeta, quel Leo «figlio di prostituta e protettore – altri diversamente risolve il binomio stridente dei ‘pro’»,³² che è la figura centrale del terzo capitolo e nella quale si riecheggia la vicenda dell’apollinairiano *Poète assassiné*.

Leo in ogni caso è il punto debole del gruppo dei vecchi del gerontocomio, apparato «per il puzzo d’alga marcescente che ha»³³ al protagonista di *Concentrico in grigio*, costretto all’esilio dalla comunità del castello e in grado solo di pronunciare un debole, ma sintomatico:

– Io so – proferi speranzoso nella buona utilità della notizia che reca, ripete io, dice *esisto* l’io ripetuto ripetuto (sarà mai la balbuzie un lapsus di scrittura?) col tono dei mansueti, proprio, perché diversa modulazione della voce non gli consentono i vecchi, da molto i saggi della storia gli vietano altro tono,³⁴

dove il divieto dei «saggi della storia» assume una valenza ambigua e significativa: la «storia» qui è certo quella della narrazione, ma è anche la storia vera, quella che accade fuori della narrazione; e il giudizio dei saggi esprime parimenti l’uno e l’altro livello. *Fictio* narrativa e realtà effettuale si confondono ancora una volta – come già in *Retropalco* – e sottolineano il definitivo e irreversibile distacco del poeta dal mondo reale. Presenza comunque vitale, – qui Serrao tratteggia una sorta di autoritratto culturale – Leo non conosce, né potrebbe, l’apoteosi del poeta apollinairiano. Il suo lavoro, sotterraneo e sottomesso, è una lancia spezzata in favore di una possibile vitalità della parola e della lingua, di un collegamento della letteratura al «miracolo» naturale che si svolge fuori dalle mura. Leo è consapevole che la «dissipazione» della lingua è la condizione unica della sua autenticità e della sua capacità di rigenerazione:

Joyce Gadda Pizzuto... dissipatori della lingua che mai consulteremo, aveva comandato Cammeo, e il Kafka... quello poi... Sicché li isoleremo in alto in abbaino, c’era anche nel comando di Cammeo l’intransigente ordinatore, mentre la carovana soffice e grigia percorre senza foga le sfasature gli angoli, risale da scansia a crepa fino al sommo della biblioteca; da su squittisce stridula e Leo deduce: *...Ascolta / ascolta fluire in piena le zoccole / per ogni metafora di morte...* che andrebbe ad infoltire il manoscritto di una vita.³⁵

La larga, avvolgente simbologia di *Cammeo* rifiuta la mimesi realistica proprio nella misura in cui si nutre dell’unico realismo possibile: quello della disintegrazione, della «dissipazione» continua, quotidiana come tentativo di penetrazione nei tessuti marcescenti della vita per sostituirli dall’interno ad una indecifrabile vitalità. Il conto dei dadi che con drammatico sarcasmo Serrao fa tornare al grammatico Ottavi nel momento in cui Cammeo si accinge a vincere la resistenza dei compagni al suo progetto, è lo scacco apparente delle ragioni della letteratura e della vita.³⁶ Il risultato è il disinganno più completo, la dimissione di ogni speranza cui legare il presente.

La classicità cui tende Serrao non può che creare miti negativi, il senso di una delusione storica profonda che è crisi di una civiltà giunta ai suoi ultimi balbettamenti. Il peccato innocente di esistere qui e ora, in questo mondo in dissoluzione nella sua apparente e tragicomica staticità formale determina in Serrao una iconoclastia che si esercita e si esprime nella messa al bando delle regole del discorso, nella frantumazione dei ritmi narrativi.

Il suo sperimentalismo è prima di tutto disperazione. *Cammeo* comunque è il punto

di arrivo di tutta una fase della storia letteraria di Achille Serrao. In seguito, sublimata la sua rabbia in una misura più distesa, egli potrà senza ulteriori riserve aprirsi *toto corde* e interrogare la vicenda di tutti alla luce della sua vicenda personale. Ne guadagnerà quel canto totale, quell'aspirazione poetica che già ora spunta come tendenza tra le maglie della frantumazione cui Serrao ha costretto fin qui per progetto la sua materia, quando non avvertirà più il rischio dell'elegia e che la memoria non ha bisogno d'essere esorcizzata.

(*Misure critiche*, Salerno, Anno XIII, Nn. 46-47, genn.-giugno 1983)

NOTE

¹ C. Segre, *L'Hypnopaleoneomachia di Pizzuto*, «Strumenti critici», I, 1967; ora in *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 210.

² Segre parla di «eterogeneo impasto linguistico (...) che non è solo di rilevanza lessicale, ma più e soprattutto sintattica», *op. cit.*, p. 212. Analogamente rileva R. Jacobbi per la prosa di Serrao: «un continuo proposito di invenzione linguistica che non mira tanto al lessico (...) quanto alla sintassi, la quale viene snodata, disgregata, contestata nella sua stessa essenza», *Introduzione a A. Serrao, Scene dei guasti*, Roma, Ed. Della Muda, 1978, pp. 15-16.

³ S. Ramat, *Introduzione a A. Serrao, Lista d'attesa*, Siena, Quaderni di Messapo, 1979, p. 6.

⁴ A. Serrao, *Lista d'attesa*, cit., Altro.

⁵ Ivi, *Spoletto e dopo*.

⁶ Ivi, *Talento dell'acqua in due tempi*.

⁷ *Id.*

⁸ A. Serrao, *Scene dei guasti*, cit.

⁹ *Id.*, p. 27.

¹⁰ *Id.*, p. 27.

¹¹ A. Serrao, *Scene dei guasti*, cit.

¹² A. Serrao, *Cammeo*, Siena, Quaderni di Messapo, 1981, p. 51.

¹³ A. Serrao, *Scene dei guasti*, cit.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ Ivi, *Scene dei guasti*, p. 68.

¹⁶ Vedasi ad esempio, *Scene dei guasti*, cit., *Sacro e profano*, p. 57 e *Cammeo*, cit., pp. 30-31.

¹⁷ A. Serrao, *Lista d'attesa*, cit.: gli altri / detto il già detto chi cercava ascendenze fra le bifore / la forma la figura / chi canta felice te che il regno ampio dei venti / provando accordi, canta (...), che rimanda al v. 213 dei *Sepolcri*; e, subito dopo: (...) chi chiamando per nome / un dio come tutto dovesse cominciare da capo, / chi e me che i tempi e il desio d'onore / fan per diversa gente ir fuggitivo i ricordi / patiti (...), che rimanda ai vv. 226 e 227 sempre dei *Sepolcri*.

¹⁸ A. Serrao, *Lista d'attesa*, cit., *Gli argini d'Alsazia*.

¹⁹ A. Serrao, *Scene dei guasti*, cit.

²⁰ A. Serrao, *Cammeo*, cit., p. 28.

²¹ A. Serrao, *Scene dei guasti*, cit.

²² P. 75, i corsivi sono nostri.

²³ Pp. 76-77, i corsivi sono nostri.

²⁴ Nota giustamente Baldacci: «La terza persona ha appunto, in questi casi, una funzione nuova e diversa: non già di segnare il distacco tra il narratore e la narrazione ma di stabilire un corpo a corpo: lo scrittore è in perpetua colluttazione coi suoi personaggi e la sua vicenda» (L. Baldacci, *Introduzione a A. Serrao, Cammeo*, cit., pp. 8-9).

²⁵ R. Jacobbi, cit., pp. 14-15.

²⁶ A. Serrao, *Lista d'attesa*, cit., *Isola*.

²⁷ A. Serrao, *Cammeo*, cit., p. 16.

²⁸ *Id.*, pp. 15-16, passim.

²⁹ *Id.*, p. 45.

³⁰ *Id.*, p. 25.

³¹ *Id.*, p. 56.

³² *Id.*, pp. 28-29.

³³ *Id.*, p. 29.

³⁴ *Id.*, p. 29.

³⁵ *Id.*, pp. 39-40.

³⁶ Cfr. *Cammeo*, cit., p. 43.

Lello Voce: Per *Cartigli*



Cartigli (Forum, 1989) è un'antologia della produzione (in prosa e in poesia) di Achille Serrao che l'autore stesso ha curato. Come e perché (e, soprattutto, quando) è ad un autore concesso, se mai lo è, di antologizzarsi, sfuggendo, del pari, alle accuse, prevedibilissime, di «presunzione», inutilità, evidente parzialità che attendono in agguato qualsiasi operazione del genere? È certo che qualche sostegno potrà darlo la fundamenta petrarchesca: il *Canzoniere* come pilastro assolve egregiamente alla bisogna e lo crede anche il Carlinò (citato nell'autointroduzione da Serrao stesso): «Serrao aspira al *Canzoniere*», ma sarà bene precisarlo, al di là della fiducia/falsa coscienza di qualsiasi armonia prestabilita, senza alcuna mitologia della circolarità simmetrica. Il poeta romano non vuole creare un «florilegio» quanto costituire «una linea di percorso da precisare, approfondire, evidenziare».

Ciò che a mio parere Serrao tenta, magari fra le righe, in accordo con certe declinazioni citazioniste della sua scrittura, è, addirittura, la costruzione di un vero e proprio *macrotesto* il cui asimmetrico e magmatico baricentro sarebbe il magistrale «apologo» di *Cammeo* e in cui i due diversi «generi» (prosa e poesia) tenderebbero a dislocarsi non gerarchicamente, bensì polarizzandosi come estremi dialogici nell'universo organico del colloquio, mai intermesso, dell'autore col reale. Ciò è tanto più significativo per un autore il cui percorso è assai variegato, eterodosso, e si estende dall'iniziale, sorvegliatissimo, «neormetismo» di *Coordinata polare* (1968) e di *Destinato alla giostra* (1974) fino allo sberleffo macaronico di *Cammeo* (1981), al suo linguaggio denso e franto, «disperatamente» sperimentale, a dirla con Quiriconi: è tanto più significativo poiché a voler adattare all'analisi la lente *semiosferica* dell'ultimo Lotman e se è vero, cioè, che, semplificando, ogni testo modifica la percezione del testo precedente a cui si riferisce (ed è ricca quant'altra mai d'autoriferimenti diacronici e sincronici la scrittura di Serrao) (assumendo, mi si scusi l'ulteriore parentesi, l'ottica batesoniana, olistica e condivisibile che il tutto è più delle sue parti; ricordate Jakobson che parlava di mucche e bisticche?), allora ogni elemento

di *Cartigli*, ogni suo microsegmento testuale, nel cosmo sincronico e pancronico del macrotesto, assumerà una funzione nuova che tenderà, essenzialmente, a sottolineare le caratteristiche di *work in progress* che tutta la produzione serraiana possiede. La cifra intertestuale di tutta l'operazione (e che ne è la legittimazione) mi pare venga poi confermata dall'adozione di una *soglia* introduttiva che si presenta anch'essa come ulteriore macrotesto, composta com'è dal montaggio di passi di un saggio del Carlino, di un frammento di un racconto a venire (ciò a conferma dell'apertura *in progress* di *Cartigli*) e di una personale scelta di coordinate critiche «utili», il tutto unificato dal flusso di un colloquiale distante e lucidamente autoironico («questa sghemba e sincopata prestazione»).

Detto ciò, occorrerà poi subito notare come sia presente in tutto il corpus della produzione di Serrao una natura duplice, una caratteristica bivalente che sembra dividere costantemente l'autore tra il Caos dell'avanguardia e la misura della classicità, tra minimo fenomenologico esperienziale, frammento e contraddizione, e l'unità fondante del concetto. Già Quiriconi, in un suo intervento dell'83, evocando ombre piz-zuttiane, ha avuto modo di parlare di un «caos materico con cui A. Serrao si trova costantemente a fare i conti nella sua pagina» e, nello stesso tempo, di «un'aspirazione *a contrariis* per una misura di classicità»; e Luzi, a sua volta, ha parlato di un «viaggio di abilitazione e di legittimazione» che si consuma tutto nella «lingua» che «segna il tragitto brancolante dal minimo e più parcellare dell'esperienza fino all'acquisizione del concetto e del giudizio». E Serrao, in verità, pendola tra la frantumazione sintagmatica e la costanza (a volte l'ossessione) paradigmatica e se al terrorismo lessematico preferisce la rivoluzione sintattica tende poi, precisamente attraverso di essa, alla misura mitica, archetipica, nell'intrecciarsi di un dialogo fitto e mai predeterminato tra Logos e Mythos; Meno condivisibile sarà, invece, ciò che nell'analisi di entrambe tenda, o possa tendere, ad avvalorare l'itinerario divaricato di Serrao come predestinato, più o meno teologicamente, alla pacificazione, si tratta del «concetto e del giudizio» luziano o della «dimensione archetipa della condizione umana [...] parabola profetica del suo divenire» del Quiriconi.

L'esperienza scrittoria di Serrao è, sì, plurale e, dirò, più plurale che semplicemente dittica, tesa com'è, sul confine del testo, a saggiare le *interruzioni* del tessuto linguistico, i gap contraddittori dei differenti *livelli di realtà*. La «discesa nel suburbio della parola» di *La moltitudine il suburbio* forse non è soltanto un «*décalage* non privo di autoironia» (Quiriconi) sul possibile rapporto mondo-parola (una parola, a parere di Quiriconi, mitica e assoluta, «in grado di esaurire il dicibile» ma segnale di un altro fondamentale, bivalente rapporto che la pagina di Serrao intrattiene: quello col reale.

Al di là, e in ciò sono d'accordo con Quiriconi, di qualsiasi *mimesis*. Da questo punto di vista, dal punto di vista, cioè, della valenza schiettamente «oppositiva» nei confronti dell'organizzazione della realtà e dei linguaggi che la parlano, che è evidente nelle cose migliori di Serrao, è irrinunciabile sottolineare l'importanza fondamentale di quello che, a ragione, può essere considerato il suo *chef d'oeuvre*: l'apologo di *Cammeo*, che poi apologo non è, o meglio, non solo, pregno com'è di umori profondamente (e benjaminianamente) allegorici. È proprio il rapporto col reale (extra-moenia) che sciocca ed angustia i «vecchioni» seguaci di Cammeo, rinchiusi nel gerontocomio a tentare di «riscrivere il libro delle parole», prigionieri della

«retro-utopia» (Mesa) di una fantastica restaurazione puristica e cruscante della lingua. È il confronto col fuori, con l'altro (linguistico e non), il terrore del diverso da sé, del mutabile e non prevedibile che li spinge alla ricerca di una lingua piana e depurata, di un lemma asettico, che si faccia principio d'ordine per un reale caotico e non categorizzabile. La musa macaronica (e, ripetiamo, allegorica) del Narratore si fa beffa di loro e di Cammeo ed insieme ad ella si ride di loro la complessità disarmonica ma organica dei vari livelli della realtà.

(Molloy, Firenze, Anno III, N. 8/9, luglio-dicembre 1990)

Stefano Guidi: I cartigli di Achille Serrao



Mi chiedo, leggendo l'ultimo libro di Achille Serrao (*Cartigli*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1989, pp. 166, L. 20.000), se prima ancora che negli uffici editoriali o nel salotto buono dell'autore, il progetto di un'antologia non possa essere concepito nelle stanze della poetica, se la decisione di trascinarsi dietro «come una tartaruga» la massa delle pagine licenziate non abbia a che fare, per chi scrive, con l'esigenza di palparle, queste pagine, e verificarle di continuo, tenendole lì, a portata di mano, durante il lavoro futuro.

Certo, una scrittura la si può palpare solo se questa proviene da un rapporto con il rappresentato che sia a sua volta di contatto, di tocco. Penso, al proposito, alla distinzione già introdotta dai filosofi tra atto del mostrare e atto dell'afferrare, due modalità estensive che segnalano la posizione del soggetto rispetto allo spazio e alle cose, astrattiva e virtuale l'una, concreta e decisamente tattile l'altra. Ora, nell'opera di Serrao, credo che il soggetto di ogni enunciazione si muova senza ombra di dubbio all'interno di questa seconda categoria e che il linguaggio in essa articolato sia il frutto di una discesa nella materia caratterizzata da urti, da attriti, da imbrattamenti d'ogni sorta, una discesa che non risparmia ferite e infezioni ma che riserva alle parole che sapranno riemergere una sorprendente sensibilizzazione mimetica.

Lingua che tocca. Lingua che si fa toccare. In un rapporto di comunicazione portato all'estremo e sulla falsariga di antecedenti che segnano il punto di non ritorno di certe esplorazioni retoriche (Joyce, Gadda, Pizzuto e, più vicino a noi, aggiungerei Hrabal), i versi e le prose di Serrao optano per la frantumazione di strutture più profonde e meno avvertibili. Non si tratta semplicemente di uno scempio sintattico, di un disorientato ramificarsi dell'ordine discorsivo, ma soprattutto, e a monte, di un più programmato ed esiziale occultamento del punto di vista: l'occhio, l'occhio consapevole che osserva ha attraversato l'ennesima frontiera del racconto e si è insediato del tutto dentro le cose, confondendosi ad esse e in esse disperdendosi. Ne risulta una scrittura magmatica, febricitante, popolata di figure che nascono da percezioni non

civilmente metabolizzate ma anzi restituite al testo nel loro aspetto meno decoroso.

Eppure, a ben guardare, lungo le pagine di questa antologia si avverte un sentore di malcelata classicità, come se il sordo e spasmodico incedere dei suoi periodi scorresse su un tracciato di simmetrie e incastri ben disegnati, come se all'origine di tutto vi fosse un progetto di cantabile solo successivamente stravolto e reso irriconoscibile da continue rotture dialogiche, da impurità timbriche, da sincopi del ritmo.

È forse questo il «mandato» che Serrao si ingegna di portare a termine: nascondere, per vizio scaramantico o per una forma di disperata decenza, l'impostazione melodica della voce, e il senso della operazione non si arresta al puro fatto di stile. «Sicché ho deciso: smetto – comunica in chiusura di *Sacro e profano* l'assessore alle immondizie Adolfo Redenti – smetto (posso contare sulla tua discrezione e sul tuo perdono?) smetto di amare per non correre il rischio di inorridire».

(*Il Ponte*, Firenze, Anno XLVI, N. 2, febbraio 1990)

PARTE III

NARRATIVA

Ruggero Jacobbi: *Scene dei guasti*: cronaca di una «storia delle vittime»

ACHILLE SERRAO

SCENE DEI GUASTI
Introduzione di Ruggero Jacobbi

Edizioni della Mada

La svolta operata da Achille Serrao nel suo lavoro di poeta – fra i più importanti dell’ultima generazione storicizzabile – con i tre racconti di *Sacro e profano* (1976) è stata di grande incidenza per la stessa determinazione del suo spirito creativo e per le possibili prospettive aperte sul futuro. In altre parole Serrao non è solo passato dal verso alla prosa (ma già nelle composizioni più propriamente liriche era apparsa una tipica indistinzione, tutta moderna, fra le due misure tradizionali) ma ha per così dire svelato il retroterra psicologico e morale a cui fino a tale momento non aveva potuto che alludere per simboli ed enigmi di prezioso fascino. Si sapeva, insomma, che dietro le sensazioni e le memorie allineate da Serrao, o volutamente intricate con una sottile *ars combinatoria*, c’era un risentimento etico, e che questo a sua volta comportava un particolare rapporto con la realtà fisica e quotidiana: ma solo ora se ne scoprono i parametri, se ne decifravano gli indirizzi. Per esempio, si giungeva al riscontro più drammatico e teso di un conflitto tra antica, onorata e un po’ ottusa civiltà contadina, e angoscia intellettualizzata, socializzata, della città: si intendeva infine in termini anche razionali (ma non ideologici; direi volutamente, rabbiosamente, preideologici) il senso della serie di riferimenti all’immagine di Cristo che balenavano qua e là nelle raccolte poetiche e che ora venivano decifrati in un ampio tessuto narrativo – quasi in un’allegoria – con l’atroce racconto satirico (anche satirico) che dava il titolo a *Sacro e profano*. E già – in *Residenza dei miracoli* – una tormentosa Milano veniva a sovrapporre le sue brume al Sud immemorabile; così come il più antico racconto *Il silenzio* certificava della presenza della morte come tema di fondo, pathos intermesso di un addio rilkiano all’apparenza delle cose, alle consuetudini familiari (ricordate, dalle *Elegie duinesi*, la tipica mossa «strano non abitare più questa terra», o il lapidario: «e noi viviamo in un perenne addio»). È una prima proposta tematica, quella che immediatamente salta agli occhi e poi si complica per mille rivoli e cerca sempre più puntigliosamente, accanitamente, di determinarsi in stile.

Ma i nuovi racconti qui presenti segnano in tutti i sensi un salto di qualità, la prova netta di una vocazione. Serrao muove verso il romanzo, o verso un suo anti-romanzo, ormai, con tutte le carte in regola. E cominciamo a vedere che ogni sua visione del mondo sarà pur sempre una sequenza di *scene dei guasti*, formula polisemica da intendersi in molte direzioni, sia analizzando la parola «scena» in una visione particolarmente teatrale, drammaturgica, delle figure e dei loro gesti, sia sottolineandone il plurale, ossia il ripetersi, la continuità, la molteplicità; sia dando alla parola «guasti» il connotato di aggettivo, mostrando cioè un’umanità inferma nell’animo e indotta a termini di decadenza dall’approssimarsi della fine (ora fine storica di una classe, ora morte unica e indecifrata del singolo); sia infine intendendo «guasti» come sostantivo, ossia i mali, i danni, le erosioni escoriazioni alterazioni che irrimediabilmente compie sull’uomo l’esistenza. E ancora: questa esistenzialità può essere vedu-

ta come clausura della persona nel suo assoluto, in ciò che non si può comunicare (ancora il tema del silenzio) ma può anche essere espressa come comunicazione continua e affannosa, rete di rapporti, litigio del corpo con la coscienza, scoperta e lacerazione della solidarietà o dell'amore, *bellum omnium contra omnes* nell'inferno dell'alienazione urbana, e così via, così via, secondo il mutevole variare dell'occasione narrativa. Il fondo rimane sempre estremamente risentito, e viene a galla solo quando una profonda necessità lo fa emergere; sicché lo stesso linguaggio è un linguaggio di vertici, che coglie l'oggetto ai limiti dell'ipersensibilità e i movimenti del pensiero sul crinale dell'inconscio e della notte.

Eppure il mondo del racconto *Scene dei guasti*, inabissato nella sua antichissima, faulkneriana naturalità contadina, è ancora e sempre quello di una non dimenticata poesia, dal primo libro di Serrao poeta (*Coordinata polare*), davvero un frammento della contea di Yoknapatawpha, nell'area dei rituali e dei linciaggi, divenuta Filadelfia di Calabria:

inutile continuare ma
per un sasso che m'avessi acceso
fra le mani quanti
silenzi a gemere e che ali
aggrappate alle soglie così inutile
continuare se mi avessi acceso
un sasso fra le mani che silenzi
a morire e visi gli occhi immagini
dissuasi a ritornare; al vento chiaro
è tempo di ferite di
Filadelfia
asciutta dentro un mese di novena così
stesa di lampi e d'anime...

È un serpente verbale che si contorce disperatamente nell'oscura polvere dei millenni, al buio di miserie e spargimenti di sangue che la storia non registra neppure. Come non registrerà i «guasti» di quel padre di quella madre di quel figlio, il loro continuo confrontarsi con la natura, «accendere il sasso» appunto, a forza di irriducibili, inconfessabili sentimenti. E le parole dei Vangeli piovono come citazioni astruse in un contesto che, allo stesso tempo, le rifiuta e le chiama. Perché ogni uomo è crocefisso alla sua sorte, e nessuno può più dire se l'uomo è un trasparente simbolo di Dio, o Dio è rimasto soltanto il nome prefissato a simboleggiare l'uomo: l'uomo nella sua più cupa sostanza, nel suo volersi assoluto e nel presupporre un'eternità come giustificazione dell'assurdo, come assoluzione dell'atroce.

Assurdo e crudeltà, due nomi che hanno designato soprattutto il teatro, nella letteratura degli anni sessanta, aiutano a ricordare che Artaud era un profeta del corpo, della sua liberazione, e che Beckett è un cronista del corpo, delle sue costrizioni ed infezioni. Questa corporalità, questa fisicità in Serrao è motivo costante, percorre tutte le sue poesie, ogni rigo di prosa, il suo intero «uso della parola»: è il punto di consistenza del suo linguaggio grumoso, dei suoi grovigli materici. La psicologia si scioglie per intero in tatto, moto, olfatto; si veda come un clima maleodorante attraverso tutto il vecchio racconto *Sacro e profano* ed ora diventi tema unico nel terribile *Concentrico in grigio*. La «puzza» è la condanna della persona, la sua riduzione allo

stato animale: l'immondizia della città è divenuta immondizia della coscienza. Il protagonista di *Concentrico in grigio* discende dalle regole sociali all'inferno dei Malone e dei Molloy per un destino scritto nel suo stesso io e che tende ad allargarsi in dimensione universale.

Si veda il bellissimo *Retropalco* dove il proposito di dare alla recita delle marionette popolari la carne dei nostri giorni finisce per ridurle alla nudità del legno. Puparo improvvido e visionario, l'uomo mette in scena il suo teatrino di delitti e si ritrova stecchito sul tavolato della morte. Anche qui Milano è la rivelazione, per l'uomo del Sud, del fatto che «ben altro è sulla terra», come diceva Montale negli anni di sangue; «ben altro», cioè l'improvviso emergere dell'irrazionale e della distruzione proprio attraverso le maglie della razionalità del Nord o della tenera, attiva solidarietà popolare che di colpo si riduce a commento, a coro, mentre nel fondo brontola il tuono di qualcosa che verrà, di qualcosa che essa sarà capace di fare, ma che nessun puparo della politica o dell'arte è più capace di prevedere davvero. La vita scorre da sé, *oleosa, surrettizia*, come in un famoso poema rivoluzionario di Drummond, e qualche fogna ne ingoia il fiume di escrementi mentre la coscienza si libera nella sua «rissa cristiana», si affanna ad un capire che valga più del giudicare.

La prosa segue questi soprassalti della storia e dell'antistoria con un continuo proposito di invenzione linguistica, che non mira tanto al lessico (il più delle volte, deliberatamente povero) quanto alla sintassi; la quale viene snodata, disgregata, contestata nella sua stessa essenza. Il «discorso» si riduce a registro del tempo, i cui balzi e trapassi diventano punteggiatura dell'abnorme, mentre esso continua a scorrere come una corrente opaca e sorda. Un che di carnale e di mortuario, insieme, accompagna questo insistito staccarsi della prosa da se stessa, questo spezzarsi e poi concatenarsi in altra prospettiva. L'antecedente italiano visibile è Pizzuto più che Gadda, ma oltre, molto oltre, stanno esempi capitali del Novecento, dalla enumerazione ossessiva di Campana, alle cadenze allucinatorie della prosa novecentesca (Gallian, Masino) ed ermetica (Gatto, Bigongiari, Luzi, Parronchi: dico *La sposa bambina*, *Di Silvana a Miriam*, *Biografia a Ebe*, *Al di qua di una sera*) fino al surrealismo di Joppolo; e sono quasi sicuro che Serrao non ha mai letto questi testi, tranne forse Gatto, ragion per cui non vi è nessuna influenza diretta, è una catena che si svolge, è il misterioso sdipanarsi della evoluzione letteraria che ora, con Serrao appunto, compie un singolare rovesciamento, prendendo quelli che furono moti di prosa lirica e facendoli ridiventare oggettualità e concrezioni di prosa strettamente narrativa. Pizzuto aveva fatto il contrario, passando dal concreto fitto fitto di *Si riparano bambole* alla pura astrazione metafisica e religiosa delle *Pagelle*.

È uno scrittore, uno che sa i segreti dei giorni che viviamo e che non ne offre interpretazioni, non ne ricava messaggi, bensì si ostina a interrogarne il significato labile, transitorio, man mano che registra eventi e pensieri. È un drammaturgo della vita circondato dal nulla e ossessionato dalla morte, un cronista della «storia delle vittime» dove ogni immagine di umanità gronda e si scortica e crolla, insomma grida vendetta al cospetto di Dio. Partecipe della natura in tutta la sua fisicità, l'uomo descritto da Serrao ha perso ogni contatto con la natura come consolazione, la conosce soltanto come memoria o come tragedia.

Ce n'è quanto basta per fare, di questo tormentato stilista e di questo poeta, un romanziere capace di articolarsi in tempi anche vasti, in soluzioni forse più sciolte e

più chiare, domani nella prospettiva di un romanzo che non viva di impossibili nostalgie ottocentesche ma sia proprio l'atto umile e potente di sopravvivenza del romanzo stesso alla propria morte, dopo averne preso nozione e consapevolezza fino all'ultima e più feroce parola.

(Prefazione a *Scene dei guasti*, 1978)

Giacinto Spagnoletti: Per *Scene dei guasti*

Lette con qualche attenzione, le poesie raccolte in *Destinato alla giostra* (un volume apparso quattro anni fa) davano la netta sensazione che Serrao dovesse ribaltare quel suo mondo chiuso, drammatico, trattenuto nella scansione dura del verso, in parabole in prosa, fornite di una più oggettiva e autonoma giustificazione interna. È quanto è avvenuto nel libro di racconti, *Scene dei guasti*, pubblicato nelle Edizioni della Muda. Di solito queste specifiche richieste narrative – basti per tutti il caso di *Lavorare stanca* di Pavese – partono dall'idea di decongestionare l'urgenza lirica, di salire da un livello introspettivo e talvolta autobiografico a ben costruite «visioni», diffidando del linguaggio colloquiale, dell'ossessione affabulatrice propria dell'atto lirico. Per Achille Serrao, si è trattato invece di uno spostamento di piani che comportava, come giustamente osserva Ruggero Jacobbi nell'introduzione al volume, «un particolare rapporto con la realtà fisica e quotidiana»; come la possibilità di ridiscutere da capo le ragioni etiche di tutto il suo modo di considerare l'esistenza: non una conclusione da rispettare, e neppure da dilatare in schemi precostituiti, bensì una verifica di fondo, per uscire dal pericoloso trabocchetto dei sentimenti, e guardare in faccia impavidamente delle situazioni (i personaggi dei racconti non sono per lui che delle «situazioni», dove talvolta la satira grandguignolesca serve da pedale per uscire da un'arbitraria collocazione o comportamento).

Su questa base di ricerca, che i lettori possono trovare tradotta con arte sempre più raffinata, passando dai racconti più vecchi ai più recenti (i due ultimi, ad es., sono anche strutturalmente concepiti come «atti unici» in vista di una catarsi) si innestano i temi perentori di Serrao: la fisicità di ogni rapporto umano, il senso di uno scontro ineluttabile, attraversato sempre dal brivido della morte, la constatazione che ogni attimo della nostra esistenza si risolve in una catena di schiaccianti abnormità, di feroci consapevolezze. «Perché ogni uomo – ricorriamo ancora alla perspicua interpretazione di Jacobbi – è crocefisso alla sua sorte, e nessuno può più dire se l'uomo è un trasparente simbolo di Dio, o Dio è rimasto soltanto il nome prefissato a simboleggiare l'uomo: l'uomo nella sua più cupa sostanza, nel suo volersi assoluto e nel presupporre un'eternità come giustificazione dell'assurdo, come assoluzione dell'atroce».

Di racconti o romanzi che fanno attiva presa sulla condizione esistenziale, da Pirandello a Beckett, da Artaud a Kundera, la letteratura contemporanea può annove-

arne moltissimi. Ma è un po' difficile credere che Serrao abbia tenuto presenti alcuni di questi modelli, tanto la sua prosa appare rinchiusa in un proprio spazio autonomo, fuori dei labirinti (ormai consacrati dal consumo) della nevrosi sessuale, dell'imaturità affettiva, dell'alienazione cittadina. Il corpo, nei racconti di Serrao, non viene offerto quale entità fisiologica (come poteva essere nel Benn di *Morgue*), e neppure quale fonte di emozioni-reazioni: è il luogo dove la vita deposita il suo terribile non-sense, dove si verificano le rivolte lucide o rancorose proprie di chi guarda alla realtà esterna da un periscopio sbagliato. Tale è il senso del «negativo» di questi racconti che alla fine la sensazione di imbarazzo nel qualificarli sembra nascere da una preconstituita difesa dell'autore: dal suo sforzo, intendiamo, di non ideologizzare la realtà, ma di percepirla aliena, lontana, efferatamente distorta.

Diamo atto a Serrao di aver toccato con mano ferma questo crinale del nulla, con un meccanismo di irrisione linguistica scrupolosamente calcolato a misurare i motivi polemici che sono dietro le parole, con una violenza fredda corrispondente al suo duro gesto interiore.

(*Quinta Generazione*, Forlì, Anno VII, marzo-aprile 1979)

Luigi Baldacci: ***Cammeo*: una scrittura endogenetica**



Mi chiedo se io sia la persona più indicata per scrivere una pagina d'invito a questo racconto di Achille Serrao. Serrao, probabilmente, non deve esserselo chiesto, o deve esser pervenuto a conclusioni, in proposito, che non so immaginare. La mia fama (o mala fama, se poi di fama si possa parlare) è che io sono solito esaltare le avanguardie storiche per deprimere quelle attuali, fiorite dopo il Sessanta. In questo disegno reazionario, privilegierei infine quegli scrittori giocosi e scherzosi, come Palazzeschi o Bontempelli, nei quali il concetto stesso di avanguardia appare contestato dall'interno, quasi a lasciar credere che avanguardie serie non ci siano mai state. Ed ecco che Serrao è un'avanguardista degli anni nostri e per di più è, o mi pare, terribilmente serio.

Voglio tuttavia ricordare che io fui già un sostenitore fazioso di Antonio Pizzuto, fin dalla prima apparizione di *Signorina Rosina* e poi di *Si riparano bambole*. Serrao mi rispinge a quei tempi e a quelle vicende, ormai abbastanza lontani. Riporta in superficie una questione che, dopo la splendida monografia di Ruggero Jacobbi dedicata a quell'autore, sembrava definita per sempre. Il fatto è che niente è mai definito e che la nequizia dei tempi ripropone come attuali istanze e fenomeni che si presumevano archiviati.

Mi spiego. Non so a chi stia a cuore oggi l'opera di Pizzuto, anche se egli è stato accolto in un prestigioso olimpo antologico, quello del Contini. Posso dire solo che i suoi romanzi mi sembrarono un ottimo antidoto a quel processo di mercificazione che puntava sul capolavoro a *tutto tondo*, nella fattispecie *Il Gattopardo*. Di lì a poco quegli antidoti sarebbero diventati anch'essi un prodotto industrializzato, sicché il povero Pizzuto, per reggere la concorrenza, fu costretto a premere l'acceleratore e a darci una serie di libri che erano solo balbettio inarticolato.

In ogni modo, allora, quel che uscì sconfitto fu il romanzo a *tutto tondo*. Serrao, invece, ci propone questa sua esperienza in un momento in cui quello stesso romanzo dalle molte vite sta riprendendo il controllo della situazione. Esemplari favole politiche, esemplari storie d'amore: le ragioni del *plot* sono oggi incontrastate. Tutto è pratico, tutto è finalizzato. Serrao è l'esatto contrario di tutto questo. Pizzuto, in fondo, aveva odorato il vento giusto. Serrao si aggira tra spifferi e refoli di vento infido. Ma Pizzuto è certamente anche uno dei padri o dei padroni di Serrao, col suo esempio di una scrittura magmatica nella quale non si raccontano le cose, ma si è dentro alle cose medesime. Dentro fino al collo, quasi come un personaggio di Beckett che non riesca a liberarsi dal suo dannato pantano. La *terza persona* ha appunto, in questi casi, una funzione nuova e diversa: non già di segnare il distacco tra il narratore e la narrazione, ma di stabilire un corpo a corpo: lo scrittore è in perpetua colluttazione coi suoi personaggi e la sua vicenda.

Donde la funzione simbolica di quella materia escrementizia, di quei liquami, di quei colaticci emetici, spermatici o sanguinosi (*colloidali*, per usare un aggettivo dello stesso autore) che impastano e invischiano la terza persona narrante con le cose narrate. Tra gli *auctores* di Serrao vorrei ricordare anche Céline, quello di *Morte a credito*, e infine, ovviamente, il gran lombardo, Carlo Emilio Gadda. È insomma una costellazione che s'impenna sui classici dell'avanguardia, cioè su scrittori che dell'avanguardia attestano una nozione categoriale, tutt'altro che storica o stagionale. Di qui, forse, l'antitimismo di Serrao: il suo magma viscerale, materico, nauseabondo, in un tempo in cui furoreggiano storie d'anima, di amori perduti o di cani abbandonati. È questo coraggio e questa sfasatura che io soprattutto lodo: questo andare incontro alla propria disavventura, sottoponendo il lettore a tutte le prove, ivi compreso l'azzardo sintattico e l'uso rivoluzionato dei tempi verbali. Perché, naturalmente, il magma tende all'informale, e questo *Cammeo* (*lucus a non lucendo*) è un informe lacerto di materialità psichica e scrittoria.

Serrao ha già alle spalle un libro molto serio, *Scene dei guasti*. Qui si va oltre. Si vuole osare non già l'inosabile, ché tutto è stato osato, ma l'inattuale: che è operazione davvero temeraria. Il tempo giudicherà di questo generoso proposito. A noi il compito di testimoniare di quella generosità, appunto, e di quella capacità, non comune, di rimettere in movimento il gorgo espressionistico in una stagione di grammatica bene assestata.

(Prefazione a *Cammeo*, 1981)

Luigi Fontanella: Per *Cammeo*



Di questo singolare racconto lungo (o romanzo breve), introdotto da Luigi Baldacci, i lettori di «Forum Italicum» circa un anno fa ebbero modo di apprezzare un «assaggio», costituito allora dai primi due capitoli: già sufficienti, forse, per orientarlo (o disorientarlo?) nei meandri labirinteschi della magmatica parola dell'autore della quale, notevole e non dimenticato *esempio*, era già stato il libro precedente (*Scene dei guasti*, 1978). Ma in questo racconto Serrao accentua (stavo per dire esaspera) il carattere metalinguistico: per lui il progetto è di gran lunga più affascinante dell'oggetto, e la scrittura che ne dovrebbe fissare i passaggi in termini operativi, resta sfuggente, multicellulare, lucida e ambigua, o se si vuole, lucidamente ambigua. Al pari di una anfibena, essa può muoversi in tutte le direzioni, la sua testa è la sua coda e viceversa; oppure può avvilupparsi attorno a se stessa: in questo caso, stilisticamente sarà l'impiego iterativo di un termine-chiave (generalmente il verbo) a determinarne l'ossessivo sommovimento interno. Il ricorso a una immagine come quella dell'anfibena non è casuale: essa potrebbe plausibilmente rimandare al *bombice*, il cui valore simbolico e metaforico è efficacemente messo in rilievo fin dall'inizio di questa narrazione, letteralmente sfilacciata, (t)umorale, anfibologica. All'autore interessa scandagliare ciò che gravita intorno alla primaria dimensione fattuale; intende cioè focalizzare tutta una seconda (ma non secondaria) dimensione, costituita da quello che egli con felice espressione denomina *sottomondo animale*. Si tratta, evidentemente, del principio di *animalisation*, che nella letteratura moderna ha padri illustri in Lautréamont e Kafka, e che, nella nostra letteratura, trova in Landolfi il più inquietante elucubratore. La parte finale del primo capitolo di *Cammeo* ci ha rimandato irresistibilmente all'atmosfera e alla tetra dinamica di *Mani*, certamente uno dei racconti più sconvolgenti di Landolfi. Lì, come qui, la narrazione è condotta al millimetro, tutto il micromondo focalizzato dal narratore diventa angosciante emblema e macro-segno d'una più ampia condizione. E dove l'ambiguo e intelligentissimo «gioco» non sottintende che la solitudine e la morte: categorie, tuttavia, sempre ben mascherate dal filo d'una narrazione precisa, preziosa, bizantina, lucida e visionaria allo stesso tempo e dispiegantesi tutta endogeneticamente.

Ecco una non azzardata definizione di questo dettato: una *scrittura endogenetica* che usa fenomenologicamente il sistema appercettivo del proprio corpo quale misura del mondo, esterno ed interno. Strumento di questo scandaglio è dunque la parola (si veda emblematicamente questo bellissimo flash/paragrafo fra api e parole:

... ebbe modo di sopire il suo sdegno per quanto avesse ancora nella mente il paragone ordito fra api e parole, benché con tale insolenza in una disposizione nuova del suggerire giungano in mezzo a noi a profittare, proprio così profittare parole e api con la stessa vorace indipendenza; poi chi sa dove s'acquattano per qualche tempo api e parole

per tornare di nuovo, all'improvviso, diverse, altro volto altra apparente maestà, sembra adempiendo un disegno naturale: vox populi, eh?.

Se lo strumento di scandaglio è la parola, quest'ultima, al pari dell'attrezzatura medica, verrà usata in modo «scientifico». È importante qui rilevare come nel corso della narrazione venga non di rado impiegato uno specifico *lexicon* pertinente la patologia medica, quasi come se l'autore, in ultima analisi, nel tentativo lucido e folle di fondare un vocabolario sondante tutto l'Esperibile Linguistico, voglia tendere a una sorta di *scienza della scrittura* che gli consenta la messa a punto d'un racconto patologico che sia, a un tempo, la patologia del (proprio) raccontare.

(*La battana*, Fiume, dicembre 1981)

Mario Luzi: Prefazione a *Cameo*



Achille Serrao, uomo di lettere discreto per non dire pudibondo, è invece risoluto e ardimentoso nell'atto della scrittura. Lo è nei suoi versi come nella sua prosa.

A temperare il contrasto, notiamo che l'ardimento e la risolutezza non esplodono in forme vistose, ma insistono in una loro rigorosa introversione, sostengono un interiore e intestino rimuginamento. Nell'un campo e nell'altro della sua potenzialità espressiva il procedimento è lo stesso: Serrao parte per un viaggio – un viaggio sotterraneo – verso la dicibilità e verso la forma. È un viaggio di abilitazione e di legittimazione a dire, si tratti di *canto* o di *racconto*, e si consuma all'interno della lingua, messa in forse non tanto nei suoi vocaboli (e cioè nei suoi poteri di nominazione) quanto nei suoi costrutti logici e nei suoi lemmi convenzionali. Si consuma, ripeto, nella lingua – lingua, questa volta, e non metalingua – e ciò è una garanzia di concretezza; ma si sviluppa e dirama nei reticoli e nei meandri dell'infrapensiero, segue il tragitto brancolante dal minimo e dal più parcellare dell'esperienza fino all'acquisizione del concetto e del giudizio. Quello che accade a Fabrizio del Dongo a Waterloo potrebbe essere assunto come metafora di questo modo d'intendere e praticare l'analisi e la scrittura.

Sarà opportuno allora operare un'altra distinzione dalla corrente sperimentazione avanguardistica, almeno per sottolineare il movimento verso la forma e dunque la tensione se non proprio l'intendimento formativo che ha questa vicenda analitica e linguistica.

Quanto alla narratività in particolare, essa mira, coerentemente, a ottenere più dei dispositivi narrativi peculiari ed efficienti che dei racconti, per così dire, a cielo aperto. Vedo che non so quale automatismo mi ha indotto a prendere in prestito una locuzione dalla tecnica dello scavo di gallerie; andiamo allora fino in fondo e diciamo che

il procedimento, tutto implicito, di Serrao è quello della *talpa*, cioè dell'ordigno che avanza nel sottosuolo a costruire passaggi e itinerari che porteranno al nodo, ai punti di raccordo, alla superficie, all'evidenza.

Nell'attrito, nella ben accetta fatica dell'operazione sta il valore e il gusto e anche la ricchezza di scoperta del testo: l'agente e la materia, lo scrittore e la massa-matassa della lingua si rivelano reciprocamente nei loro segreti, nelle loro viscere, prendono gusto a cimentarsi. E, così, per questa via, a conoscere.

(1985)

Stefano Verdino: Il gesto, l'altrove



1. Due prose «periferiche» - *Il gesto elementare* e *L'altrove il senso*,¹ nel loro maggiore abbandono forniscono alcune informazioni importanti per intendere il progetto di scrittura di Achille Serrao.²

La prima prosa scintilla la scontata sfiducia novecentesca nell'uomo, nella storia e nella civiltà, cui si oppone però una microresistenza, tenue, basata appunto sui gesti elementari:

(...) la vita non è la casa grande delle vostre parole con il balcone grande e i fiori (...) la vita, insaponando il viso, la vita è... il rasoio è in uso da quante mattine fanno venti anni o giù di lì, penso per quale imbroglio sia scampato e come intenerisca persino dalla lama, guarda calcificata anche in questo punto del filo, intenerisca dalla lama al manico logoro.

Al gesto elementare si affida, tra eccitazione e ansia, la possibilità di riprendere a vivere:

Sì, la vita è in questi atti minimi, stupefacenti o meno: riprendo a vivere da qui, dal gesto elementare.

Lo stretto nesso tra materialità dei piccoli gesti ed esistenza è infine ribadito con forza nella conclusione di questo scritto, in qualche modo «ideologico»:

Da poco filtra attraverso la fenditura un metodo di luci: luna, lampioni, anche la lanterna di un carro colmo di cianfrusaglie resti che il cenciaino ha raccolto, un dizionario di parole smesse, povere: la mia storia, convenni, in un mucchietto di cose trascurate, dimenticate, in abbandono, la mia storia che riprende da qui: con i tarli, la mosca, l'uccello zoppo. il cane che dietro una balastrata sospetta ancora per sé la condizione del recluso, e intorno intorno tutti i gesti ad uno ad uno con fiducia con ostinazione tutti, dal raschio al soccorso per la zampa spezzata.

Sì, la mia storia che altri forse scriverebbe comincia ora e dalla crepa esco in punto di vita.

Non ci si lasci ingannare da questa chiusa, all'apparenza tutta dentro un'attitudine

elegiaca e crepuscolare. A una lettura più attenta risulteranno intanto la qualità metaforica del linguaggio («un dizionario di parole smesse») e quella simbolica (il cane, i tarli, ecc.) che danno una prima sfasatura all'indubbia malinconia di Serrao. Ma c'è dell'altro: la storia personale deve ancora cominciare (non a caso l'ora è l'alba, sempre gravida di miracoli e sorprese in Serrao), ma Serrao non la scriverà, non scriverà del grigiore del suo quotidiano (al punto da essere paradossalmente «in punto di vita»), anche se lo patisce con evidenza.

Questa prosa è utile perché ritaglia con molta chiarezza il mondo, l'universo serraiano che non è quello dell'evento ma piuttosto della scoria, del dettaglio – spesso da decifrare, assunto nella sua materialità – non si tratta quindi di operazione crepuscolare mancando la nostalgia storica verso l'oggetto, chiamato invece a «parlare» come segno fondante.

È evidente, in simile strategia compositiva, che la scrittura, «disposta» a orientare i materiali, assume un ruolo di decisiva invenzione. L'altra prosa, *L'altrove il senso*, tra fantasia e teoria ci porta più dentro l'opera, nel rapporto tra autore e testo vissuto da Serrao con estremo agonismo:

.... tentai di sorprendere il meglio dall'aurea prigione del già fatto per opporre un più spesso argine al maltempo che s'addensa sul testo atteso (da quanto per quanto, ancora) e così alla giostra sfinita ad armi impari ingaggiata col bianco che spazia intorno lungo le pareti dentro di me, dentro ...

Da tanto si è indotti ad osservare che l'io del trattamento narrativo serraiano più che l'autobiografico (del quale non si può scrivere la storia, come s'è visto) è un io generale, costruito tra forma simbolica e certificazione d'esistenza, alla ricerca della sua «povera identità in mezzo al rumore che assorda».

L'io in Serrao tende a coincidere principalmente con il *poeta*, meglio con il ruolo o la vocazione di chi scrive, senza però lambirne la biografia, ma costituendo la propria esistenza nella durata e comunicazione della scrittura. La costante *verifica e attesa d'essere un poeta* è il motivo di fondo della operazione vissuta con perpetuo orientamento tensivo.

Non saranno possibili messaggi, dato il persistere e ritornante dubbio della voce parlante (dubbio di riuscire a parlare, beninteso) mentre tutte le energie dell'autore verranno spendendosi sul fatto del linguaggio, inteso come corpo secondo la felice espressione di Jacobbi.³ E solo ad esso Serrao intende affidare il proprio significato. Da questo punto di vista, il suo destino è già stato con *Cammeo* quello di proporre una sorta di moderna *Vita nuova*. Rispetto al modello c'è qualche differenza: manca un articolato intreccio tra poesie e prosa, anche se in un punto essenziale del racconto quale la storia di Leo, il poeta reietto, è proprio una poesia di Serrao, *Dei ghetti nella notte d'Europa*⁴ a far da motore del testo. D'altronde, l'inserzione di poesie proprie o altrui è una costante della prosa serraiana a riprova della fedeltà al tema di fondo.

Mano a mano che Serrao è venuto maturando in sé il progetto che sommariamente ho cercato di delineare, di necessità si è sviluppata (fino a *Cammeo*) una strategia metanarrativa della scrittura che è, d'altra parte, l'inevitabile conseguenza dei presupposti dell'autore, se soltanto la fiducia nello scrivere può portare alla coscienza «materiale» di esistere da parte di un io che si seppellisce nei gesti elementari e si esalta nel divenire parola.

2. I tre racconti di *Sacro e profano*⁵ sono troppo saturi di memorie letterarie e troppo «facili» nel loro disegno, ma interessanti nondimeno per conoscere quasi una preistoria di Serrao utile per i successivi sviluppi. Nel *silenzio*, nell'essenziale *tranche de vie* di un ebreo che vive un'esistenza piatta in una famiglia senza amore e apprende inoltre di avere un male incurabile, l'autore imposta – con eccesso di gravezza, certo – il motivo dello scacco totale della vita cui solo un ostinato silenzio sembra poter corrispondere («Ciascuno paghi con il silenzio il proprio male. Così sia»). Non è un racconto riuscito perché poco originale nella sua intelaiatura fondamentale, anche se il «dettaglio» fa la sua felice comparsa con «la pietruzza tante facce» che procura costante e prolungata molestia al piede del personaggio. *Sacro e profano*, il racconto che dà il titolo al volumetto, nella vicenda-apologo del sindacalista Cristiano invano in lotta contro un potere che pervicacemente, con Adolfo, guarda alla funzione burocratica e insulta costantemente la persona umana, è interessante non tanto per l'articolazione della vicenda, quanto per alcuni aspetti strutturali, quali le citazioni evangeliche «contrappuntive» del modello narrativo e l'incrocio di più piani nella «storia».

L'ultimo racconto, *Residenza dei miracoli*, innesta sui già noti temi della estraniamento (in questo caso l'ostile Milano all'immigrato intellettuale; il poco credibile amore di Irene votato all'incomprensione) la resistenza della poesia.

3. Nel successivo volume *Scene dei guasti*,⁶ che ingloba i racconti del precedente, Serrao si muove con più raggiunta personalità.

Il racconto eponimo è il più nuovo. Non l'assolata Roma burocratica, ora, e neppure la fredda Milano dell'incomunicabilità, ma un Sud remoto e archetipico (Jacobbi ha parlato di epopea faulkneriana) in cui l'autore ha agio di delineare efficacemente, con la durezza della propria scrittura materiale, un destino altrettanto duro e legato alla terra; il racconto riguarda, in modo trasfigurato, la radice, amata e tradita, dello stesso Serrao; una radice che continua ad agire, nella sua alterità, anche se è impossibile riuscirle pienamente fedeli.

Gli altri due racconti mostrano maggiore continuità con *Sacro e profano*, ma costituiscono anche una sensibile maturazione. Vi si rileva, oltre l'affinamento del linguaggio, il transito da una dimensione narrativa in qualche modo mimetica e realistica a soluzioni di tipo simbolico.

Ad esempio, l'ossessione della puzza, che proprio nel racconto *Sacro e profano* usciva dall'invenzione realistico-emblematica di una Roma invasa dalla spazzatura per via del gigantesco sciopero, qui ritorna con più felice soluzione stilistica e fantastica come progressivo attributo del protagonista di *Concentrico in grigio*. L'ultimo racconto *Retropalco* pone i problemi più tipici del vivere urbano (desolazione, solitudine, crudeltà, violenza, ecc.) non più nella loro realtà denotativa, come sempre finora nella prosa di Serrao, ma come problema connotativo, per così dire; cioè come problema che essi pongono al linguaggio che non riesce a rappresentarli; in particolare il racconto presenta un puparo che tenta una nuova via creativa: portare in scena con i propri burattini il desolante e drammatico reale quotidiano di Milano; ma i burattini non reggono allo sforzo e lo spettacolo è destinato alla conclusione di morte:

Inutile, parlò il cortese surreale trascina i lacci rigido nelle membra di legno, dopotutto la morte, schizzando via cenere col medio dalla sigaretta, ogni morte si commenta da sé.

Giusto, confermò la donna di cuori. Si raccolsero entrambi intorno al morto chi più chi meno fingendo in libertà la pena che la circostanza richiedeva. Poi filossere mosche olearie e peronospere invasero il palco con rumore d'ali raggiunsero il cadavere di legno aggredirono i resti tutte voraci selezionando arti in osservanza della propria zoologia.

Retropalco costituisce un nuovo e decisivo scarto nella carriera narrativa dell'autore e si pone come premessa a *Cammeo*, sia per lo svolgimento dell'invenzione meta-narrativa, sia per il complesso impasto linguistico che rivive in proprio le esperienze dello sperimentalismo non d'avanguardia del Novecento, da Gadda a Pizzuto.

*Cammeo*⁷ è un racconto lungo, semplice nella sua articolazione: gli scarsi ospiti di un gerontocomio, guidati da Cammeo, decidono di predisporre un nuovo vocabolario e fondare nuovamente la lingua, altrimenti «rimossa dal suo ruolo, violentata»; dal lavoro è escluso Leo, il poeta, maleodorante («il puzzo d'alga marcescente che ha, di stagno, di canna di palude? che emana dai denti dallo stomaco dal fondo...») e, al contrario di Cammeo, appassionato di una lingua disgregata e caotica o comunque degli autori del «negativo» («fra questi Joyce Mann Gadda Pizzuto... dissipatori della lingua (...) dissociati che mai consulteremo, aveva comandato Cammeo, e il Kafka quello poi...»). Se vi è una netta antitesi tra Cammeo e Leo, assunti come voci e funzioni diverse (l'ordine/il disordine) piuttosto che come personaggi con una propria psicologia, ve n'è una altrettanto evidente tra la «realtà» del gerontocomio, o meglio tra il disperato tentativo dei suoi ospiti di dare ordine a una situazione sfuggente (l'esigenza di un ordine supera, tra l'altro, le diverse e sussistenti disgregazioni prodotte da varie malattie nei corpi dei vecchi), e la «realtà» della campagna esterna, soprattutto nella sua microfauna: «andava tutto in quel sottomondo animale come se obbedisse a un tema progettato sul rovescio delle stagioni».

Questa struttura volutamente schematica, articolata tra bipolarità (ordine-caos) che si ritrovano nei piani più diversi della vicenda, dimostra la volontà di Serrao di misurare simbolicamente la realtà con la propria scrittura (G. Quiriconi ha infatti, al proposito, parlato di rifiuto della mimesi⁸, quanto più la mimesi risultava impossibile già con *Retropalco*). Nella antitesi dei progetti linguistici di Cammeo e Leo, in cui si consuma il racconto, Serrao non ha dubbi nell'identificarsi con il secondo (al cui personaggio, tra l'altro, impresta i propri versi), giacché l'opzione puristica di *Cammeo* non può superare la propria infungibilità rappresentativa (emblemizzata dalla incomprendimento dei vecchi per ciò che avviene all'esterno del gerontocomio), mentre lo sperimentalismo di Leo-Serrao riesce a «tenere» non tanto perché più rappresentativo del reale, ma perché totalmente «contiguo» ad esso.

Il linguaggio «disperso» di Leo-Serrao fa parte *materialmente* di un reale irrimediabilmente sconvolto. In tal modo è proprio la scrittura sperimentale a divenire prova di esistenza. Scrivo, dunque sono, si potrebbe dire. Il ricambio costante di testo e metatesto (basta ricordare l'incipit del racconto: «Mentre si escogitano storie di bombici e altri simili eventi trascurati fin qui fra temi e appigli della propria scrittura, grovigli e imbrogli per quanto altro ancora della propria scrittura, il contadino ruttò dal breve spazio di campagna ereditato...») di vicenda, cioè, e riflessione spesso «gestuale» della scrittura, ci dà il particolare spazio narrativo che intende occupare Serrao. Se ciò provoca da un lato un procedere franto, glissante con continui slittamenti di piani dell'asse narrativo, d'altro canto determina una strategia di «gesti elementari», liberati e ingigantiti da una scrittura lenticolare, che nella loro indubitabile materiali-

tà possono riuscire il *minimum* di affermazione (di verità, in qualche modo) sguisciante da sotto la coltre di scacchi e frustrazioni che copre l'opera nella sua trama.

(Stefano Verdino – Lorenzo Monticelli, *Physis. Note sulla narrativa di A. Serrao*, Palermo, Ed. di Sintesi, 1985, pp. 5-12)

NOTE

¹ *Il gesto elementare* è apparso in «Il Cristallo», n. 2, 1978 con una introduzione di Giancarlo Pandini; *L'altrove, il senso* è in «Inventario», n. 6, 1983.

² Achille Serrao ha pubblicato anche le seguenti raccolte di versi: *Coordinata polare*, 1968; *Honeste vivere*, 1970; *Destinato alla giostra*, 1974; *Lista d'attesa*, 1979.

³ Introduzione a *Scene dei guasti*.

⁴ In *Lista d'attesa*, Siena, Quaderni di Messapo, 1979 (con introduzione di Silvio Ramat).

⁵ *Sacro e profano*, Roma, Edizioni della Muda, 1976.

⁶ *Scene dei guasti*, Roma, Edizioni della Muda, 1978 (con prefazione di Ruggero Jacobbi).

⁷ *Cammeo*, Siena, Quaderni di Messapo, 1981 (con introduzione di Luigi Baldacci).

⁸ In un saggio di prossima pubblicazione sulla rivista «Misure critiche», dal titolo *La destrutturazione critica di Achille Serrao e il rifiuto della mimesis*. (A p. 56 di questo libro, *N.d.C.*)

Lorenzo Monticelli: Parabola del «potere»



Mentre si escogitano storie di bombici e altri simili eventi trascurati fin qui fra temi e appigli della propria scrittura, grovigli e imbrogli per quanto altro ancora della propria scrittura, il contadino ruttò dal breve spazio di campagna ereditato, all'ombra sotto un gelso di confine rutta sentore di vino, il vino asciuga il sudore e sa anche di fagioli il rigurgito appena ruminato.¹

Già dall'*incipit* del racconto è possibile enucleare uno dei temi fondamentali che attraversa, come vedremo, l'intero testo: *la «forza» del corpo*. L'immissione nella *fabula* vera e propria, dopo la riflessione introduttiva, è prepotentemente decretata dal corpo. Il contadino infatti impone la sua presenza tra «grovigli e imbrogli» della scrittura per mezzo della propria fisicità (*il contadino ruttò*). La concretezza fisiologica nega la letterarietà del discorso meta-testuale iniziale, costringe cioè la scrittura a parlare non più di se stessa ma del corpo. Spia stilistica della forza di questo è il passaggio dall'iniziale passato remoto («il contadino ruttò») al presente («rutta sentore di vino») con il conseguente azzeramento prospettico che nega la funzione mediatrice, di distanziamento della scrittura e ne evidenzia un'altra chiaramente individuata da Luigi Baldacci: «La terza persona [la scrittura] ha [...], in questi casi, una funzione nuova e diversa: non già di segnare un distacco tra il narratore e la narrazione, ma di stabilire un corpo a corpo: lo scrittore è in perpetua colluttazione coi suoi perso-

naggi e la sua vicenda. Donde la funzione simbolica di quella materia escrementizia, di quei liquami, di quei colaticci emetici, spermatici o sanguinosi (*colloidali*, per usare un aggettivo dello stesso autore) *che impastano e invischiano la terza persona narrante con le cose narrate*».²

In altre parole, la scrittura di Serrao non descrive i personaggi, ma si immerge nella loro fisicità. È il corpo che *fa* il testo almeno quanto lo scrittore e nel testo assume connotazioni affatto particolari, come risulta dalla ricognizione che segue.

Il corpo del contadino non viene mai descritto se non (come nell'*incipit*) attraverso le sue funzioni fisiologiche (digestive). Cammeo (se si eccettua la definizione di «vecchio» e la precisazione manzoniana «più vicino ai sessanta che ai settanta») è descritto per mezzo delle reazioni fisiche nei confronti dell'esterno («costui rabbrividi», «col fiato grosso degli anni») e poi risolto nella incontrollabile «piena» di sangue che lo sconvolge fino ad atterrarlo.

Anche gli altri personaggi o non sono affatto descritti, quasi privi di fattezze corporee (il dottore o il direttore del gerontocomio), oppure (a parte qualche breve notazione: Salerni è «alto bianco», Leo «magro») sono identificati con le malattie che urgono dall'interno dell'organismo e ne squassano l'aspetto esteriore.

Leo, il poeta, viene isolato non solo perché è un poeta. ma anche perché esplicita la forza disgregatrice della malattia, operante negli altri personaggi.

Anzi, da mesi costoro comminano al poeta un esilio intransigente e rinnovano ogni giorno l'accordo in cui s'erano ritrovati, occhiata a occhiata, fin dal suo ingresso in comunità. Capo d'accusa: *il puzzo d'alga marcescente che ha, di stagno, di canna di palude?, che emana dai denti dallo stomaco dal fondo*.³

Il corpo che attraversa il racconto non è statico, non isola e preserva dall'esterno, è invece prepotentemente *dinamico* e distrugge dall'interno i limiti faticosamente definiti fra il sé e l'altro da sé. È la fisicità organica che riconsegna al caos magmatico e informale d'una realtà brulicante e metamorfica (non per nulla fa da contrappunto alla scena iniziale tra il contadino e Cammeo la metamorfosi di un bruco in farfalla) un io che tenta di distinguersi per mezzo dei labili contorni fisici di superficie.

Il corpo agisce, come abbiamo visto, anche sulla scrittura. Le variazioni, i ricuperi degli stessi motivi e delle stesse frasi, la riproposizione degli stessi moduli ritmici che sostanziano il testo ci consentono di parlare di un vero e proprio «espressionismo grammaticale» che mima con la sua struttura aperta l'incontrollabile metamorfosi della dimensione fisica.

Di più, la scrittura di Serrao non si propone compiuta sulla pagina, ma *si rappresenta nel suo farsi*, rappresenta cioè l'aspetto dinamico della lingua (al pari della malattia che «rende» l'aspetto dinamico del corpo) che dissolve la staticità di ogni «grammatica ben assestata» (Baldacci).

In questa apoteosi della dinamicità (corporea e linguistica) si muove Cammeo.

La sua presentazione apparentemente non si discosta da quella degli altri personaggi. Anch'egli vive la propria condizione soprattutto attraverso il corpo, *è un corpo*. Ma egli, al contrario degli altri, cerca di opporsi alla sua fisicità.

Cammeo finse profondamente che si trattasse di altri, davvero un bruttaffare la sclerosi, sospirò comprensivo. Quindi *convinto della sua estraneità alla infausta vicenda*...⁴

Il tentativo di negare il corpo (la malattia) passa attraverso la parola (Cammeo *nomina* l'arteriosclerosi per distanziarla) e rientra in un preciso progetto di potere che avrà come strumento la lingua.

Che Cammeo incarni la figura del potente è chiaro fin dalla presentazione:

e qui non dubitò che tutto cospirasse egregiamente a stimolare l'orgoglio d'essere il solo da tempo, tutto un mondo senza umana suppellettile uno che intorno non ce n'è l'eguale a parlarlo ecc. sulla via sdruciolevole di una privata apoteosi.⁵

L'ebbrezza di essere un sopravvissuto è legata, come ha dimostrato Elias Canetti, alla potenza: «L'istante del sopravvivere è l'istante della potenza».⁶ Il sopravvissuto è colui che è più potente degli altri per il semplice fatto di essere il solo vivo fra tanti morti. Egli è riuscito ad isolare il proprio corpo dalla morte.

Si potrebbe riconoscere il tipo paranoico del potente in colui che con ogni mezzo tiene lontano il pericolo dal proprio corpo. Anziché provocare il pericolo e confrontarsi con esso, anziché lottare e rimettersi a una sorte che potrebbe anche essere sfavorevole, egli cerca di sbarrare il passo al pericolo con l'astuzia e la circo spezione. Egli creerà intorno a sé uno spazio vuoto che potrà abbracciare con lo sguardo spiando attentamente ogni segno dell'avvicinarsi del pericolo.⁷

Lo «spazio vuoto» del quale parla Canetti, Cammeo lo creerà non solo isolandosi (nel massimo del suo «fulgore» scriverà ad una fantomatica amata: «E per continuare a possedere mente e corpo di costoro, non devo mai concedermi, devo tenerli a distanza, *fingere la solitudine dei grandi*. La solitudine capisci»⁸ (mio il corsivo), ma anche cercando di negare il corpo, che «organicamente» tende all'autodistruzione.

Abbiamo visto che tale negazione ha come strumento di attuazione *la lingua*.

Il testo ci dice che tipo di lingua.

All'uso della parola *cadenza* in una particolare accezione da parte del contadino, Cammeo reagisce nel modo seguente:

Passato il ponte levatoio Cammeo non trovò che *cadenza* rispondesse alla domanda che aveva rivolto, a meno che, dubitò, quella parola non sfuggisse al suo controllo della lingua minuzioso e scientifico, guai, parlò a voce alta mentre picchia i talloni sul legno sui tarli del ponte, guai per un lessicografo le gratuite deviazioni i sensi nuovi accolti alla leggera. E se il popolo, aggiunse fra i pensieri con spavento, avesse ripreso a forzare la lingua i suoi codici... E sempre con spavento il saggio affrettò il passo e salì in biblioteca, sugli scaffali scorse cartelle di appunti, alla *c* verificò con un sospiro di sollievo lesse che *cadenza* era fra le parole (cara, cara, passò le dita sulle sillabe) inerti ad ogni spinta da anni, ad ogni iniziativa anche volgare.⁹

Cammeo, una volta rientrato nel castello (dominio della lingua) si affanna a verificare se la parola *cadenza* è registrata nelle sue schede, perché la lingua deve avere un riscontro puntuale soltanto in esse. Solo le schede (solo cioè la cristallizzazione scritta) legittimano la lingua; le parole che non vi risultano incluse vanno estromesse, isolate, perché un loro inserimento creerebbe una nuova serie di rapporti e l'esigenza di modificare il sistema linguistico (dove *tout se tient*) trasformandolo da statico a dinamico: lo renderebbe un «organismo». Perché il sistema nel progetto di Cammeo si conservi definitivamente statico è necessario tuttavia «inchiodare» per sempre la lingua parlata a quella scritta, trasferire interamente la lingua nelle schede. Scrive

Magris:

La realtà, sempre più convulsa e articolata, incalza il vecchio io umanistico: l'immobile pagina di un libro si compone di un numero vertiginoso di elettroni impazziti e mobilissimi. Per difendersi da questo incontrollabile movimento, l'unica risorsa è negarlo, schiacciarlo sotto il peso immoto delle severe copertine e degli imponenti dorsi dei volumi.¹⁰

Come per E. Kien¹¹ (al quale le parole di Magris si riferiscono), l'unico modo di preservare la propria identità è chiudersi nella biblioteca senza finestre o uscire protetto da una «corazza» di libri, negare cioè il cambiamento con le «severe copertine» e gli «imponenti dorsi dei volumi», così per Cammeo l'unico modo di sopravvivere come unità culturale è nascondersi dietro la definitiva cristallizzazione del vocabolario.

Il linguaggio viene a poco a poco a creare una griglia fra l'uomo e la realtà, uno schermo protettivo e repressivo fra l'individuo e la vita; i segni cominciano a collegarsi in un sistema, non sono più isolati e irrelati come i mille segni del futuro presenti nella tradizione babilonese. Come per Kafka la parola compie una scelta univoca fra tutti i valori possibili. *Il linguaggio come schermo è una maschera [...] l'immobilità sovrapposta a ciò che si trasforma e delegua.*¹²

Il progetto di definitiva riduzione della lingua a vocabolario è possibile solo isolandola dall'esterno. Il castello diventa il luogo chiuso di tale lingua, diventa la lingua. Perché il progetto di isolamento abbia successo non basta però (come nella estrema lucidità capisce Cammeo) preservare la lingua dai «germi» dell'esterno. Bisogna anche estromettere la funzione poetica. Per questo Leo, il poeta, viene isolato insieme ai libri di Joyce, Gadda, Pizzuto: «dissipatori della lingua [...] che mai consulteremo, aveva comandato Cammeo, e il Kafka quello poi... *Sicché li isoleremo in alto in abbaino*»¹³ (mio il corsivo).

È significativo che tra gli scrittori relegati in alto con il poeta ve ne siano alcuni (Gadda, Pizzuto) considerati da Baldacci fra gli *auctores* di Serrao. Cammeo, isolandoli (e, con essi, Leo che muore citando *Dei ghetti nella notte d'Europa*, una poesia che nelle note al racconto si rivela di Serrao) cerca di «deviare da sé» la lingua magmatica e informale che lo narra. Vuole negare tale lingua perché essa ripropone (al pari delle nuove acquisizioni del parlato) l'aspetto «organico» di ogni sistema linguistico.

La capacità della lingua poetica di evidenziare l'aspetto organico di un sistema linguistico è descritta da P. V. Mengaldo a proposito della poesia di Amelia Rosselli:

Il fatto è che la Rosselli sente e lascia agire la lingua, letteralmente in quanto corpo, organismo biologico, le cui cellule proliferano incontrollatamente in una vitalità riproduttiva che, come nella crescita tumorale, diviene patogena e mortale: da cui anche uno dei primi paradossi di questa poesia, che il linguaggio vi è insieme forma immediata della soggettività e realtà autonoma che sta fuori e anche contro il soggetto.¹⁴

La lingua della Rosselli (al pari di quella di Serrao, anche se con attuazioni e valenze diverse) riafferma la propria natura di «corpo, organismo biologico» che sfugge alle normative di qualsiasi grammatico o lessicografo. Per questo Cammeo isola il poeta, per isolare la lingua-organismo dalla lingua-maschera acustica dietro la quale si vuole nascondere per sfuggire all'incontrollabile dinamicità del reale che sta

minando dall'interno il suo potere.

Solo dopo aver isolato la lingua-organismo (confinando il poeta in solaio e preservando il castello da qualsiasi intrusione dall'esterno) il progetto di riduzione della lingua a vocabolario può avere inizio.

Il castello si risolve nella lingua-maschera acustica. È il castello kafkiano, inaccessibile all'agrimensore K., che ci viene descritto dall'interno. E ciò che sembrava un'impenetrabile, onnipotente entità distruttrice si rivela un gerontocomio, dove poveri vecchietti impediscono a chiunque di entrare, per tentare l'attuazione di un progetto di potere, patetico perché basato su uno strumento impotente.

Espulsa sgomberata ogni cosa de-fi-ni-ti-va-mente che potesse opporsi al disegno, per qualche tempo ancora il lavoro procedette senza il minimo intoppo; Cammeo accese la lampada a petrolio la alzò sul capo pungolò i suoi stanchissimi, stanchi oltretutto delle raschiature dei solchi nell'orto approfonditi a turno, per qualche tempo sferzò coraggio forza buoni a nulla. Ma alla «s» erano esausti sicché la guida dovette concedere, anche se con molta ritrosia, che fosse ammesso il medico per una visita di gruppo.¹⁵

L'ingresso del medico nel castello è metafora trasparente dell'intrusione del corpo nel dizionario.

La dinamicità del corpo rivela l'assenza nascosta dalla lingua-maschera acustica: la maschera acustica è la *maschera del nulla*. La lingua che delimita e sceglie, alla quale si affidava l'io umanistico, non è più possibile. E il lessicografo Cammeo che in tale lingua si identificava viene distrutto con essa. La dissoluzione del diaframma linguistico che lo separava dal corpo, infatti, decreta la scomparsa dell'individuo Cammeo disperso nel «coro dei vecchietti».

Il corpo ha restituito Cammeo e gli altri personaggi alla lingua magmatica ed informale che li ha narrati, quella lingua (unica possibile) che parla di ciò che «accade là fuori».

(Stefano Verdino – Lorenzo Monticelli, *Physis. Note sulla narrativa di A. Serrao*, Palermo, Ed. di Sintesi, 1985, pp.13-21)

NOTE

¹ A. SERRAO, *Cammeo*, Siena, Quaderni di Messapo, 1981, p. 13.

² L. BALDACCI, Introduzione a *Cammeo*, cit., pp. 8-9.

³ *Cammeo*, cit., p. 29.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁶ E CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1982, p. 273.

⁷ *Ibidem*, p. 279.

⁸ *Cammeo*, cit., p. 51.

⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰ C. MAGRIS, *Gli elettroni impazziti*, in «Nuovi Argomenti», nn. 40-42, luglio-dicembre 1974, p. 270.

¹¹ Protagonista del romanzo di E. Canetti *Die Blendung*.

¹² C. MAGRIS, *Gli elettroni impazziti*, cit., p. 290.

¹³ *Cammeo*, cit., p. 39.

¹⁴ P. V. MENGALDO, in *Poesia italiana del Novecento* (antologia), Milano, Mondadori, 1979, p. 995.

Paolo Leoncini: *Logèion*. Note sulla narrativa di A. Serrao



Può essere utile, per avviare una interpretazione validamente fondata dei racconti di Achille Serrao, cominciare da qualcuno dei più significativi interventi critici finora compiuti sulla personalità di uno scrittore che indubbiamente rifiuta di essere catalogato entro precostituiti àmbiti letterari. Si tratta di testi narrativi elaborati tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80¹ e collocabili – molto macroscopicamente – entro un filone «sperimentale», in un'epoca in cui si assiste non solo ad una crisi dell'impegno sperimentale avanguardistico, ma anche ad un complessivo assopimento inventivo e ad un rappersersi della dinamica ideologica sottesa all'esperienza letteraria.

Perciò assai appropriatamente Luigi Baldacci², individuando le ascendenze culturali di Serrao nei «classici dell'avanguardia» (dal Céline di *Morte a credito* a Pizzuto e a Gadda) riconosce che la sua opera potrebbe appartenere ad un «avanguardismo categoriale», inteso quale tendenza costante nella storia letteraria a mettere in crisi i codici della tradizione al di là dei più organicamente e ideologicamente motivati fenomeni «stagionali».

«Anti-tempismo» e «a-storicità» potrebbero già essere caratteri qualificanti del lavoro di Serrao: da intendersi non come posizione polemica nei confronti di un certo contesto socio-culturale, ma come un atteggiamento intellettuale di fondo, un risentimento etico non privo di istanze archetipiche e di tensioni metafisiche. L'«inattualità» del nostro autore sarebbe da interpretarsi, sviluppando lo spunto del Baldacci³ non come un «caso» da vedersi dall'esterno, un episodio che non si riconduce a coordinate storiograficamente attendibili, ma piuttosto come una esperienza che punta sull'«inattuale», sull'«astorico», su un radicalismo utopico e su un integralismo a-dialettico e meta-razionale per intrinseca vocazione. L'«avanguardismo categoriale» di Serrao non si può considerare secondo confronti storici e dialettiche orizzontali, ma piuttosto secondo una tendenza verticale ed «idiolettica», componente originaria della sensibilità morale e della attenzione psicologica del narratore romano. Gli strumenti stessi usati sul terreno linguistico per sottrarsi alle codificazioni di una *koinè* narrativa non si assimilano facilmente dal punto di vista delle ragioni culturali a quelli riconoscibili nei «classici» della avanguardia. È, quello di Serrao, uno sperimentalismo «povero» che compie manipolazioni vistose seguendo procedimenti semplici e applicazioni ripetute. Sono operazioni nate da una ricerca solitaria e interiore, la quale, eliminando il confronto storico, restringe anche lo spessore dei rinvii alla cultura linguistica.

Ruggero Jacobbi afferma⁴ che in *Scene dei guasti* «[...] lo stesso linguaggio è un linguaggio di vertici che coglie l'oggetto ai limiti dell'ipersensibilità e i movimenti del pensiero sul crinale dell'inconscio e della notte»; ed inoltre: «la psicologia si scioglie per intero in tatto, moto, olfatto». Ciò ci induce a rilevare che la «realtà» di

Serrao è simultaneamente comprensiva dell'*oggetto* e del *pensiero*, per cui il dato oggettuale è «animato» dall'interno da interventi che lo deformano e lo corrompono, oppure lo ironizzano e lo evidenziano. La percezione lucida e vivida della compresenza psico-oggettuale, la tendenza a cogliere il reale in un «materismo» non distinto dai fenomeni sensitivo-percettivi, è una qualità costante di questa narrativa. Un esempio significativo, un caso particolarmente scoperto di questa sensibilità, troviamo nel passo seguente:⁵

...il dopo si sarebbe compiuto durante un àndito buio di dove scrutate le cose sono più che dimensionali contro la luce sul fondo e a farle proprie suggeriscono il possesso di una verginità puberale: *summa de proprietate...*

dove le cose attraggono per essere percepite in una dilatazione ipertrofica, e tale ipertrofia percettiva richiama i meccanismi profondi della «verginità» e della «proprietà»; è l'ispessirsi materico delle cose a far sorgere nella psiche una pulsione di possesso virginale. Non manca il procedimento inverso, per cui il fenomeno psichico tende ad assumere dimensione corporea:

A luce spenta mise mano alle idee, senti tonfano fra le meningi in acqua cupa, sprangata la porta fanno rumore di bolle d'aria, ascolta...⁶

La realtà è rappresentata attraverso il filtro dei meccanismi psichici che la fanno emergere dalle sedimentazioni profonde e la manifestano nello spessore di molteplici valenze e implicazioni. Questo vedere il mondo dall'interno, nella sua rete di richiami e polivalenze è reso anche dal mutamento frequente del tempo e della persona verbali in funzione di una duttilità pluri-percettiva. Nel passo precedente all'«oggettivismo» del passato remoto (*mise*) fanno seguito il «soggettivismo» della seconda persona del presente indicativo (*senti*) e quindi gli altri due presenti indicativi (*tonfano*, *fanno rumore*) attraverso cui l'entità astratta («le idee») assume una consistenza corporea, giocata sul contrappunto peso/leggerezza: all'immagine «pesante» del «tonfo» si accosta la sensazione volatile del «rumore di bolle d'aria», per poi tornare al soggettivismo del dialogo interiore con «ascolta...». È un anticipo di sondaggio testuale che ci rivela come nello scrivere di Serrao esista questo *porre* una serie di dati psico-corporei che si attraggono o si respingono per interna e «naturale» interazione. Ciò implica la rinuncia ad un rapporto «frontale» tra soggetto e oggetto, il rifiuto del linguaggio come strumento di organizzazione interpretativa del reale. E qui ritroviamo una posizione «classica» delle avanguardie⁷ (si pensi, ad esempio, alla «Prefazione» alla *Cognizione del dolore*, dove «barocco è il Gadda» diventa «barocco è il mondo»). Il «naturismo» linguistico di Serrao nasce da una idiosincrasia nei confronti dell'uso «colto» della parola come concettualizzazione e come organizzazione razionale; è una idiosincrasia di origine etnico-antropologica che affonda le radici nel mondo arcaico, originario del Meridione nativo.

Ci siamo riferiti alla matrice di Serrao a proposito delle sue poesie⁸ in cui l'impegno formale, l'abilità costruttiva (fino ad esiti quasi «retorici») nascondono invece l'intolleranza per l'uso «mediato» della parola, per il consumo della sua sacralità comunicativa compiuto dalla civiltà della ragione «borghese» e del compromesso intellettuale. Vi sono, da parte di Serrao, una diffidenza, un sospetto nei confronti della «cultura della parola»,⁹ la quale non è avvertita dal nostro autore come mediazione, superamento del radicalismo verso un «equilibrio» fondato su una «ragione»

avulsa dalla visceralità. La parola per lui non perde la propria pregnanza originaria per entrare in un sistema comunicativo convenzionale, né il linguaggio codificato, compreso allora anche il linguaggio dello sperimentalismo e della avanguardia (per cui l'avanguardismo categoriale di Serrao è piuttosto un avanguardismo radicale, idiolettico), è intimamente avvertito come spazio di una illusoria liberazione. Proprio perché la «forma libera» della letteratura nasce dinamicamente come reazione del soggetto alla «oggettività» del mondo, essa deve accettare un compromesso con la dimensione storico-culturale di tale oggettività. Serrao tende invece a sottrarsi ai nessi storici. Gli rimane un debito nei confronti del linguaggio della tradizione avanguardistico-sperimentale, ma esso rimane sullo sfondo più come codice referenziale che come terreno su cui operare. Da un punto di vista «contenutistico» la storia entra nei temi di Serrao come pretesto di costruzioni simbolico-emblematiche, come spunto archetipico, come sollecitazione metafisica; manca una autonomia della dimensione storica la quale viene, potremmo dire, neutralizzata dalla meta-storia. La contemporaneità viene sentita come conferma. riproposta, «forma attuale» di un disagio ontologico. L'utilizzazione in chiave simbolico-emblematica del presente storico implica l'aver maturato una sofferta coscienza dei condizionamenti socio-culturali, il rifiutare di sottostarvi, ma comprenderli per estrarne un significato utopico-fideistico.

Questa aspirazione metastorica si riflette nella struttura del discorso narrativo. Soprattutto nei più validi racconti di *Scene dei guasti* («Concentrico in grigio», «Retropalco») e in *Cammeo* la tecnica espressiva, sostenuta da un «progetto» lucidamente consapevole che induce Mario Luzi a chiamare i testi di Serrao più «dispositivi narrativi» che veri racconti¹⁰, anziché puntare sull'*iter* temporale della narrazione, tende piuttosto a costruire una rappresentazione fondata su una frontalità sincronica. Svilupperemo questi rilievi nelle analisi testuali; ma può essere chiaro fin d'ora che il linguaggio di Serrao trova la propria dimensione diventando accostamento paratattico, movimento sincronico della parola, e, in definitiva (ne è un esempio «Retropalco») gioco teatrale. Il tempo storico si traduce, potremmo dire, in spazio simbolico, al cui interno è possibile portare linguaggio e contenuto ad una realtà archetipica, metafisica. Aggiungiamo soltanto, per ora, che un tratto stilistico assai significativo della sensibilità culturale serraiana, è il citazionismo che diventa non di rado auto-citazionismo. Ciò può confermare le tendenze all'approfondimento idiolettico, può indicare il bisogno di una parola che circoscriva un ambito chiuso di significati, un rifiuto, ancora, della orizzontalità centrifuga del tempo storico per una verticalità centripeta dello spazio simbolico. Dentro uno spazio letterario protetto, la parola può ritrovare la propria sacralità in cui possono coesistere le ataviche pulsioni viscerali e la lucida consapevolezza intellettuale. Le citazioni e le autocitazioni diventano gli strumenti della sincronia teatrale, definiscono lo spazio di un palcoscenico immaginario.¹¹

Quello di Serrao è il tempo interiore della psiche nella quale si registrano pluri-prospetticamente i fenomeni oggettuali. Le manipolazioni linguistiche riguardano soprattutto la sintassi che viene contestata nei suoi nessi subordinativi, per cui il discorso narrativo si compie, e ritorniamo alle osservazioni di Jacobbi, attraverso «[...] sbalzi e trapassi» che «diventano punteggiatura dell'abnorme, mentre esso continua a scorrere come una corrente opaca e sorda». E giungiamo a un rilievo fondamentale per comprendere le strutture presenti soprattutto in *Scene dei guasti*:

Un che di carnale e di mortuario, insieme, accompagna questo insistito staccarsi della prosa da se stessa, questo spezzarsi e poi concatenarsi in altra prospettiva.¹²

È l'opacità oggettuale, «carnale» della parola a conferire alla prosa di Serrao un senso acuto di auto-negazione, di morte. L'autore vuole sperimentare fino alle radici l'altra faccia dell'espressività: anziché usare il linguaggio letterario come approdo alla liberazione e alla catarsi lo usa sotto il segno inverso di un puntiglio riproduttivo dell'asfissia dell'esistere. In tal senso si può parlare di queste prove narrative come di antilinguaggio; ovvero come sprofondamento della letteratura nei meandri ciechi del male coi quali il linguaggio si identifica, dei quali riproduce la fenomenologia senza scatti liberatori, con insistito e aderente mimetismo. Il male, il guasto *si fa* dall'interno, viene rappresentato nella storia interna della propria oscura cosalità attraverso un sottile e sofferto coinvolgimento sensoriale. Potremmo affermare che esiste una coincidenza tra la negazione del tempo storico, lo smembramento dei nessi sintattici e i temi del sotto-mondo di Serrao. Un linguaggio «morto» rappresenta una realtà «notturna», fuori e prima dell'«ordine» della storia e della ragione. O, reciprocamente, è la realtà tenebrosa a impossessarsi magneticamente del linguaggio, a privarlo della propria autonomia organizzativa, della propria potenzialità di comunicazione catartica. Lo «spezzarsi» e il «concatenarsi in altra prospettiva» è una tendenza «regolatrice» delle pagine del nostro autore, in cui si rivelano contemporaneamente una fuga dalla successione diacronica e dalla logica razionale; e una fuga dall'«ordine» codificato, sia canonico che trasgressivo, della cultura letteraria sentita come una «invenzione» alternativa alla cosalità opaca del sotto-mondo.

Cerchiamo ora di fornire un panorama complessivo delle tematiche presenti nei racconti; di tracciare, a grandi linee, una mappa dei nuclei espressivi. Rileviamo innanzi tutto che i testi si svolgono seguendo una linea direzionale che dall'esistenzialismo de «Il silenzio», «Residenza dei miracoli» e «Concentrico in grigio» passa alla dimensione socio-sacrale di «Scene dei guasti» a quella socio-politica di «Sacro e profano» per giungere ad una più matura configurazione stilistico-tematica in «Retropalco» e «Cammeo»: racconti, questi ultimi, che analizzeremo a parte in modo più ravvicinato. In essi il «contenuto» diventa quasi del tutto pretesto del «gioco» simbolico-emblematico, viene assorbito, dissolto in una rappresentazione letteraria che, per così dire, lo volatilizza, gli toglie autonomia, permettendo all'autore la libertà di procedere per motivi allegorici.

«Concentrico in grigio» rappresenta un esperimento particolare. L'autore dà prova di un sicuro possesso dei propri strumenti stilistici affrontando un tema scabroso, col radicalismo viscerale che gli è proprio: un uomo rifiutato sessualmente a causa del suo organico cattivo odore. Se una parte cospicua del racconto costituisce la dimostrazione migliore di come Serrao sappia portare il linguaggio dentro i meandri di una opaca datità psico-corporea, la parte finale, con la regressiva metamorfosi dell'uomo in cane, si pone nei termini dell'astrazione simbolica. È una metamorfosi resa molto efficacemente, in modo quasi impercettibile, in una *farsi* del fenomeno attraverso i movimenti del linguaggio, per cui la metamorfosi, lungi dall'essere «detta», si pone tragica, ineluttabile nelle lente e progressive cadenze del linguaggio che viene «catturato» a poco a poco dalla negatività della umiliante regressione. La metamorfosi è

un graduale sprofondamento in un sottomondo disumano, infernale. È una operazione letteraria in cui si condensano le due componenti espressive del nostro autore: quella dell'immedesimazione «realisticamente» mimetica nel sottomondo e quella della sua «libera» rappresentazione allegorica. La metamorfosi è, al tempo stesso, sapiente percezione «interna» del negativo e rappresentazione emblematica di una alienazione derivante dai dati ineluttabili della materia. È una metamorfosi che si consuma nella psiche del personaggio e si identifica con una regressione immaginativa di carattere patologico. L'uomo è spinto con tenace e sottile violenza ad uniformarsi all'opacità subumana; è l'uomo che nella propria mente malata si rappresenta come subumano: ma questa sua rappresentazione abnorme può essere vista come il «normale» esito di una opaca legge delle cose. Ne «Il silenzio» il tema della malattia viene presentato attraverso le reazioni di una psicologia chiusa nella propria impossibilità di comunicare. Davide Sassari apprende di essere malato di cancro, e il racconto è una ripresa impietosa dell'angoscia vissuta nella solitudine e della sua ricerca disperata, meccanicamente istintiva, di un varco liberatorio. L'appiattirsi della dinamica psichica si esprime nella reazione pressoché identica alla pietruzza che infastidisce il piede di Davide Sassari e alla metastasi che gli è stata diagnosticata: il quasi impercettibile e il tragicamente macroscopico si uniformano nell'atonia psichica. È un tratto tipico nel discorso narrativo serraiano questo rilievo dell'appiattimento percettivo, in cui l'ironia amara si connette con un'attenzione alla complessiva negatività del sottomondo, la cui percezione sensoriale, priva di valenze positive, riduce ogni cosa ad un uniforme non-senso. «Residenza dei miracoli» è un racconto sulle deformazioni sensoriali della solitudine costituito da una serie di associazioni psico-oggettuali che si collocano lungo l'iter di una «lettera al padre» da una Milano della quale si asseconda con amara consapevolezza l'immagine ipertrofica e «miracolosa» che ne può avere chi ne è antropologicamente distante. L'espedito della «lettera» (che ritorna anche in altri racconti) si assimila a quello della citazione e può indicare, secondo Quiriconi,¹³ una «letterarietà ostentata» come «scrittura nella scrittura», come «modo di accertarsi da parte dello scrittore del proprio essere sulla pagina» e di evitare la «prevaricazione del vissuto». A noi pare anche, come abbiamo detto, un atteggiamento derivante da una atavica diffidenza nei confronti della «cultura della parola», per cui la «lettera» costituisce il «genere» della «necessaria» ed elementare comunicazione familiare, ancorata all'etica di una visceralità pre o anti-letteraria. E la citazione può essere il modo per non correre i rischi di gratuite fughe centrifughe del linguaggio. In ogni caso qui la disponibilità psicologica della «lettera» stimola un «monologo interiore» nel quale emergono strati sedimentati, elementi profondi della psiche che si inseriscono nel discorso epistolare, lo frammentano e lo dilatano.

Si può pensare all'adozione di un associazionismo di stampo freudiano: la «lettera» fallisce come volontà di consapevole descrizione oggettiva proprio perché le «cose» rimosse prorompono nella loro rinnovata consistenza emotiva. La «parola» del codice comunicativo istituzionale viene sostituita dalle «cose», dai «dati» psicocorporei, dalle pulsioni viscerali. Il linguaggio della mediazione viene sostituito da un linguaggio «naturale», «diretto»; sarà allora il mondo psichico dell'infanzia a impor-

si:

Per anni aveva creduto agli indovinelli, se ne era curato come di cosa seria perché le ossa del primo uomo sono le incognite, le fantasie, l'assurdo; per lo stesso tempo il

postino gli aveva fatto paura con la sua borsa gonfia di misteri (p. 32).

Il racconto successivo («Scene dei guasti») potrebbe essere considerato come la prosecuzione e il complemento di «Residenza dei miracoli» in quanto completa il discorso precedente intessuto di associazioni e di emergenze motivate dalla distanza dal mondo originario, sostituendo la posizione della distanza con quella della presenza. Il figlio lontano è ritornato al padre, alla famiglia, alla terra:

Teneri, dunque, entrambi con il favore dell'incontro desiderato e a lungo progettato per lettera,

(– Vieni? Quando?

– L'estate prossima.

– Ma è tardi. Di anno in anno sempre «l'estate prossima») soffiando un fiato bianco fino ad una altura e il padre disse: – La terra... (con amore, come immaginando un amore distante) e aggiunse: – Ricordi? Era... – seguendo con l'indice i luoghi.

Ora la terra è una fascia che a zig zag si allunga fra due file di noci dalla casa a una pozza di putredini, mio padre piega la testa *era* ripete poi tu te ne sei andato, la grande città, l'industria, il futuro è dell'industria, che altro pur di fuggirtene da qui, strappa una punta di gramigna e calcolando il gesto la deposita in uno spaccato di ortensia; con le dita aperte scosta i capelli dalla mia fronte: a questo punto non ho più cuore per seguirlo nel suo vagabondare fantasioso (p. 40).

Il padre costituisce l'approdo alla dimensione primaria dell'esistenza («È certamente presso di lui il seme della mia malinconia», p. 40), vede la scelta della distanza compiuta dal figlio come fuga e tradimento. Ma l'«origine» a cui il figlio ritorna è irrimediabilmente perduta («La terra... Ricordi?... Era...», p. 39); alla sacralità dell'originario si sostituisce la realtà presente della perdita:

(...) per molto dovrò ascoltare la storia di questo piano incolto, della polvere di oggi e del verde di molti anni fa quando c'era mio nonno dai baffi torti e gialli di nicotina, di un'intera vita spesa per la terra per i figli (...) Dio conservi salute al padre, a noi questo estenuato argomento di conversazione (p. 40).

Dinanzi alla sconfitta «storica» della terra e delle origini, la reazione è quella di un appello fideistico all'arcaico, al sacrale, all'astorico. Questo racconto si intesse di una serie di evocazioni di un mondo corroso, infranto dal tempo storico. La realtà presente si confronta con una realtà archetipica magicamente evocata da una atavica memoria. Anche qui il linguaggio rifiuta le mediazioni della parola «colta», del «compromesso» letterario, e registra non più, come nel racconto precedente, i fenomeni della psiche profonda, ma i riconoscimenti sacrali attraverso una «naturale» immediatezza che giunge alla citazione evangelica. L'interesse di queste pagine è costituito da una rappresentazione del «guasto» (che si identifica con la perdita dell'originario) svolta secondo movimenti «scenograficamente» alternati attorno alla bipolarità tra reale e sacro, tra appello mistico e coscienza tragica del dato oggettuale. Ne risulta una dimensione letteraria eterodossa – qui più che altrove – ma rispettato ad assunti «descrittivi» e «narrativi»: un mondo percepito per atti allusivi, situazioni di icastica incisività, evocazioni «naturalistiche»; un mondo, una terra che ha perduto l'originaria, sacrale materialità e che ora sopravvive come sottomondo dell'assenza e del vuoto e in cui la rabbia coesiste con l'invocazione metafisica. È un linguaggio in cui l'attenta e consapevole percezione si fonde con la tendenza ad amplia-

re l'ambito semantico verso allusioni simbolico-emblematiche.

A p. 46 troviamo un esempio molto probativo:

L'olivo ha radi rami, l'ombra smise per lui che s'asciugava la bocca con il dorso della mano. Lena raccolse il panno disannodato in un angolo dei quattro, la fiasca vuota e guardava all'insù: – Con Mario o senza, sta tranquillo. Lui... – non Dio, di proposito *Lui* molto più incerto, infinito, preoccupante, lontano per quest'uomo ché Dio era ormai di casa come un garzone, sempre invocato da costui miscredente con vituperio, talvolta assieme alla compagine dei santi, talaltra, di rado, senza attributi, ma doveva essere in buona.
– Dio vedi Dio che mi tocca sopportare – alzava gli occhi allora e fingeva rassegnazione.

Quindi l'invocazione metafisica si fonde con gli elementi viscerali della terra, con gli «amati segni» e con le «favole buone a lungo intese»:

Perciò: – Lui... – Lena fece scorrere l'indice per archi di luce – Lui ci aiuterà – e di nuovo la rivetta dietro i noci, forse l'acqua chioccolante nei canali, lo stesso che dire per lei con quegli amati segni di natura e idrografie consuete: favole buone a lungo intese e per equal tempo ritenute più che a memoria, racconti di vecchi amatissimi protagonisti...

E si giunge dapprima alla citazione biblica:

Perciò vi dico: non siate troppo solleciti per la vita vostra, di quel che mangerete, né per il vostro corpo, di che vi vestirete. La vita non vale più del cibo e il corpo del vestito? Guardate gli uccelli dell'aria non seminano non mietono non raccolgono in granai, e il vostro Padre celeste li nutre.

Quindi alla rabbia e all'insulto:

L'uomo si interpose tra i Vangeli: – Consolate col padreterno, tu. Qui se non si menano le braccia mangi cazzi, altro che storie (...)

per poi ritrovare una conciliazione di toni, una pacata dissolvenza degli estremi attraverso un movimento narrativo di sottile e difficile equilibrio tra una scoperta, «veristica» icasticità e il permanere dell'atmosfera evocata dagli appelli biblici:

Il patriarca usciva dall'abbaino, chiamò con i baffi torti e gialli di nicotina e sconfinando con il busto dalle tegole rosse allungò la sua ombra fin sopra la grondaia. Chiamò fece gesti che sarebbe andato.
– Non ci si metta anche lui, per... Digli al cocciuto che non serve, che resti all'ombra! Lena era assorta agli uccelli dell'aria non mietono non raccolgono in granai e il vostro Padre celeste.
– Diglielo! Mi senti? Me la vedo da solo, tanto con voi...

Giungiamo così all'ultimo racconto della raccolta *Scene dei guasti*. «Sacro e profano» si colloca in un ambito tematico non eterogeneo rispetto a *Scene dei guasti*. Anche qui si tratta della degenerazione, del tradimento «storico» dell'originario, ma la difficile fusione tra il sacrale e il sociale, che rappresentava la qualità tipica del testo precedente, qui viene disgiunta in opposte stilizzazioni costituite dalla figura dell'assessore Adolfo e del sindacalista Cristiano che divengono quasi emblemi manichei di una cinica prassi politica (Adolfo) e di uno slancio evangelico (Cristiano). Al

ricco tessuto espressivo, alla intensità linguistica viene sovrapposta una intenzione scopertamente «moralistica», motivata dall'esigenza dell'autore di misurarsi coi temi politici dell'ingiustizia e della lotta sindacale, poco congeniali al suo «interiorismo». Ne deriva che l'attitudine più interessante di Serrao – quella di percepire dall'interno i movimenti tortuosi della materia, della corporeità e di tradurne il senso in modi allusivo-simbolici – tende qui ad essere tradita. La versatilità di Serrao dovrebbe sempre trovarsi in sintonia col proprio «metodo» di «costruzione» narrativa, col proprio «dispositivo narrativo», per dirla con Mario Luzi. In «Sacro e profano» la «vicenda» è troppo «narrata». Il cavillo burocratico su cui Adolfo fa cadere le ragioni sindacali dello sciopero dei netturbini (il fatto che Cristiano non possedesse una regolare «nomina a segretario») e l'entusiasmo evangelico di Cristiano sono in armonia con la sensibilità di Serrao per un sottomondo in cui valenze lontanissime si interscambiano e si appiattiscono, in cui vige una sorta di pre-razionale casualismo. Ma tale sensibilità raggiunge la sua pienezza fondendosi con la percezione del farsi biologico dei movimenti e delle situazioni. Qui troviamo le componenti tipiche del procedere dell'autore: l'ipertrofia materica, la citazione evangelica, l'uso della lettera come strumento di distacco e di oggettivazione. Ma manca quella interna compattezza biologico-corporea, trasgressiva rispetto alla struttura «razionale», che costituisce la consistenza genuina del narratore romano.

* * *

Abbiamo cercato finora di evidenziare i motivi tematici dell'autore, seguendo un approccio in certa misura diacronico. Ora non sarà pleonastico tentare un breve sondaggio di carattere sincronico inteso a individuare meglio alcuni nodi formali tipici di Serrao. A livello sintattico – oltre al mutamento della persona e dei tempi verbali, alla continuità tra discorso diretto e indiretto, alla eliminazione della punteggiatura tradizionale – le operazioni più significative sono costituite da due procedimenti complementari: una tendenza alla *condensazione iterativa* e una tendenza alla *sottrazione ellittica*. Così l'intervento ipertrofico come quello ipotrofico implicano una «espulsione» dei nessi logico-subordinativi del linguaggio, la cui espressività si caratterizza secondo una *dispositio* paratattico-apposizionale; ne risulta un «allineamento» nello spazio di *dati* oggettuali e una conseguente riduzione dell'articolarsi temporale, fenomeni connessi all'attitudine visiva per una «frontalità» teatrale. Situazioni psicologiche asfittiche si collocano in uno spazio di ossessiva immobilità:

In casa la vita s'acconcia serena nell'ordine diverso anormale inguaribile, serenità e consonanza da giorni, da giorni non il minimo screzio mi basta guardarti negli occhi («Concentrico in grigio», p. 96).

Oppure i gesti del rifiuto sono colti nella loro meccanica oggettualità, come disancorati da ogni consapevolezza:

(...) di colpo aveva occluso la vulva con le mani, il lenzuolo sotto le mani sovrapposte (*ibid.*, p. 93).

Altrove prevale l'individuazione «teatrale» di uno spazio psicologico:

(...) scesi nel cortile di condominio sgheambo io stesso sgheambo scendevo da una vicenda non conclusa con l'angustia degli accidenti primari, dirò scendevo una vicenda nell'uso transitivo del verbo tanto mi ineriva la cosa come restano addosso le rivelazioni

spiacevoli cui non si è avuto tempo d'adattarsi (...) Lo attraversai fino ai vasi di basilico con il bavero alzato e l'aria pungente sollecitò una buona misura dei fatti che non era compromessa ogni cosa non poteva così all'improvviso pensando alla donna com'è, devota, tutto sommato la casa (*ibid.*, p. 93).

La stessa amara ironia risulta «non detta», «incarnata» in questo «porsi» ineluttabile delle situazioni. Ricorrono nel linguaggio di *Scene dei guasti* atmosfere magico-sacrali, evocate dal richiamo ad elementi naturali «archetipici» che si connotano nel senso di una «materna», «amniotica» «liquidità» (il vento, il canto, l'ombra, la nebbia, l'acqua) e di un'eco metafisica:

(...) il vento fa il rumore dell'idolo a sonagli appeso all'albero di mele (...) («Scene...», p.41)

Oppure saranno la «macchia candida» e il «furore di piume» del volo dei colombi a creare l'atmosfera di una incorrotta energia:

(...) Martino assorto ne seguiva il tic con devozione e, nell'attesa che il vecchio riprendesse a parlare, lo sguardo rispettoso distrasse un poco verso i colombi prima in rotta a ventaglio e subito raccolti in una macchia candida sulla sponda della scalinata; poi scomparvero con furore di piume nelle bocche della colombaia. («Scene...», p. 43).

Nel passo seguente l'atmosfera originaria è evocata mediante l'eco di un canto:

(...) la notte quella del ritorno ella serrava gli occhi e percorrendola più volte con la mano leggera dalla strada cantavano, si inarcò presso di me la donna e anch'io in archi sopraggiunto dalla strada cantavano; amore soffiò lungamente fra i denti e fu segno del prossimo guado dalla strada cantavano: chi con voce infantile donde iniziava e finiva l'esistere (...) («Il silenzio», p. 26).

Oppure l'acqua allude fin troppo scopertamente ad una protezione amniotica:

Era pago con la sensazione d'essere in una vasca grande o un mare, d'acqua calda, immerso disteso, in pace da non volerne venir fuori neanche a un pericolo imminente («Residenza dei miracoli», p. 36).

Anche nel prossimo brano l'immagine della donna-ombra, della «rivetta dietro i noci», dell'«acqua chioccolante nei canali» costituiscono una serie evocativa che giunge alla citazione evangelica:

A Lena disse, appena gli fu davanti a fargli ombra: – Anche quest'anno, se Dio vuole – il campo falciato per metà, gran raccolto se vuole Dio (...) Lei aveva annuito per tutto il tempo, continuava ad essergli ombra.

– Tu non mangi? l'uomo le porse un tozzo di pane e uno spicchio dal tondo del cacio, lei annuiva per tutto il tempo continuando ad essergli ombra (...) il viso chiarissimo e triste come un'ostia consacrata.

Colpa della rivetta dietro i noci, forse dell'acqua chioccolante nei canali: *quando poi digiunate, non prendete un'aria malinconica come gli ipocriti che sfigurano la loro faccia per mostrare alla gente che digiunano.* («Scene dei guasti», pp. 43-45).

E infine in «Retropalco» la nebbia costituisce l'emblema di un estraneo inverno milanese, e, al tempo stesso, un fondale di costante dissolvenza, dal quale le cose, emergenti in surreali stilizzazioni, sono riassorbite:

Nella nebbia sotto la pensilina una donna di cuori batte i piedi e le mani guantate, dice

stasera la città è una babilonia di dialetti e di carri che scendono a Piazzale Loreto (p. 76).

Qui scende nebbia a folate (p. 78).

* * *

«Retropalco» e «Cammeo» sono racconti strettamente collegati. Potremmo dire, riprendendo l'espressione di Mario Luzi, che «Retropalco» è il «dispositivo narrativo» di *Cammeo*¹⁴. È il racconto in cui si radicalizza la sfiducia nella parola come strumento di interpretazione del reale; in cui la «cultura della parola» viene più acutamente sentita come «compromesso» e «mediazione». Rifiutare il carattere semantico del linguaggio significa portarne all'estremo il «naturismo oggettuale», denunciare una frattura tra linguaggio e realtà. Ciò intensifica nel testo di Serrao procedimenti come citazionismo e autocitazionismo nei quali si realizza l'esigenza di circoscrivere degli spazi verbali «chiusi», che si giustappongono senza comunicare tra di loro, conseguendo un esito di strutturale «lacerazione». In «Retropalco» un puparo vuole rappresentare la violenza e l'alienazione della realtà urbana milanese, di una Milano sentita come luogo simbolico e archetipico:

In principio fu Milano e con la nebbia una città finta, vicina e insieme credibilmente lontana (...) nei cortili stagna un puzzo di escrementi felini, il puparo alticcio disse Milano ha gli occhi grandi oltre al cuore grandi e impenetrabili (...) (p. 73).

Il puparo possiede un patrimonio di segni linguistici, di «parole» trasferite alle marionette tradizionali. Invia il «giovane svelto», l'«apprendista» ad osservare la realtà urbana perché gliene fornisca una «descrizione» da utilizzare nella messinscena teatrale. Ma il tentativo di adattare le marionette tradizionali alla volontà di cogliere il mondo contemporaneo fallisce. Ci troviamo dinanzi a due momenti macroscopici che costituiscono i due fondamentali modi di approccio del linguaggio alla realtà: dapprima c'è il racconto dell'apprendista, dove i dati linguistici si dispongono secondo un rapporto ancora in certa misura «frontale», secondo una intenzione «riproduttiva» del reale; poi il racconto medesimo viene «rappresentato» «dal di dentro», «dall'interno»: viene «incarnato» nella dimensione teatrale delle marionette popolari. Ma l'inadeguatezza del primo ambito rappresentativo, quello dell'apprendista, non è colmata dal secondo ambito, quello del puparo: le marionette tradizionali, adattate al presente, non riescono ad esprimerlo. La ragione del fallimento consiste in un conflitto di linguaggi. Aveva suggerito il puparo all'apprendista:

(...) appena fuori dovunque, tieni a mente i fatti e le figure, visi gesti atteggiamenti insomma ciò che serve alla scena e le bocche alle bocche soprattutto fa' attenzione; appena fuori, ascolta le parole quelle nuove che parlano gli uomini (...) (p. 75).

Ma il patrimonio linguistico del puparo non è adattabile alle «parole nuove». E giungiamo così alla tematica di *Cammeo*. Dove il tentativo velleitario del grammatico purista Cammeo di salvaguardare l'integrità del vocabolario tradizionale contrasta con le esigenze trasgressive del poeta Leo. Con *Cammeo*, Serrao sposta il problema dal rapporto tra linguaggio e realtà al rapporto tra linguaggi diversi: quello canonico-istituzionale e quello trasgressivo-innovativo. La realtà, dice il nostro autore, è definita dal linguaggio che la esprime. È il linguaggio che si proietta nel mondo a identificarlo, e il mondo cambia di senso secondo i linguaggi che lo percepiscono e lo indi-

viduano. Il problema del rapporto tra linguaggio e realtà può essere compreso e risolto solo affrontando a monte le motivazioni ideologiche che sottendono le scelte linguistiche. In *Cammeo* l'autore coglie alla radice la propria drammatica inquietudine riguardo agli strumenti espressivi; la storia di *Cammeo* è la storia delle vicende alterne del linguaggio. Già in «Retropalco» si esprime la coscienza dell'impossibilità di ricondurre ad un «vocabolario comune» la «babilonia di dialetti e stragi» della città, e le parole tradizionali:

Ma io che posso saperne chiuso da anni in una stanza fra tentazione di starmene muto e le parole, poche semplici semplici poesia ricordo sentimenti che conobbi nell'isola che presto ora ai pupi sulla scena? (p. 74).

Le bocche, poi, sentisse che parole parlano (...): davvero la città è una babilonia di dialetti e di stragi (...) Questo è? mi interrompe, e nel frastuono, di un po' nel frastuono chi potrà darci un vocabolario comune?

Confermo: – Nessuno (ché *nessuno* s'attende il puparo) (pp. 81-82).

Un altro elemento che in «Retropalco» anticipa *Cammeo* è l'opposizione interno/esterno: il puparo si trova chiuso nella sua stanza a custodire il proprio patrimonio linguistico. Soltanto l'apprendista si avventura nel mondo. Così Cammeo e i quattro vecchi sono arroccati nel «castellaccio», presi dall'utopia di garantire la «purezza» della lingua contro le interferenze del «popolo» e contro le trasgressioni del poeta. L'unico a sapere qualcosa dei «fatti là fuori» è, appunto, il poeta Leo. I «fatti là fuori» si riferiscono alla realtà in senso ontologico-archetipico piuttosto che in senso storico: potremmo anzi dire che rappresentano la «naturalità» contrapposta all'artificio «colto» del purismo linguistico.

Cammeo supera il radicalismo ideologico e la lacerazione letteraria di «Retropalco». Approdando al nucleo essenziale della propria ricerca, ponendo il dilemma tra il canonico e il trasgressivo, l'autore giunge anche ad una maggiore libertà compositiva, ad una consistenza più compatta dello spessore linguistico. Se *Cammeo* riguarda le vicende interne del linguaggio, fa al tempo stesso di tali vicende una metafora dell'esistenza. Nel linguaggio si riflettono i rapporti di forza che determinano l'esistenza umana: anzi il linguaggio costituisce il luogo, il momento originario di tali rapporti di forza: quello tra natura e cultura, tra conservazione e innovazione, tra disciplina e anarchia, tra potere e emarginazione. Ciò è individuato nelle esatte e illuminanti affermazioni di Giancarlo Quiriconi¹⁵: «Il paradosso di una natura anarchica eslege che dimostra una sua vitalità perversa costituisce il tema narrativo di fondo di *Cammeo* (...) ad una natura che sovverte vitalisticamente le basi del proprio corso risponde la vicenda dei vecchi saggi chiusi nel castellaccio-gerontocomio (...) La scommessa di Cammeo (...) è una corsa a ritroso che esprime la volontà di un controllo che per non essere più in grado di esercitarsi sulla vita si scarica sulla parola in nome di una staticità che è pietrificazione e morte (...); e ancora: «L'universo della parola, i suoi piccoli drammi, le sue resistenze (...) ancora una volta funziona come una sorta di tornasole per verificare – spesso a *contrariis* – la sostanza della vita». E infatti la «certezza» che Cammeo non trova nella vita (*la vita offre così di rado misure di certezza*, p. 24) la ricerca con ossessivo puntiglio nella restaurazione linguistica: «(...) il punto è nella lingua rimossa dal suo ruolo, violentata» (p. 35). «Raccontando» l'ossessivo puntiglio restauratore di Cammeo, Serrao vuole dar forma alle istanze trasgressive di Leo e del contadino, vuole proporre un linguaggio

adeguato alla viscerale «naturalità» contrapposta alle sistemazioni canoniche. Leo e il contadino sono degli emarginati dal mondo del linguaggio istituzionale. Ma portando alle più mature conseguenze quella forma espressiva pre-concettuale e pre-razionale, indotta dai movimenti corporei, l'autore evidenzia il farsi stesso del linguaggio, la sua dinamica biologica, per cui esso *si fa* simultaneamente alla narrazione, deriva dalla percezione psico-corporea. Attraverso questo «coinvolgimento», questo avvertire come sintonici il pulsare biologico e il movimento linguistico, Serrao raggiunge una maggiore consistenza espressiva e si pone costruttivamente al di là della denuncia e della lacerazione. Forse i punti fermi e più ricchi di futuro a cui approda qui il suo sperimentalismo sono costituiti da una sapiente insistenza sul suo tipico biologismo materico, da un indugiare della parola sul farsi biologico della materia; e, parallelamente, dagli interessanti nessi bio-psicologici che caratterizzano la tipologia dei personaggi. Così viene «descritto» l'«errore» della nascita di Leo, il poeta emarginato dai vecchi saggi capeggiati da Cammeo:

Leo figlio di prostituta e protettore (...) concepito in un pomeriggio di anomale effusioni in un letto de' «Il corvo» una pensione scritta col lapis nero sopra una tavoletta sul portone (...) crebbe per un errore nella sacca dove per grossolano errore era finito lo sperma malato lo sperma in nome del padre lo sperma donde nasceva gracilissimo nacque (...) (p. 29).

Oppure è interessante notare come vengono colte le pulsioni trasgressive nei «collaboratori» di Cammeo. Cariati è malato d'intestino, Rosario soffre d'insonnia e d'emicrania, e viene rappresentato in una pagina di compatta gravidanza «biologica», arricchita di dolente e soffusa ironia. E aggiungiamo a questo proposito che la componente ironica qui permea i movimenti linguistici in modo meno amaro e incisivo che in *Scene dei guasti*.

Rosario insonne in emicrania guardò nella parete del Goya finto, sulla parete del Goya immaginò una soluzione all'insopportabile travaglio, al male di anni al dolore coscienzioso che mette zelo addirittura nell'estendersi da gola a gola di privilegiate pareti. Di superbe. E per un attimo il sangue giunse all'occipite lo irrorò in rivoletti percepibili con battiti simili a un battito di polso sicché il dolore s'attenua, ecco s'attenua Rosario ebbe tempo di pensare e di predire a suo vantaggio che tutto finirebbe sta per finire, ecco. Invece per i tonfi i colpi i rotolii ravvicinati come se il castellaccio fosse preso d'assalto, fateli smettere gridò ne ebbe appena il tempo premendo i pollici alle tempie e già il male aggredisce (...) (p. 36).

Quindi lo stesso Rosario è colpevole di una pulsione trasgressiva quando ricorda il «mollusco gasteropodo» di nome Brahms, denominazione di certo inammissibile nelle schede dei puristi restauratori:

Costoro nell'esercizio della nuova funzione trafficavano intorno alle schede, ventilando ad ogni corsa del dossier passarono disinvolti buona parte della «a» appena un dubbio sopra la voce *agno*: conservarla nella sua polverulenza o preferirle agnello? (p. 46). Guai... – ripeté il conducente di questa spedizione con i pugni sui fianchi, lui sì pronto a giurare che sarebbe stata compiuta l'opera, ma occorre essere solleciti, raccomanda, esposti come siamo (...) e sarebbe umiliante tutto inutile se il tempo dovesse avere la meglio dovesse farcela (...) Qui ammicca, confida a bassa voce: – I germi, capite? gli oscuri che attaccano lo smalto della lingua, i subdoli capite? Da questi soprattutto ci dovremo guardare.

Oh i tempi del mio Brahms piagnucolò Rosario massaggiava le tempie in disparte, oh i giorni dell'amorevole mollusco (...) quell'intervallo di regole fu del mollusco gasteropodo di nome Brahms (...) (p. 47).

Anche Ottavi non sopporta la rigidità di Cammeo e gioca coi dadi:

Ottavi incredulo, lui che mai prima al gioco s'era fatto condurre si dispose a interrogare la sorte secondo la formula appena consigliata: sbuffa nel cavo delle mani canta, sembra che canti (...) i dadi rotolarono sui lunghi assi di rovere fino alla lontanissima sponda del tavolo e (...) composero il 12 (...) (p. 43).

Episodi come quelli dell'emicrania di Rosario, del mollusco gasteropodo, del gioco dei dadi, evidenziano la insopprimibile persistenza della «naturalità» che si oppone ai progetti innaturali della restaurazione conservatrice, e estendono il senso del testo di Serrao a complessi e sottili riferimenti allusivi.

(Paolo Leoncini, *Logèon. Note sulla narrativa di A. Serrao*, Monterotondo, Roma, Campioli, 1986)

NOTE

¹ *Scene dei guasti*, Roma, Edizioni della Muda, 1978; *Cammeo*, Siena, Quaderni di Messapo, 1981.

² Nella introduzione a *Cammeo*.

³ «...l'anti-tempismo di Serrao; il suo magma viscerale, 'materico', nauseabondo in un tempo in cui furoreggiano storie d'anima, di amori perduti e di cani abbandonati» *ivi*, p. 9.

⁴ Nell'Introduzione a *Scene dei guasti*, pp. 13, 15.

⁵ In «Concentrico in grigio» (da *Scene dei guasti*), p. 95.

⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁷ Il passaggio da un rapporto «frontale» tra soggetto e oggetto, tra scrittore e mondo ad una «incarnazione» nel linguaggio delle tematiche conflittuali ci pare venga efficacemente sintetizzato nelle osservazioni seguenti di C. FERRUCCI in «Il Policordo», n. 2, Lug.-Sett. 1982: «Il tema del conflitto tra sanità e malattia, tra senso e non-senso, tra il nitido linguaggio della ragione e gli opachi messaggi del corpo ha alimentato (...) da Dostoevskij a Beckett uno dei filoni capitali della grande narrativa europea, e la sua evoluzione ha coinciso (...) con un crescente coinvolgimento degli strumenti espressivi impiegati, con l'imporsi della consapevolezza che la lingua non tanto registra tale conflitto quanto ne è (...) parte in causa. Se l'autore della *Metamorfosi* o della *Montagna incantata* riusciva ancora a trattarlo per dir così dal di fuori (...) era solo lasciando in ombra il fatto che la pretesa di trasferire spassionatamente sulla pagina, di contenere nella 'veste' letteraria gli scomposti fermenti corporei si traduce di per sé in una presa di posizione, basata sull'antica alleanza tra lingua e ragione, a favore dell'ordine e della normalità dei significati; mentre sarà proprio quella complicità e il margine di autodifensivo distacco da essa garantito alla forma, descrittiva a venire radicalmente sconfessata dai loro continuatori (...). Con *Cammeo* Achille Serrao ribadisce la sua visione della lingua come specchio deformante, luogo deputato di un'ansia di certezze sorpresa e denunciata nell'atto di far violenza alle magmatiche, dissonanti e incoercibili radici fisiche del senso; di qui il profilarsi (...) dell'indicibilità. di una sorta di anti-discorso sull'anti-lingua, sullo scarto incolmabile tra la scrittura e ciò che viene scritto, tra significante e significato, tra progetto tutto mentale, astratto, e la più sensitiva anzi ipersensitiva naturalità».

⁸ Cfr. P. LEONCINI, *Achille Serrao tra sperimentalismo e «attesa»*, in «Italianistica», I, 1981, pp. 138-140.

⁹ Cfr. G. QUIRICONI, *La destrutturazione critica di Achille Serrao e il rifiuto della mimesis*, in «Misure critiche», 46-47, giugno 1983, in cui si rileva nel linguaggio di Serrao – oltre alla contestazione a livello sintattico che lo avvicina più a Pizzuto che a Gadda e a Zanzotto – l’impegno quasi costrittivo ad una «vigilanza continua» sulla pagina scritta, una tendenza a «guardare dall’esterno la propria pagina» (p. 110) che viene giustificato come timore del «vissuto», dell’«elegia», della «pagina testimoniale».

¹⁰ Nell’introduzione alla traduzione americana di «Cammeo» a cura di Diane Kunzelman (New York, Gradiva Publications, 1985).

¹¹ Cfr. G. QUIRICONI, art. cit., p. 113: «Una atmosfera sacrale circola per tutta l’opera di Serrao: il certo, il definitivo si impongono a livello di tono complessivo, nella perentorietà della citazione e della ripetizione». Inoltre viene rilevato come il citazionismo biblico implichi una sensibilità storica, emergente per sottinteso contrasto: «La citazione in generale e l’imitazione biblica in particolare costituiscono (...) la sottolineatura per contrasto della norma cannibalica della nostra esistenza che cela in un ordine apparente la corruzione che le è insita».

¹² Introd. cit., p. 16.

¹³ Art. cit., p.109.

¹⁴ Il nesso tra i due racconti è riconosciuto da S. VERDINO in *Physis* (note sulla narrativa di Achille Serrao), Palermo, Edizioni di «Sintesi», 1985, p. 10.

¹⁵ Art. cit., pp. 114-115.

Giuliano Mesa: *Lingue impure*



«Riscrivere il libro delle parole, ad una a una, col puntiglio che ogni atto restaurativo richiede»; questo è il compito inaudito a cui si vota Cammeo, anziano lessicografo minacciato dall’arteriosclerosi, affiancato da uno sparuto gruppo di altri specialisti in faccende linguistiche, come lui anziani ed afflitti da patologie senili e come lui alloggiati in un «castellaccio che è un gerontocomio». Il luogo di ricovero pare cupo e pare incupire la campagna circostante, la cui terra «ha il grigio grigio di tutte le anemie», benché vi accadano vitalissimi ed enigmatici «eventi di animali».

La decisione di por mano senza più indugi all’opera di purificazione della lingua – una purezza evidentemente fantasiosa e vagheggiata come retro-utopia della staticità – viene presa da Cammeo dopo aver subito la pronuncia, da parte di un contadino dei dintorni suo «occasionale amico», della parola ‘cadenza’ in un’accezione per lui intollerabilmente bizzarra. Forse il popolo ha ricominciato a «forzare la lingua i suoi codici», occorre arginare la ‘decadenza’ della lingua, prima che il corpo annoso decada anch’esso e diventi impedimento insormontabile alla realizzazione dell’alto scopo che Cammeo s’è prefisso di raggiungere.

Cammeo è un duce (fra l’altro scrive una lettera alla sua amata Clara) e come tale deve combattere le riluttanze e flebilità dei suoi dotti subalterni, deve incarnare l’ideale e non far trasparire le sue angosce. L’impresa ha inizio. Un ospite infido del gerontocomio, il poeta Leo Leonardi, viene esiliato, insieme coi libri dei ‘dissipatori

della lingua», in un abbaino. L'improvviso decesso del rettore dell'istituto facilita l'instaurazione di un regime di isolamento che garantisca la non contaminazione – della lingua – durante il lavoro. Ma giunti che sono alla lettera 's', i vegliardi sono traditi dai loro corpi distrutti dal super-lavoro. Si chiama il medico, ceruminoso e tau-tologico: «l'età è l'età», dice. Non c'è rimedio. Ai subalterni del salvatore della lingua rimane il tempo di dar sfogo nuovamente ad una tormentosa domanda: «cosa accade là fuori?». «Tutto e niente», è la risposta del medico agnostico.

Riassumendo la vicenda portante dell'opera di Serrao, ho fatto volutamente torto a una narrazione la cui principale qualità è la scrittura, l'esecuzione stilistica. Perché l'apologo di *Cammeo* sarebbe forse fin troppo evidente, non fosse costruito con una scrittura già portatrice – e con una densità che assorbe l'evidenza – di ognuno dei conflitti sui quali indaga. Ed è questa scrittura che permette di strappare all'apologo alcune delle tante essenziali «sfumature» che lo adombrano ma anche, per opposizione, lo costituiscono. Infatti il contadino meditabondo e il poeta esiliato (ma così imbelles da non suscitare il riferimento ovvio alla «Repubblica» di Platone, ed autore di versi già esule dalla storia recente delle nostre repubbliche) non sono deuteragonisti, non funzioni speculari di *Cammeo*, ma poli che esercitano sul lettore, e sulla scrittura, un'attrazione non inferiore a quella esercitata dal lessicografo. Ma l'apologo rimane, e non può essere un effetto involontario.

Ecco come inizia *Cammeo*:

Mentre si escogitano storie di bombici e altri simili eventi trascurati fin qui fra temi e appigli della propria scrittura, grovigli e imbrogli per quanto altro ancora della propria scrittura, il contadino ruttò dal breve spazio di campagna ereditato, all'ombra sotto un gelso di confine rutta sentore di vino, il vino asciuga il sudore e sa anche di fagioli il rigurgito appena ruminato.

Potrebbe sembrare, quest'iniziale metariflessione, l'ennesima dichiarazione contro il narratore onnisciente o la premessa giustificativa ad una narrazione che avrà caratteri di onniscienza. Viene in mente un'altra narrazione passibile di riduzione ad apologo trasparentissimo e contenente inserti metariflessivi il cui fine dichiarato è quello di «proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio». Si tratta di *Casa de campo* di José Donoso (Seix Barral, Barcelona 1978 e Feltrinelli 1985). Alcune pagine di questo libro andrebbero citate per intero, in quanto proponenti quesiti divenuti sempre più urgenti, nell'apparente consunzione di alcune radicali esperienze narrative che sembrano non ammettere continuatori né ancor meno epigoni, e nel riaffiorare sempre più invadente di vecchie convenzioni nemmeno ironicamente attenuate. Ma riporto solo una frase che pone il problema della posizione dell'autore: «En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional sino como 'real', veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura».

Qual è la posizione dell'autore Serrao? Segue regole prestabilite nella stesura dell'apologo o, anche al di là del sospetto di puritanesimo, cerca soluzioni innovative che liberino la scrittura dalle convenzioni e la rendano «reale», generatrice di situazioni narrative che non le preesistono ma che da essa sola, come realtà in formazione, scaturiscono?

Questa edizione di *Cammeo*, che ha il merito di riproporre ai lettori italiani, insieme con una coraggiosa traduzione in inglese, un'opera già edita nel 1981 ma smarritasi tra le difficoltà dell'editoria minore, raccoglie opportunamente, oltre ad un'introduzione di Mario Luzi, alcuni frammenti critici di Giacinto Spagnoletti, Ruggero Jacobbi, Luigi Baldacci e Luigi Fontanella, e un non trascurabile «Foreword» di George M. Carpetto.

La nota di Baldacci affronta proprio il problema della posizione dell'autore: «La 'terza persona' ha una funzione nuova e diversa: non già di segnare il distacco tra il narratore e la narrazione, ma di stabilire un corpo a corpo: lo scrittore è in perpetua colluttazione coi suoi personaggi e la vicenda...». Fontanella parla di «'una scrittura endogenetica' che usa fenomenologicamente il sistema appercettivo del proprio corpo quale misura del mondo, esterno ed interno». Anche Luzi nell'introduzione rileva che «l'agente e la materia, lo scrittore e la massamatassa della lingua si rivelano reciprocamente nei loro segreti, nelle loro viscere, prendono gusto a cimentarsi. E, così, per questa via, a conoscere». Gli antecedenti di questa particolare 'terza persona' vengono individuati da Baldacci in Pizzuto e in Beckett, ed anche Jacobbi, introducendo il precedente volume narrativo di Serrao (*Scene dei guasti*, Roma, Edizioni della Muda, 1978), riconosce, fra altri, questi autori come antecedenti. E almeno Pizzuto, con Joyce Mann Kafka Gadda, è autore giudicato da *Cammeo* «dissipatore della lingua» – ed è l'unico di essi a subire ancor oggi l'esilio dell'oblio dopo una breve fortuna – e perciò forse, implicitamente, autore fondamentale per Serrao. E per certo Serrao ha tratto anche da Pizzuto per approntare la sintassi di *Cammeo*, una sintassi che per il suo andamento eccentrico ma mai gratuito riesce ad eccentrare i significati, rinnovandone, ampliandone le possibilità di significazione, e di conoscenza perciò (e delle cose, non solo delle proprietà potenziali delle parole). E questa sintassi è musica, scandita da un'interpunzione mai ridondante né scritta con inchiostro simpatico, efficacissima invece nell'aprire o chiudere spazi semantici e ritmici. Serrao non abusa dei segni d'interpunzione e sa che «è superflui risparmiarsi considerandoli superflui: perché allora non fanno che nascondersi», come scriveva Adorno in *Interpunzione* (1956, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi 1979). Perché i segni di interpunzione non si nascondono alla vista pur ascoltandosi nella lettura, Serrao li usa insieme con precisione e irriverenza, affidando al ritmo la possibilità di renderli o davvero superflui o davvero indispensabili. La musica. Un'altra essenziale componente della scrittura di Pizzuto, e notoriamente (cfr. *Pizzuto parla di Pizzuto*, a cura di Paola Peretti, Lerici 1978), ma anche di quella di Beckett, che ha affermato: «La mia opera è una questione di suoni fondamentali...» (da un'intervista del 1961 citata da Aldo Tagliaferri in *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Feltrinelli 1979). Ma questa musica non viene cercata come risultato che travolga e annienti la materia semantica e in sé trionfi di una condizione poi inguaribilmente ibrida. Non c'è estetismo musicofilo in questi scrittori. E anzi la fisicità vi predomina. Le cose, i corpi, sono irriducibili a un simulacro sonoro. Eppure la musica, il suo incompreso ma innegabile significare, guida queste scritture e quella di *Cammeo*: garanzia di una non pacifica identità fra nome o cosa, di una non conciliata convivenza.

Ma, di Pizzuto, Serrao non ha assecondato il precetto dell'eliminazione dei tempi verbali storici: in *Cammeo* è molto frequente l'uso del passato remoto (le cui forme ossitone alla terza persona singolare assumono in questa edizione uno strano rilievo

grafico in virtù di accenti smisurati). Così pure è sicuramente estranea alla «narrazione indeterministica» di Pizzuto l'invenzione di un apologo, pur se prevaricato da particolari e digressioni. Inoltre è assente in *Cammeo* lo sfondo e la materia primaria autobiografici.

Insomma, la «colluttazione» dello scrittore con personaggi e vicenda, il «corpo a corpo» fra scrittore e scrittura non penso siano conciliabili con l'assunzione di una trama fortemente artefatta, sicuramente pensata nel suo svolgersi complessivo prima dell'inizio della composizione del testo, almeno nella sua definitiva versione. Mentre non si può sapere di un suo scaturire dai «grovigli e imbrogli» della scrittura, nelle fasi iniziali dell'elaborazione di *Cammeo*, e ciò comunque non basterebbe ad annullare la sensazione di un disegno che poco concede alla casualità degli esiti degli scontri fra «lo scrittore e la massa-matassa della lingua». Che poi in questo disegno venga immessa una scrittura che effettivamente è in costante conflitto con se stessa, che ascolta il proprio malessere, tastando con estrema fisicità il suo esistere concreto di agglomerato di senso e suono e di irrisolta, esteticamente irrisolvibile, relazione con le cose, il corpo, il «là fuori», in un moto conoscitivo non prestabilito, non esclude il controllo quasi virtuosistico dei vari piani dell'opera. Questa immissione però non è il riempimento di uno stampo neutro. È vero che *Cammeo* è il personaggio più sbiadito, perché più stereotipato, di tutto il racconto. È il motore della narrazione, sì, ma ad assumere rilievo sono i contorni e i dintorni della sua parabola. Ma non è solo un pretesto per parlar d'altro, per digredire ad libitum. La cornice rigida del rigido *Cammeo* e della sua «vita esemplare» è ciò che per contrasto fa rilucere le vite confuse, destituite di volontà, e di giudizio, comunque complesse e diramate in ossessioni e angustie ben lontane dalla vocazione purificatrice del protagonista che le domina gratificando di una vernice sublime le loro grigie erudizioni – le vite degli altri linguisti.

Succede insomma in *Cammeo* – come, nonostante la diversa scelta stilistica, in «Casa de campo» – che l'allegoria evidente del tema di cornice permetta di affrontare i particolari – i tanti centri della narrazione – senza aleatorietà né improbabili oggettività monosemantiche. Ma ciò può avvenire, qui, proprio denunciando una finzione di non finzione della finzione. Serrao finge di non fingere ed allora il «corpo a corpo» fra narratore e narrazione – finto – serve non ad eliminare la distanza ma a costituirne una nuova, sembra immancabilmente impregnata di un'ironia che, non limitandosi alla critica del significato, strappa alla lingua possibilità di significazione inconsuete, e proprio scrivendo di temi elementari, profondamente elementari: la malattia, la vecchiaia, la prossimità della morte, la relazione natura-cultura. Questa scrittura sicuramente meditatissima non si percepisce allora come una rivelazione reciproca fra essa e il suo autore – il che sarà avvenuto nelle fasi di elaborazione, che avviene sempre in chi non scrive dimenticando il linguaggio – ma come rivelazione per il lettore di spazi stilistici e semantici nuovi.

Alcune parti del racconto sembrano cedere a vezzi da letterato che fa l'occhiolino ai suoi colleghi, per il molto nominare scrittori e opere, ma la professione dei personaggi e il loro intento smorzano l'eventuale sentore di gratuità citazionista. Ma soprattutto è così teso il rapporto, lo scontro, fra la cultura manichea dei linguisti e gli «oscuri eventi di animali» e il «là fuori» e il loro corpo in sfacelo e i loro desideri («oh i giorni dell'amorevole mollusco» vagheggia Rosario ortoepista) da far intende-

re le citazioni come ironia, ed autoironia, impietosa. E ancora a contrastare le preziosità culte c'è il «risentimento etico» (di cui parlava Jacobbi) del contadino, unico personaggio non subalterno di Cammeo, abitatore di una terra che soffre per tutto fuorché per problemi di purezza o impurità della lingua. Il contadino che preso fra le dita il bozzolo del bombice lo stringe «con tutte le forze come ultima occasione per gioire di una morte ovvero di una proprietà non affaticante o ancora di un possesso del quale non dar conto che a se stessi». (E a questo proposito andrebbe riletto, in *Scene dei guasti*, il racconto che dà il titolo al volume).

La centralità del corpo nella scrittura di Serrao, del corpo vecchio, ammalato e inetto, che fa certo pensare a Beckett e ancora al Donoso di «El obsceno pájaro de la noche», che richiederebbe una riflessione ben maggiore, è inscindibile dalla costruzione formale: non è mero contenuto, è costrizione a un'inesausta ricerca.

Cammeo può davvero aprire ad una continuità non epigonistica delle innovazioni di Pizzuto, di Beckett – e di Gadda – anche, o forse necessariamente, al di là di schematismi evolvuzionisti. In che modo? Si può sviluppare, può crescere fino a non dover più evidenziare meditazioni sullo stato della scrittura e dello scrittore, la prosa di *Cammeo*? Non si può rispondere. Si può, in questi anni di giuliva restaurazione, non dimenticare un'opera che non dimentica nessuno dei conflitti di una letteratura non rassegnata alla ripetizione.

(*La battana*, Fiume, N.1, 1989)

Romana Capek-Habekovic: Deconstructed Text: Achille Serrao's *Retropalco*



Achille Serrao began his career as a poet. What was initially a process of self-discovery and reattachment to his roots and origins through the rich melodic sound of the native vernacular became the poet's existential credo focusing on man confronted with life's more disturbing realities and on an awareness of his marginality in a modern world. The sensation of being surrounded, limited, indeed trapped by self-imposed or society-created walls that inevitably lead to isolation and an even greater marginality prompted Serrao to rethink his exclusive loyalty to poetry. While «poeta-re» in the vernacular remains his most enduring literary statement, the writer's venture into narrative has opened other avenues in which his alienated, disillusioned persona has found a new home.

Serrao's collection *Retropalco*, published in 1995, contains eight short stories composed between 1969 and 1987; *Il silenzio*, *Residenza dei miracoli*, *Scene dei guasti*, *Sacro e profano*, *Retropalco*, *Cammeo*, *L'altrove il senso*, and *Luziana*.¹ Reading Serrao's prose work entails a premise of abandoning all the paradigms that circum-

scribe traditional narration and focusing our attention on the unconventional narrative elements that place him among those Italian authors who cannot be situated within a particular literary current or dated literary fashion. Serrao's narrative discourse is based on the deconstruction of narrative structure and language. The architectonics of traditional narrative text is usually based on a well-developed plot with a pronounced prologue, climax, and epilogue as well as characters who are socially and psychologically determined. Time and space coordinates give to such a text the dimension of plausible reality, and in a way, frame it within the boundaries of the culture that inspires it and defines its identity. The text becomes a reflection of culture and mirrors it from different perspectives and angles. Standardized language as a means of expression in traditional prose relies strongly on the historically established lexicon, as well as on grammatical and syntactic codes and rules. Unlike Gadda, who experimented with the «semantics of language», Serrao concerns himself «primarily with the syntax».² Serrao's narrative discourse raises three major questions: «Is the deconstruction of narrative structure a result of the dismembering of language?» «Is language deconstructed in order to facilitate the absence of structure?» or «Is the decomposition of structure and language a synchronic process?» Through the textual analysis of several stories from the collection, we will attempt to answer these questions.

The first story of the collection, entitled *Il silenzio*, contains many elements characteristic of Serrao's experimental and avant-garde narrative discourse. The «plot» evolves around the «protagonist», Davide Sassari, whose doctor informs him that he has lung cancer and needs to be operated on. Finding himself caught between the possibility of dying and the lingering hope that the diagnosis may be wrong, he begins to dissect his life:

Due mesi, tre: Dio. Operare voleva dire far conoscere la sua disperazione. La stessa cosa che dire: «Cominciate a morire, io sto morendo».

«E se si fossero sbagliati?» pensò quasi gridò il pensiero. «Certo...»

La 'o' sdrucchiò dalla mente alla bocca come la reazione del mondo dalla mente alla bocca del suo Dio. L'indomani sarebbe andato altrove, *potevano aver sbagliato*. (20-21)

After having assessed his current status within his family, he resorts to silence, saying nothing to his son and wife about his terminal illness: «Magari a far sangue dalla lingua in mezzo ai denti, ma tacere. Ciascuno paghi con il silenzio il proprio male» (22). He does not want or cannot communicate with the members of his family because he knows that his son, Andrea, is absorbed in his studies and Anna, his wife, is unfaithful. Neither is likely to understand his anxiety and panic.

Structurally, this story follows traditional narrative more than the others in the collection. Quiriconi accurately labels it «il più mimetico dei racconti di Serrao».³ There is a central character, the problem – cancer – that catalyzes his feelings of alienation and forces him to react, and finally the story's pessimistic conclusion. Careful analysis of the text, however, reveals the author's intent to dismantle Davide Sassari's dimensionality by stripping him of all attributes that would place him within a certain spatial and temporal framework, thus making him more real and less of an anti-protagonist: «Davide Sassari ebreo era la quarta quinta volta che percorreva il viale della clinica X» (15). In addition, he lacks the psychological complexity and motivation to

be a multidimensional character capable of leading the narration through all stages of development. Instead, we are facing a man confronted with his own mortality, incapable of reaching out to others, and imprisoning himself in his own desolate universe. This is Serrao's contemporary man, lost in the banalities of everyday existence, paralyzed by inertia and neurosis. Contrary to what is expected, though, this universal man does not embody the suffering of all humankind and, consequently, never becomes a symbol of martyrdom. The writer intentionally minimizes his humanity because he is not interested in a creation of character. He uses Davide Sassari as an expedient that enables him to focus on the disarrangement of the language, which is the real protagonist of this story.

Il silenzio reads as a stream of different visions, points of view, memories, and banal dialogues, all of which are organized in a circular structure that rotates, offering a variety of perspectives.

Davanti alla porta della clinica, di legno alla fine del viale, spinse il pulsante. Tardarono ad aprire. Davide sospirò forte. La porta si scosse con un sibilo breve. «Apriti Sesamo» pensò sorride. (16)

Da giovane aveva avuto la pelle dura. Guardò fuori... e era stato partigiano di montagna in tempi di parate, degli altoparlanti della grandezza: divagò sulle cime degli alberi e con lui dagli alberi gli uccelli volarono verso altezze di affidamento; tornarono urlando con il becco in armi. (17)

Vent'anni le stesse strade. Abitudini e ora neanche certo d'aver chiuso i conti.

«Le resta qualche mese. Operando, chi sa.»

La portiera: – Come va?

– Non c'è male. (18-19)

This circular structure, exemplified in his other stories as well, is due to the text's subjection to self-mutilation; in other words the abolishment of character and traditional narration, which facilitates Serrao's linguistic experimentation. Text that no longer concerns itself with transmission of meaning, emotions, or communication of any sort becomes an open text in which word, syntax, and structure take center stage. Ruggero Jacobbi points out that Serrao's narrative discourse «si riduce a registro del tempo, i cui balzi e trapassi diventano punteggiatura dell'abnorme, mentre esso continua a scorrere...».⁴ Raffaele Pellecchia's observations regarding the structure of Serrao's narrative are most insightful:

In realtà la struttura dei racconti non si articola secondo una durata temporale che dia svolgimento e compimento alla situazione; semmai si può parlare di un andamento per cerchi concentrici, amplificati e scandagliati con un mutare continuo di prospettiva in una costante simultaneità di visione.⁶

In this story Davide Sassari refers to his cancer and to its potential treatment in the third-person observer manner, somewhat distant and objective. By doing so the author removes the personal first-person narrator and is able to maintain the autonomy of multiple narrative voices, which, contrary to the expected, do not separate him from the narration. Instead, the third person narrator enables this intertwining of diverse voices, representative of different visions and perspectives. Luigi Baldacci affirms:

La *terza persona* ha appunto, in questi casi, una funzione nuova e diversa: non già di segnare il distacco tra il narratore e la narrazione, ma di stabilire un corpo a corpo: lo scrittore è in perpetua colluttazione coi suoi personaggi e la sua vicenda.⁶

The fragmentation of structure in *Il silenzio* occurs at plot level, which does not follow a traditional line of progression, and in the unidimensionalization of characters, and on the physical organization level of the text, which is partitioned in such a way that the omission of one or more paragraphs would not compromise the integrity of the composition. A similar process can be traced in several other stories as well. In addition, Serrao frequently inserts into his narrative discourse citations from other texts, either of other authors or of his own, which also contribute to the decomposition of the narrative structure. These insertions are sometimes identified while at other times their source is not mentioned. For example, throughout the story *Residenza dei miracoli* Serrao embeds verses from his poem «Sul lato di carraia», which is included in his collection *Lista d'attesa* (Siena, Quaderni di Messapo, 1979). The following are verses in the form in which they are cited in the short story: «Per le donne di casa / larghe ma sacrosante / e dalla rampa dell'odio alla piazzola di famiglia / oggetti in fila dei diseredati» (25). This narrative technique is reminiscent of Giose Rimanelli's fluid text that often leaves readers clueless as to how to decode it.⁷ Quiriconi stresses the importance of citation in Serrao's narrative discourse by saying:

Per la sua funzione semantica fortemente connotata la citazione ricorre nel testo serraoiano non solo nella forma tradizionale, dall'esterno, bensì anche come riproposizione o ripetizione interna di echi desunti dall'autore dalla propria pagina, man mano che si viene formando.

Lacerti di scritti precedenti vengono inseriti in scritti successivi; si crea tutta una rete di rimandi da un'opera all'altra, rimandi ora diretti e puntuali, ora invece tesi a recuperare – in altra forma – motivi, spunti, riferimenti tematici.⁸

The stories *Residenza dei miracoli*, *Retropalco*, and *Cammeo* offer additional examples of Serrao's experimentation with the structure of narrative composition. Both texts have strong autobiographical overtones and are situated in Milan, the promised city for a southern emigrant. Structurally, *Residenza dei miracoli* is a multi-layered text in epistolary form. Raffaele, another of Serrao's pseudo-protagonists, writes a letter to his family that lives in the South. The flow of the letter is interrupted by a third-person narrator, who evokes memories of pre-emigration time through a letter of reply, and by a dialogue between the first-person narrator and his companion. Raffaele lives an existence that fluctuates between acceptance and rejection of his life as an emigrant. A parallel could be drawn between him and the «puparo» in *Retropalco* who is trying to adjust to Milan by reinventing himself: «Mi dicono, riprese, qualcuno giura che in questi anni Milano è una babilonia di dialetti e di stragi io sono vecchio lento potrò avventurarmi?» (62). The character's attempt to blend into the new reality is a failure. Tradition and memories do not suffice for overcoming the absurdity of daily existence in a place far away from one's home. The absurd attempt of Cammeo to rewrite the «book of words» falls into the category of ambiguous ambitions, which become such because Serrao's man cannot distinguish reality from illusion, nor recognize a different reality from the one confirmed by tradition. He is

confused by ambiguity and perplexed by the absurd. Serrao breaks away from traditional storytelling and transgresses structural conventions in order to affirm the existence of another reality, equally valid and acceptable. Pellecchia's analysis of the characteristics of Serrao's narrative discourse is illuminating and quite accurate:

Difficile è, in questo contesto, sceverare la realtà dal gioco; l'atteggiamento serio da quello ironico, la parodia dalla perentorietà del discorso: tutto appare sospeso in una atmosfera di assoluta ambiguità che non si scioglie neanche alla chiusura del sipario. È un dramma, quello rappresentato da Serrao, senza prologo e senza epilogo: c'è e basta, qui ed ora; tanto più assurdo quanto meno si richiama a parametri di eccezionalità.⁹

Portions of Serrao's imagery contain surrealistic elements and contribute to the disintegration of the narrative discourse as well. They are outnumbered, however, by the grotesque images, a norm in the new reality that Serrao formulates. Pellecchia emphasizes that «L'assurdo e il grottesco si presentano come dimensioni banali e quotidiane, cioè come condizione normale, e come tale, autentica.»¹⁰ The grotesque images are among the central motifs of the author's narrative, reflecting his obsession with death and with human bodies in various stages of decay and inner destruction. They are also among the favorite subjects of Tommaso Landolfi, whose work is often mentioned in literary criticism that deals with Serrao's affinity for grotesque imagery. Although both authors perceive death as a final dissolution of the body into nothingness, as a zero point of existence, there is a basic difference in the treatment of death in Serrao's and Landolfi's prose. In Landolfi's narrative, death is often the result of a violent act (*La spada*) or of unusual, often fantastic circumstances (*Cancroregina*).¹¹ The writer frequently employs elements of humor and black humor, not to minimize the effect of goriness but to add an additional confirmation of his total control over the text. Serrao approaches death as a hidden malaise carried around in the body, causing its rotting and disintegration within.

Jacobi rightfully recognizes that the physical is an ever-present motif in both the writer's poetry and in his prose.¹² Serrao replaces Landolfi's humor with irony and frequent auto-irony, which do not diminish the grotesqueness of a disease-infested physical body. Quiriconi points out that irony and auto-irony «testimoniano della presenza di una coscienza che, per non cedere a lusinghe, si nega ogni possibile riscatto tutta protesa a non lasciare e a non lasciarsi scampo».¹³ Jacobi calls Serrao «un drammaturgo della vita circondato dal nulla e ossessionato dalla morte, un cronista della 'storia delle vittime'».¹⁴

The writer's narrative structure is an articulated arrangement of nontraditional components such as anti-plot, anti-character or generic, recyclable character, and a frequent absence of time and space identifiers. It is a kaleidoscope of various texts within a main narrative discourse (intertext and metatext as commentaries on the focal text's textuality), all of which contribute to the fragmentation of the composition's architectonics. Such a deconstruction adds to the authenticity of Serrao's narrative discourse. Quiriconi talks about «scrittura nella scrittura, dunque, come riflessione sulla scrittura stessa: non prosa memoriale,... ma modo di accertarsi da parte dello scrittore del proprio essere sulla pagina». He also points out that citations contribute to the same argument on a self-reflecting text, which enables the writer to distance himself from narration and «guardare dall'esterno la propria pagina».¹⁵

At the linguistic and syntactic level Serrao's narrative represents a challenge to his reader, who cannot just gloss over the beginning of a paragraph or a single phrase and decipher its content. The reading of his prose demands undivided attention and careful consideration of all the syntactic elements that a single phrase contains in order to grasp its meaning. Punctuation – unexpected or omitted – and the unorthodox placement of a single word within a phrase add, to a large extent, to the deconstruction of Serrao's narrative discourse. The following quotation is from *Il silenzio*:

«[...] Poi percorsi la donna che nacque presso di me e cresceva sul petto ad intervalli irregolari; tornai sui miei passi con la mano aperta e dalla strada cantavano»; la notte, quella del ritorno «ella serrava gli occhi e percorrendola più volte con la mano leggera dalla strada cantavano, si incarò presso di me la donna e anch'io in archi sopraggiungo dalla strada cantavano; amore soffìo lungamente fra i denti e fu segno del prossimo guado dalla strada cantavano: chi con voce infantile donde iniziava e finiva d'esistere?». (20)

An illustrative example of disarrangement of language is the second story of the collection entitled *Residenza dei miracoli*:

Continuò: «Milano è una città grande (avvertì che il suo discorso si era fatto più accessibile), mi ci sperdo di tanto in tanto anche se ormai conosco le strade: non somiglia alla nostra Fratta, ecco. Ma qui ho da vivere e voi sapete con quanto amore, ma pure con quanta violenza abbiamo (avete?) tagliato il pane. La casa, in casa mi sono sistemato bene, è, come dire, una residenza dei miracoli per il silenzio e soprattutto il calore; davvero il caldo non manca». (24-25)

This particular quotation brings to the fore another element of Serrao's treatment of language and the process of writing itself, both of them based on the auto-analysis and self-correcting of the author's own text in the form of the third-person narrator. The writer interrupts the primary narration (in our specific case, the epistolary form) and comments on it within the parenthetical enclosure. In the autobiographical story *L'altrove il senso*, Serrao describes the process of revising one of his poems as a solitary undertaking that takes him away from his friends into the realm of isolation. His only living companion in those nocturnal hours is a cat. Serrao points to his inclination for deconstruction of the poem in the subsequent quote:

Chi direbbe sul cuore, con ciò che ne potrebbe conseguire in strazi e lacrime fatali assunto il cuore a sede letteraria – davvero poco accorta – del sentimento, chi sul luogo del più deluso stare più inutile che mai se alla resa dei conti si compendia in un testo soltanto combinato per anni e scomposto ogni giorno con caparbia inclemenza. (116)

Generally, such a technique of self-correction is an expression of the manipulation of a text in order to contradict and undermine the traditional modes of written verbalization. This conclusion is only partially applicable to Serrao's narrative because his concerns with decomposing language in order to make it new do not divert him from striving for a purification of the syntactical codes, which he views as contaminated with the ever-damaging influence of the mass media. He expresses his fears in the story *Cammeo*: «E se il popolo aggiunse fra i pensieri con spavento, avesse ripreso a forzare la lingua i suoi codici...» (83). Consequently the language of the average man falls prey to this linguistic trend.

Cammeo, the protagonist of the story, is an old, arteriosclerotic lexicographer with little time left for undertaking his mission to rewrite the book of words:

Si tratta, aggiunte pianamente Cammeo a certe urla soffocate, dobbiamo, proclamò con l'indice puntato verso l'alto, riscrivere il libro delle parole, a una a una, con puntiglio che ogni atto restaurativo richiede, ricomporre insomma con amore il libro di questa lingua sontuosa e feconda ma sontuosa di false ricchezze e feconda (sottolineò feconda, esaltandosi, mostrò il labbro inferiore) di molte rovine (vicinissimo tuonò di nuovo) di esotismi e barbarie che lessicografi codificano Dio sa con quanta leggerezza... (101)

Serrao's preoccupation with lexical authenticity, correctness of expression, and richness of language seems, at first glance, to contradict his intentional rephrasing of syntactic codes. Further reading in depth, however, reveals that precisely this manipulation of language is the author's way of opposing the contemporary abuse of language, which, if it continues, will inevitably lead to its decadence. The creation of new linguistic systems would restore to language its autonomy. Leo from the story *Cammeo* expresses the writer's belief that «la 'dissipazione' della lingua è la condizione unica della sua autenticità e della sua capacità di rigenerazione».¹⁶ Landolfi, similarly to Serrao, was fascinated by the power of language and specifically by words, which he labeled the nuclei of the lexical system. Many of his stories were composed with «questione della lingua» in mind, and he did indeed enrich Italian literary discourse by inventing new words or reviving forgotten ones. It is important to point out, however, that, unlike Landolfi, Serrao is far less interested in the lexical aspect of language than he is in a deliberate disarticulation of the syntax.

Cammeo brings to light an additional characteristic of Serrao's experimentation with language. The author often uses medical terminology in describing various illnesses. For example, in *Il silenzio*, Davide Sassari's diagnosis is «metàstasi in polmone destro» (17), and Cammeo suffers from «la degenerazione e l'indurimento delle arterie» (80). Many of his protagonists have a chronic cough and blood-related disorders. The images of physical suffering and of corporal disintegration, accompanied by the strong odor of decay, form a series of grotesque images that impress with their earthiness and gore. They do not, however, inhabit the narration in order to solicit sympathy for those who suffer. They are incorporated into the structural frame of the text as an expression of our daily banality, as life's uglier and more disturbing face that one is tempted to push away and forget. Perhaps this is one of the ways in which Serrao rejects contemporary life — by exposing its decomposition within.

Achille Serrao's narrative discourse can be described as the process of deconstruction, dismemberment of the narration, accompanied by the disarticulation of syntax and the disarrangement of traditional linguistic codes and conventions. At the base of his prose is experimentation, which, at the conscious and subconscious level, ultimately leads to rejection of the standardized norms of narrating. Out of this structural and syntactic disorder and unconventionality, new visions and perspectives are born, opening doors to realities yet to be discovered.

(*Forum Italicum*, New York, vol. 31, N. 1, Spring 1997, pp. 116-126)

NOTE

¹ Achille Serrao, *Retropalco* (Faenza, Mobydick, 1995). All quotations are from this edition.

² In his article «La destrutturazione critica e il rifiuto della mimesis», (*Misure critiche* XIII, 46-47, 1983) Giancarlo Quiriconi rightfully concludes that «per Zanzotto come per Gadda, l'avventura significa prevalentemente agire sui livelli semantici della lingua.... Per Serrao, al contrario, come già in Pizzuto la contestazione tocca primieramente il livello sintattico» (105).

³ «La destrutturazione critica e il rifiuto della mimesis», (*Misure critiche* XIII, 46-47, 1983): 108.

⁴ «Scene dei guasti: cronaca di una 'Storia di vittime'» Preface to *Scene dei guasti* (Roma, Edizioni della Muda, 1978):116.

⁵ «Tra 'sperimentalismo' e oltre», (*Prospettive culturali* 4, 1978): 52-53.

⁶ «Cammeo: una scrittura endogenetica», (Preface to *Cammeo*, Siena, Messapo, 1981): 8-9.

⁷ Rimanelli's texts that best exemplify this narrative intervention are novels *Graffiti*, Isernia: Marinelli, 1977 and *Benedetta in Guysterland*, Montreal/New York, Guernica, 1993.

⁸ «La destrutturazione critica e il rifiuto della mimesis», (*Misure critiche* XIII, 46-47, 1983): 110-11.

⁹ «Tra 'sperimentalismo' e oltre», *Prospettive culturali* 4, 1978): 53.

¹⁰ «Tra 'sperimentalismo' e oltre», *Prospettive culturali* 4, 1978): 53.

¹¹ Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, Firenze, Vallecchi, 1950; «La Spada» in the collection *La Spada*, Milano, Rizzoli, 1976.

¹² Preface to *Scene dei guasti*, 14.

¹³ «La destrutturazione critica e il rifiuto della mimesis», (*Misure critiche* XIII.46-47, 1983): 113.

¹⁴ Preface to *Scene dei guasti*, 16.

¹⁵ «La destrutturazione critica e il rifiuto della mimesis», (*Misure critiche* XIII.46-47, 1983): 109.

¹⁶ «La destrutturazione critica e il rifiuto della mimesis», (*Misure critiche* XIII.46-47, 1983): 116.

PARTE IV

DALLA LINGUA AL DIALETTO

Emerico Giachery: Il brusio dei lari



Saranno ormai quarant'anni buoni da quando Sergio Antonielli, uno dei primi studiosi a insegnare specificamente letteratura italiana contemporanea da una cattedra universitaria, affermò, utilizzando un'opinione di Anatole France, il diritto del critico di «raccontare le avventure della propria anima» alle prese con le opere della letteratura. Diritto, e a volte necessità. Si insinuava forse nelle parole di Antonielli, che si atteneva a una scrittura critica di esemplare chiarezza, una vena polemica nei confronti di certe astratte esibizioni accademiche in campo critico, che a quei tempi non erano che pallido presagio dei ricercati vezzi labirintici imperversanti nei decenni seguenti.

Ora, uno stagionato interprete tutt'altro che militante, tenacemente orfico e quasi neoplatonico e forse (con rischio di sanzioni penali) spiritualista e mistico, estraneo a quelle affinità di poetica che possono nutrire un discorso ermeneutico partecipe e fraterno, chiamato a esprimersi su questa ricca, densa, stimolante autoantologia, cosa può offrire se non una convinta testimonianza? Testimonianza proprio sulle «avventure della propria anima», occorre nell'attraversare i due diversi, ben distinti territori dell'opera di un poeta, che ha già raccolto copiosa messe di pertinenti e autorevoli giudizi, sia a proposito della poesia in lingua, sia, con maggior copia, a proposito della splendida poesia in dialetto. La lista può farsi lunghissima: Luzi, Jacobbi, Pandini, Memmo, Lunetta, Barbuto, Ramat, Spagnoletti, Baldacci, Vivaldi, Civitareale, Mundula, Zagarrìo, Lanuzza, Loi, Brevini, Di Biasio, Tesio, Reina, e chi più ne ha più ne metta.

Al lettore un po' disarmato, meteco nelle contrade della poesia più scaltra e ardua dei nostri tempi, il primo territorio, quello della poesia in lingua, nel quale subito si imbatte, può apparire come circondato da una severa cittadella fortificata di non agevole accesso. Uno spazio-tempo scandito da precise datazioni, sostanzialmente unitario e coerente ma anche *in progress* per tenaci acquisti formali, che culminerà nell'esito davvero straordinario del prosimetro (ma la «prosa» è tutt'altro che tale per foltezza di musicali intrecci) intitolato *Donc* e accompagnato da suggestive indicazioni di lettura fornite dall'autore stesso.

Per le altre poesie italiane manca, però, l'illuminante commento dell'autore, che sarebbe certo gradito al lettore. Ma forse è meglio così, che la sfida del testo divenga dinamico stimolo. Spigolando, comunque, tra gli interventi critici più congeniali all'esperienza poetica di Serrao in lingua, almeno un contributo si può segnalare al lettore, tratto dalle pagine tese e complesse, e magari anche un po' lambiccate, di Gio Ferri, in un articolo dal significativo titolo *La storia e la parola*, apparso in «Arenaria», Palermo, La Centona, n. 22, gennaio-aprile 1992. Ferri si richiama a una «poetica critica» piuttosto in auge, credo, e senza dubbio sideralmente lontana dalla mia, ma forse, o perciò, più atta allo scopo. È la seguente: «La poesia è il momento

in cui la *storia* tenta di sublimarsi (in senso chimico-materico, non mistico!) nella *parola presente*, oltre la convenzione giustificativa (quindi sovente, menzognera e millantatoria) del *discorso*. Parlo qui di una poesia di Storia, per una storia che non sia solamente la coniugazione di una memoria personale (conscia o inconscia, bensì una Storia in cui vicende collettive databili, storiche appunto, ricerchino la loro astanza (il loro tempo perduto) servendosi della Persona come alambicco, filtro di quella sublimazione. Ovviamente ci sarà anche una determinata persona – il poeta narratore – che sentirà il bisogno di presentificare la storia collettiva, e di presentificarsi in essa. Divenendone, a tutti gli effetti, il protagonista. Protagonismo che, nella sintesi dei fatti, diverrà predominante, per certi aspetti, da avvicinare fortemente la Storia alla liricità».

Come raggiungere, muovendo da queste ben articolate premesse, lo spazio poetico di Serrao? Seguiamo nella lettura del testo di Ferri: Serrao «ha tirato le fila (tesissime) del rapporto globale tra il *proprio testo* – ormai fattosi testo autonomo, autorigerantesi, quasi senza paternità – e la Storia». In *Cartigli*, edito nel 1989, lo scrittore ha instaurato «l'edificazione di un colloquio serrato fra la propria parola e la parola del mondo ... Naturalmente poiché il *testo* è ormai liberato dai soggettivismi più o meno sentimentali (*orrore!*, *nota del trascrittore*), la sublimazione (quella chimica, di cui dicevo) si realizza in una presenza storica (straordinario ossimoro che è la poesia stessa) che non si dichiara come inventario, bensì come pietra miliare della perpetua ricreazione, dell'eterno ritorno». Concludendo, «il rito perverso della poesia» (sono parole dello stesso Serrao che il lettore incontrerà in questo libro) «altro non è che la biologia inarrestabile delle parole fattesi cose. Oggetti. Archetipi senza residui. In quanto loro stessi residui ultimi e rari di un 'discorso senza senso'».

Questa pagina stimolerà i lettori a cercare la «storicità» implicita o immanente, e magari a volte esplicita e palese, del discorso poetico di Serrao. Non è sempre facile riscontrarla in modo preciso e univoco, dato che di solito la storicità sostanziale della poesia è, per usare un attributo caro al vecchio Luigi Russo, «trascendentale». È operazione delicata, rischiosa, che richiede attitudine sottile e sfumata a cogliere mediazioni, cautela nell'accostare e collegare. Tanto più che il senso di una «delusione storica» è implicito nella condizione poetica non soltanto del tempo nostro: basterà pensare a Dante (se è accettabile l'interpretazione del giovane Auerbach del valore dell'incontro iniziale con Beatrice come apparizione di una compiutezza ben lontana dalle imperfezioni della tormentata e inquinata città terrena), e naturalmente a Leopardi, per restare a poeti dell'area di casa nostra, area peraltro angusta per riferirla a un poeta, come si vedrà, non molto riferibile a modelli nostrani. In generale, la «rivolta metafisica» (l'espressione appartiene a Bontempelli) è implicita in ogni poeta che non sia bardo di regime o di corte. Ma è un fatto che il secondo dopoguerra, trascorsi gli iniziali entusiasmi della ritrovata libertà e della restaurata democrazia, attenuatisi gli slanci della ricostruzione e i fermenti ideali della lotta di liberazione e del dibattito costituzionale, sembrava scivolare insensibilmente verso atmosfere sorde e sonnolente, a volte opprimenti, che spesso ovattavano le tensioni della cultura più viva e moderna e che trovano il segnale ahimé durevole nello squallore e nella piattezza dell'edilizia urbana degli anni Cinquanta. Insorgeva la banalità consumistica, incombeva preludio di riflusso. La generazione giovane, allergica a pregresse retoriche diffidava delle possibili nuove, non si sentiva creativamente inserita nel divenire

della società, tendeva spesso al silenzio, rotto solo molti anni dopo dal fragore dirompente del Sessantotto. Tutto ciò può avere a che fare con la parte iniziale di questo libro? Non so.

Non posso però fare a meno di ricordare la centralità che proprio all'inizio degli anni Sessanta, in cui nascono le prime poesie di questo libro, venne ad assumere la nozione di «alienazione», che si rispecchò esemplarmente proprio in quegli anni (*L'avventura*, 1960. *La notte*, 1961) nei film di Antonioni, esaltati con solidale adesione da Alberto Moravia, impegnato in pieno, allora, nella critica cinematografica: dall'autore, cioè, dell'appena pubblicato (1960) romanzo-quasi-saggio *La noia*. È proprio un caso se nella prima poesia scelta da Serrao per avviare il cammino del libro, *Mestiere* (1961), le prime parole, con tutta l'intensità semiotica del doppio inizio (del libro e del singolo testo) sono: «Altro da me», ossia la formula stessa dell'alienazione? E nello stesso contesto rientra l'«inerzia», la «lunga malattia» dello spirito, «l'aria sciupata» e, intensa immagine, «il morso a becco stretto di un merlo in fuga». Il riscontro fra «l'avventura» di *Coordinata polare* (1961) e l'omonimo film di Antonioni apparso l'anno precedente è, al novantanove per cento, casuale. Ma nell'«ombra da anni attesa a mezzogiorno» l'incallito e impenitente montalista che scrive queste pagine è difficile che non lasci affiorare in sé l'eco dell'irruzione del buio a mezzogiorno così centrale in *Arsenio*, dove quell'ombra inaspettata dovrebbe segnare proprio una rottura traumatica della banalità esistenziale, che è pure motivo di Serrao in questa parte del libro. Richiamo involontario, s'intende. Ma il segno di Montale, il più europeo, forse, dei poeti italiani della sua generazione, è presente in più punti del libro di Serrao, ancor più nelle fasi più mature, ed è il Montale dei *Mottetti*, delle ultime *Occasioni*, della *Bufera*.

Presente nel taglio sicuro e disinvolto dei ritmi aperti, nella ferma intensità delle epifanie del quotidiano, nella foltezza di oggetti, nella vitalità simbolica di animali modesti (lucertole, ramari, grilli) e soprattutto alati, nell'aderenza (che implica una poetica anche del vivere) alle «cose minute». In un «idolo» evocato da Serrao, «un idolo che fletta al silenzio / la porta di vetri e la villa», sarei portato a scorgere (ma poi chissà?) un richiamo all'atmosfera di una delle più misteriose *Occasioni*. E mi è difficile, nell'evocazione della scacchiera nel testo intitolato *Scacco*, evitare un richiamo, forse stavolta in Serrao non involontario, al suggestivo interno di un testo memorabile, esemplare, come *Nuove stanze*.

Del resto è diffuso in Serrao il sentimento (che non può non essere almeno un po' montaliano) del negativo, del renitente, del depauperato, di un'esistenza a un tempo soffocata e protesa. Spagnoletti accennerà a Montale persino a proposito di aspetti della poesia in dialetto.

Quanti, in queste stagioni poetiche di Serrao, i segni di negatività e di stento («Qui ci stentiamo il pane») e di grigiore avaro di quella «approssimata vicenda» e «realtà provvisoria» che è l'esistenza: il sole che «recluse in ospizi di polvere», la condizione di indolenza e rifiuto, l'«arida polvere» di un paese calabro sentito come paese «di ferite» (e il ripetitivo tornare del testo su se stesso potrebbe anche leggersi come allusione mimetica alla monotonia dell'esistenza inautentica); dopo alcuni anni, primi presagi di vecchiezza: «Chiamami vecchio a gran voce dal cortile»; e oroscopi propizi, in tanto dubbio, invano cercati.

I sognati «giardini di provvidenza» (forse significativamente connessi al colloquio

con la madre) sono irraggiungibili dal «supplizio dei vicoli» dell'amara città dell'uomo che ha bandito i voli messaggeri degli uccelli, e dai luoghi «in cui spengono lampade votive / e per la festa abbattono le rondini / e dissestano rive con la draga / del profitto». (Eccola apparsa in piena evidenza la draga del titolo, contro cui difendere, nei limiti del possibile, le «cose», care vive autentiche cose del quotidiano e della memoria). «Città assediata», anche, di *Isola* (e città e isola può anche essere la parola, che ha pure suoi «suburbi»). Forse soltanto chi proceda «a passo d'uomo», con disincantata ma attenta *pietas*, può trovare nell'alienazione urbana spiragli di umana misura.

La città dell'uomo e della vita è costruita su sabbie o franose argille. Orde in apparenza minuscole, ancora quasi invisibili, ma di vitalità incontenibile, la minacciano: per ora soltanto «i pidocchi voraci del giardino» che il montalista irriducibile è difficile non affratelli alle sintomatiche cavallette pioventi su umanistici libri, forse preziosi incunaboli di armoniosa civiltà, in *Tempi di Bellosguardo*, nelle *Occasioni*. Nugoli di tarli, anche, la invaderanno. Nei suoi anfratti si annida il gecko, e, oscura, affine al vento che erode, la «blatta che compie opera di demolizione e di rapina». Le sue fondamenta sono minate. Topi. Orribili pestilenziali topi da Trionfo della Morte, in *Nosferatu* di Herzog, contaminano la civiltà-bellezza di una città scaturita dal pennello luminoso di Vermeer. Qui, forse anche peggio, dalla vergognosa notte dei ghetti d'Europa, dalle tragiche fogne di Varsavia, topi uncinati che hanno corrosi per sempre, col segno insanabile del puro male e dell'abiezione assurda della crudeltà, l'antico nobile cuore del nostro continente.

Per quanto «perversa» possa apparire all'acre e scettica autocritica dell'autore (il quale peraltro non riesce a non continuare a scrivere) l'attività poetica rappresenta, in qualche modo una sorta di rivincita, almeno di principio, sull'entropia, un possibile, se pur labile e magari ingannevole, amuleto. Al disgregato si oppone impegno di raffinato costruire, al casuale, la fermezza della scelta almeno strutturale e verbale, allo scontato, inediti o rigenerati incontri di immagini, allo sciatto, la preziosità assidua dell'intelligenza.

La lettura, richiede, certo, attiva, partecipe, talora ostinata attenzione. Ma anche abbandono alla felicità di certi attacchi («Dall'ombra tenera dell'ombra», «È l'ora capovolta delle mandorle a trecce e canzoni», «Quando i limpidi giorni della lucertola»), con il successivo fluire; o di finali come questo, di respiro che si direbbe metafisico: «ebbene, saperne di più per i sentieri di un'eterna terrazza». O a momenti come questo, in cui emerge in pienezza lirica, nel cuore stesso della poesia in lingua, uno dei grandi motivi di atmosfera e memoria che saranno al centro delle raccolte in dialetto:

Ma in queste stanze di armadi e di donne, dove
il muschio aggruma letti e nerofumo, scendere
e per la torre di Aginulfo a squarciagola
piombo fuso e un cielo, poi la vita nella rete
del ragno; dalla siepe sterpata sul lato di carraia
il pensiero di loro, che l'uva cadde vizza,
sebbene la distanza, la scelta al trivio e si confondano
i volti:

– muore chi resta

come un cero votivo e fuori è stato vento i figli,
i figli fuori Italia a scrivere
di fausta iridescenza.

Come già accennato tra le righe, la poesia in lingua di Serrao mi sembra molto più riferibile a radici europee che nostrane. Ricordo quando, nella lontana adolescenza assetata di poesia ma nutrita soltanto di cibi autarchici, addirittura carducciani-pascoliani, nell'immediato dopoguerra apparvero i quaderni internazionali di *Poesia* diretti da Enrico Falqui, evento che nessuno, o quasi (felice eccezione Antonio Barbuto che li ha studiati in anni recenti), oggi ricorda. Se ripenso a quell'improvviso orizzonte così vario, aperto, diverso che mi veniva da tanti poeti di altri paesi, ebbene, posso dire che analogo senso di ossigeno mi viene dalla poesia in lingua di Serrao, che mi sembra sintonica soprattutto agli anglosassoni: i grandi contemporanei, naturalmente, con Eliot in testa (di Eliot Vivaldi parlerà anche per Serrao dialettale), ma non escluderei del tutto i metafisici barocchi (neobarocco, del resto, è attribuito predicato talvolta a qualche momento poetico di Serrao). Non estranei, forse, i surrealisti francesi, o poeti ad essi prossimi (butto là, quasi a caso, il nome di René Char). E almeno in uno dei sonetti inediti e recentissimi intitolati *Viamerica, Gli occhi* (non certo in quello mistilingue, così ricco di sapore e significato per l'incontro dei due diversi registri e «territori» espressivi, ma in quello che comincia col verso «Louisiana arde di biancore e suono») sarei propenso ad avvertire una sorta di segnatura mallarmeana. Naturalmente il Novecento va sentito come convergenza di letteratura-pittura-musica, non escludendo il cinema. Nella suggestione iberica di *Ritratto con gorgiera* (drammatica Spagna dove tanto presente è il senso della morte) non soltanto sentirei Velasquez o Goya ritrattisti a volte spietati, ma anche, anzi ancor più, Buñuel.

Il senso della morte si collega al motivo del padre, già presente in *Fabula* (1980): «stammi / vicino perché vieni così / di rado sospirò con voce incupita voce frigia ultimativa / mente il padre ingegnoso lettore di cabale e labbro d'ombre inquisitore». Tornerà, con voce in dialetto campano, in *Post meridiem* (1988), con l'ossessione dell'ora, dell'allucinata temporalità: «il padre soffia che ore songono quando / è quando segnano le quattro post meridiem gli orologi». Difficile ricacciare indietro il ricordo-rovello di una delle pagine più intense della nostra narrativa, il capitolo che narra la morte del padre di Zeno, leggendo l'eccezionale passo finale della prima *Variazione al ritratto di Donc*, col sottotitolo *In nome del padre*:

Cosa rispondere alla sua doppia bocca non so e giunsi che era in vita di spalle, seduto e: una coperta non basta disse il padre disse mio padre vedi di trovarmene un'altra magari leggera magari piccola disse. Intanto sul Campidoglio illividiva io senza volontà se non tagliata sul filo di una neurologica attenzione e stupita, anche, lui mi guardò con l'occhio giallo e puntuto allunga una mano che è suo talento una prolunga di sovranità. E afferra la mia. Aggiunse alla svelta mentre domando a una signorinetta tutta bianca fruscante lì per le terapie la coperta con l'H: gli spifferi sotto questa finestra...

La voce, evocatrice di memoria dolente, del padre dialettologo rappresenta dunque una sorta di acchito, in apparenza estrinseco ma con fonde implicazioni e risonanze sintomatico-simboliche, verso la grande avventura dialettale. Anche se con minor peso della «matrilineare», la vena, per così dire, «patrilineare», è presente e operante

nel nostro Novecento letterario, dal sommo colloquio sbarbariano, forse sin troppo noto, di *Pianissimo* alla dominante centralità dell'*imago* paterna in diversi momenti nodali dell'opera di Giuseppe Bonaviri. In ambito dialettale potremmo ricordare (molto diverso da Serrao e tuttavia affine almeno per certi squisiti incanti larici) il caso di Alessandro Dommarco, il cui padre amatissimo e onnipresente nella memoria del cuore era non soltanto dialettologo, ma poeta dialettale egli stesso.

Archetipo materno, archetipo paterno. Pascolo d'elezione, s'intende, per la psico-critica (e non posso non ricordare accattivanti e sollecitanti pagine del sempre agguerrito e documentato Elio Gioanola sui significati profondi del passaggio di valenza dal mare-madre di *Alcione* al mare-padre del montaliano Mediterraneo, nucleo compatto e centrale nel contesto di *Ossi di seppia*). Pascolo ricco, certo, di possibili indicazioni, ma anche tutt'altro che privo di rischi: rischi di forzature interpretative, così facili e frequenti in quel delicato settore. Insistere, perciò, sull'appena accennata contrapposizione madre-padre, o, nella fattispecie, sulla componente paterna in Serrao potrebbe condurre ad astratti schematismi, da evitare sempre nell'interpretazione letteraria, che è, per eccellenza, luogo deputato della sottile distinzione, della sfumatura dialettica, della problematicità ossimorica.

Ciò premesso, si può quanto meno constatare la motivazione «paterna» di Serrao («in lui il dialetto è paterno come in Loi, piuttosto che materno come in tanti dialettali da Pasolini in poi», scrive Brevini) di fronte, invece, a un Albino Piero dominato come forse nessun altro poeta d'oggi dalla Grande Madre Mediterranea riproposta da Ernst Bernhard, anzi, addirittura totale succubo di essa: crudele deprivazione materna subito dopo nascita con relativa immedicata nostalgia, struggente recupero simbolico della madre perduta nella lingua-madre più madre che è il dialetto natio, la parlata della terra-madre. In Serrao, la connotazione paterna (e però non paterna soltanto) sottolineata dalla dedica della sezione in dialetto potrebbe esser letta, rispetto al dialetto, come piena assunzione di paternità, ossia di vigile responsabilità, lucida consapevolezza, dominio formale già esperito con più serrato puntiglio nella scrittura in lingua. Dominio che potrebbe estrinsecarsi, per esempio, nel sussistere di costante tensione sperimentalistica, nell'impegno filologico evidente anche nelle sapide note del glossario, esse stesse, comunque, non soltanto «spiegazioni, ma veicoli a loro volta di poesia», osserva finemente Spagnoletti, «nel senso che da tali note si sprigiona spesso qualche verità ulteriore, che la poesia da cui dipendono aveva trascurato»; filologia, dunque, funzionale alla poesia e interpenetrata con essa. Forse (soltanto forse, però) alla medesima condizione «paterna» di consapevolezza può in parte ricondursi la ricca fioritura metalinguistica: lieviti metalinguistici, spesso inconsapevoli, è facile trovarne ovunque nella poesia, ma in questo caso è frequente la piena coscienza riflessa dell'atto poetico. «Quella di Serrao è una poesia che si configura come una metafora della scrittura» si potrebbe aggiungere con Civitareale.

S'è già accennato: in ermeneutica letteraria (che si nutre di ossimorica letteratura a sua volta scaturita dall'ossimorica esistenza) gli schemi sono strumenti usa-e-getta, nel migliore dei casi stimoli dialettici. Queste abbozzate illazioni, inevitabilmente astratte, sul «paterno», mettiamole dunque al più presto da parte, senza peraltro espungerle del tutto. Controllo, senza dubbio. Dominio, di cui rimane il senso nella strutturazione ritmica, nella sagace *aisance* della sintassi poetica. Ma anche abbandono affettivo, meglio recepibile proprio per il filtro della cosciente misura. E anche,

perché no?, tenerezza irradiata dai luoghi della memoria, insita nell'idioma affettivo dell'espansiva gente campana (tenerezza talora rischiosa nel dire letterario, ma preziosa, invece, anzi essenziale nelle occorrenze più feconde del quotidiano vivere). E anche la ricchezza metalinguistica può leggersi non soltanto come attenzione di coscienza riflessa (il poeta moderno è «doublé d'un critique», attestava Baudelaire), ma anche, in un contesto come questo, può considerarsi a volte assaporamento della vocalità e dell'oralità in parte primigenia, gioia nell'evocare la parola, il canto, il susurro, l'eco in cui si esprime, e più vive quanto più si esprime, una ben determinata antroposfera. Si potrebbe parlare di immersione nella «linguisticità», ed è difficile immaginare una lingua «più lingua» di questa, con la sua continua creatività, l'illimitata ricchezza del lessico colmo di sapori, e la pienezza affettiva dell'espressività.

Un acuto studioso, celiando a proposito di un celebre poeta dialettale, ebbe una volta a definirlo (con evidente enfasi sul *trait d'union*) un «pre-giudicato», alludendo alla ricchezza di importanti contributi critici che hanno sommerso l'opera poetica, rendendo difficile all'interprete epigono riaprire il discorso. Anche per Serrao si può asserire qualcosa di simile, come s'è constatato all'inizio.

La sua opera poetica, specialmente quella in dialetto, ha avuto la fortuna, peraltro meritatissima, di mietere gran copia di contributi critici di prim'ordine: contributi penetranti, dotti, consentanei. Non è facile, dopo tanta grazia di Dio, continuare il cammino con accertamenti nuovi. Ad alcuni spunti reperibili nella letteratura critica e utili al lettore accennerò il più brevemente possibile. Ma credo che l'introduzione più efficace alla lettura della poesia dialettale di Serrao ce la offra l'autore stesso rievocando l'infanzia a Caivano, grosso paese di pianura a una quindicina di chilometri da Napoli, verso il Casertano: «qui la mia famiglia, dal padre di mio nonno in poi, ha inconsapevolmente composto il suo racconto, un racconto contadino come tanti (*nu cunto 'e cose piccerelle*) in un Sud tramortito. Da sempre». Seguiamolo nel suo rievocare:

C'era stato il tempo dell'infanzia nei campi o *'ncopp'o suppigno* («in soffitta», una torre d'avvistamento) a piedi nudi a caccia di lucertole, e il gioco dello *strummolo*; c'erano state notti di fantasmi agresti nel letto grande – e alto, *c' 'o càntaro 'a sotto* («con il pitale sotto») – di barbe e brattee e la paura del Cristo di piaghe sotto una campana di vetro, dei morti di famiglia con lui. Un lumino votivo ora addolciva il viso del Cristo, ora ne incidava i tratti ad ogni regressione della fiamma.

E poi: mia madre e i suoi rammendi anche di umori familiari, religiosissima, mio padre un po' meno, una zia malata di angina che ravviva la lampada davanti ai morti, la grotta sotto il porticato dove scendo come in una catacomba a spillare vino insieme al nonno coi baffi torti e gialli di trinciato, sempre a lamentarsi della fatica inappagata, sempre ad inventare pittoresche bestemmie per i raccolti infruttuosi, le grandini impreviste, le peronosspore, mosche olearie, filossere... E i carretti, i venditori di frutta, i venditori di pannocchie bollite, voci, tante voci lontane vicine di madri di *nennille*, anche voci di canto a *fronna 'e limone*, le parole.

Lo stesso Serrao, richiamando in epigrafe un significativo passo di Basile, ribadisce la sua appartenenza a un particolare e meno vulgato aspetto della napoletanità letteraria. L'allusione a Basile non può non farmi venire in mente i fasti della partenopea *Compagnia di canto popolare* nella fase, forse irripetibile, della sua maggior presenza e coesione: un capolavoro «corale» come *La gatta Cenerentola*, che prendeva

le mosse da Basile e congiungeva libero estro inventivo e compiuto rigore stilistico, rappresenta a mio avviso uno dei maggiori avvenimenti culturali e teatrali italiani del secondo dopoguerra. Non sono molti però a ricordarlo, a tenerne conto. Il pubblico, si sa, preferiva di gran lunga il bravissimo ma certo sopravvalutato Eduardo, col suo teatro piccolo-borghese, non privo di momenti felici (il primo atto di *Natale in casa Cupiello*, *Sabato, domenica e lunedì* e forse qualche altra commedia che non ricordo o non conosco), ma appiattito in una ripetitiva maniera, tra naturalismo tardo-ottocentesco e scoppi di più o meno verbose «pirandellerie». L'appartenenza di Serrao a una napoletanità estrosa e «antigratziosa» (ma non sempre, checché se ne sia detto antimelodica, in quel suo «Chiuso e duro e pure *dolcissimo* sussurrato» caro a Cesare Vivaldi), la sua prossimità a Basile o Cortese o Capurro, la sua lontananza da Eduardo ma anche dal melos-pathos di Salvatore Di Giacomo e di tanta, peraltro giustamente gloriosa, canzone napoletana rivierasca, solare o maliosamente lunare, sono fatti largamente accertati dagli studiosi.

Non è questo il luogo per una storia della critica o antologia della critica su Serrao che dovrebbe tentare, credo, più di un giovane studioso. Tra tanti contributi che meriterebbero menzione e risulterebbero preziosi per chi si accinge a leggere Serrao, ne offro al lettore soltanto pochissimi e in frammenti, su temi fondamentali, in un libero e forse un po' svagato spicilegio, scusandomi per le omissioni coi molti studiosi che avrebbero pieno diritto di figurarvi, e col lettore per averli soltanto accostati, quei frammenti, e non organati in un discorso coerente. Franco Brevini: «L'altro Sud che si ritrova in Serrao è quello frantumato e detritico di assodata tradizione, il luogo di abbandono dal quale sono andati via tutti come nella poesia eponima di *Mal'aria*. È una terra divenuta grandiosa allegoria della deiezione che riguarda ogni vita». Franco Loi, che sottolinea in Serrao «la solitudine individuale, l'angoscia dell'uomo del nostro tempo»: «Di questa solitudine, di questa estraniamento dal contesto della violenza e del consumo, di questo stare appartati per 'poter vedere e capire', di questo attenersi alla piccola cronaca per alludere ai grandi temi del vivere e del morire, ai più privati dolori, Serrao fa addirittura una ragione di stile, un'aristocrazia di tono». Giovanni Tesio: «C'è sempre un intraducibile arcano nella poesia di Serrao». Pietro Civitareale: «È il naturale a mettere in movimento la scrittura, un naturale intriso di una sorta di sensualità, ma soprattutto mobilitato dalla memoria di certi luoghi e di certi tempi, che trova il primo riscontro nelle cose per farsi poi, per il suo tramite, percezione delle cose, tangibile e insieme sfuggente». Infine, Angelo Mundula: «È una poesia che dà voce a quel minimo e quasi inavvertito brusio di uomini e di cose... restituendone dal basso (ma sarà più giusto dire *in interiore homine*) un'immagine che ha, insieme, la leggerezza e la folta innervazione di una foglia, di un organismo vivente».

Da queste ultime, pur così sintetiche, notazioni di critici, alcuni dei quali sono i più accreditati studiosi di letteratura dialettale contemporanea, ma anche da altre notazioni sparse e diffuse nelle pagine precedenti, spero che il lettore possa trarre qualche illuminazione-guida che gli renda più agevole e proficuo l'attraversamento del territorio «neodialettale» (come oggi usa dire) di Achille Serrao.

Spero altresì che il poter incontrare copiosamente raccolti in unico accessibile volume testi dispersi in *plaquettes* tanto raffinate quanto poco reperibili rappresenti per il lettore rivelazione di un'esperienza poetica di eccezionale qualità e magari lo induca

a rivedere le tavole dei valori dell'odierna poesia neodialettale. Se toccasse a me di stabilire quelle tavole, porrei senza esitazione il Serrao «campano» tra i primissimi, tra quelli che si possono contare sulle dita di una sola mano.

(Prefazione a *La draga le cose*, 1997)

Angelo Mundula: «Oltre più oltre il pasticcio dei nostri giorni consueti»



C'è qualche prestito minimo, montaliano ed elotiano, nel poeta in lingua Achille Serrao; prestito pressoché irrilevante nel poeta in dialetto e mai tale, comunque, nell'un caso e nell'altro, non dico da sopraffare la voce sua propria, ma neppure da diminuirne la forza di verità, l'efficacia della pronuncia. Ma c'è, invece, subito anche riconoscibile, la *semmènta vèrde* (per dirla con un bel titolo del poeta) del Serrao dialettale nel Serrao in lingua e in prosa, quasi un travaso, insomma, dal 'semenzaio della prosa' e della lingua nel corrispondente ed armonioso grembo della dialettalità. Il fatto è che, in lingua o in dialetto, in verso o in prosa, la lingua poetica di Serrao è sempre un idioletto, una lingua sua personale, di cui, appunto, Serrao ha disseminato molti *specimina* nel versante in lingua prima di farne quel poderoso e rigoglioso stile che tanta distanza doveva subito prendere (e mettere) da tutta una tradizione partenopea, peraltro consolidata nel nome, a nostro sommo avviso, fin troppo vulgato, e certamente enfatizzato ed amplificato, di Eduardo. Distanza che appare subito chiara (non solo in funzione antimelodica, com'è stato scritto, ma anche per tutta una serie di innovazioni a livello di *res et verba*), quasi come un gesto di rottura ineluttabile, come un trauma immedicabile, di natura e di cultura. Detta in soldoni: nasce, con Achille Serrao, una nuova napoletanità; il paese di Caivano, presso Napoli, dove il poeta è nato, diventa Napoli, insomma il centro o, se si vuole, il baricentro o sarà ancor meglio dire nella prospettiva del futuro, l'epicentro della poesia in Campania. Ha questo significato io credo, il nome isolato di Achille Serrao che Giorgio Bàrberi Squarotti ha posto in testa non solo per un mero risalto grafico o tipografico, al capitolo dedicato alla poesia in dialetto campano nella parte relativa al secondo Novecento della sua recente *Storia della Civiltà letteraria* della UTET. Credo che se vi fossero dubbi (ma l'imponente bibliografia critica che il poeta ha raccolto fino ad oggi non potrebbe certo legittimarli) essi comunque si dissolverebbero a una lettura appena attenta anche solo alla fase aurorale di questa poesia e alle dichiarazioni di poetica che, con grande consapevolezza critica del loro autore, l'hanno subito accompagnata. Ha scritto Serrao:

...Oggi giungo al dialetto e ne assumo responsabilmente l'impiego sospinto soprattutto, da un lato da un'esigenza di concretezza operativa ed espressiva... dall'altro, e contemporaneamente, da un movente psicologico: la religiosa necessità di instaurare con

il padre morto un dialogo di verifica del vissuto, dei come dei perché, nell'unica lingua in definitiva comune, di eguale lunghezza d'onda, una lingua di possibile intesa rinvenuta nel luogo dove affondano le radici di famiglia...

Sono dichiarazioni che si leggono in testa a *Mal'aria*, gran libro d'esordio di Serrao nel versante dialettale, venuto dopo le pur notevoli esperienze in lingua, sia in verso sia in prosa, sia anche nel versante critico oltre che creativo.

Oggi se ne può avere un quadro generale, sia pure deprivato, per necessità editoriali, delle parti pur così cospicue del versante narrativo e critico, in questa splendida (anche dal punto di vista tipografico) antologia, auto-antologia, del poeta (Serrao, *La draga le cose*, Minturno, LT, Caramanica editore, pagg. 188, Lire 30.000), che reca una lunga e molto acuta introduzione, insieme diacronica e sincronica, di Emerico Giachery, che dà conto, appunto, dalla lingua al dialetto, dei «tenaci acquisti formali» di questa importante poesia. Saggio introduttivo perfino paradigmatico per chi voglia davvero sollecitare il lettore (non, come troppo spesso accade, la propria vanità) a «trarre qualche illuminazione-guida che gli renda più agevole e proficuo l'attraversamento del territorio *neodialettale* (come oggi usa dire) di Achille Serrao». L'antologia comprende una vasta scelta cronologica delle poesie in lingua (da *Coordinata polare* a *Destinato alla giostra*, da *Lista d'attesa* a *L'altrove il senso* a *Cartigli*) e in dialetto da *Mal'aria* a *'O 'ssuppierchio*, da *'A canniatura* a *Cecatèlla*, al, per ora conclusivo, *Semmènta vèrde*). Seguono quattro sonetti inediti, d'occasione per così dire; preziose «noterelle filologiche per i testi dialettali» e una ormai ragguardevole bibliografia critica: quanto basta, in ogni caso, a disegnare l'immagine di un poeta che è andato rapidamente acquistando, soprattutto in questi ultimi anni, un posto di netto rilievo nella letteratura del secolo, in modo particolare nel versante neodialettale, ove il Serrao «campano», convengo totalmente con Giachery, è da collocare indubbiamente «tra i pochissimi, tra quelli che si possono contare sulle dita di una sola mano». La conferma (come sempre) ci viene dai testi qui esemplati. Sono testi nati, a mio sommessso avviso, da una sorta di duplice straniamento o, sarebbe meglio dire, da un duplice trauma, difficilmente medicabile e di fatto, solo in parte, medicato, se è vero che la poesia solo in parte può risarcire la vita. Duplice trauma che nasce da un duplice esilio: l'esilio da un presente inabitabile, invivibile, per il crollo dei valori e delle certezze, e l'esilio da un passato ove quei valori e quelle certezze, quelle care, piccole cose, quelle cose minute, minime, segnavano tuttavia il profilo alto e gentile della vita e ora sembrano ormai irrecuperabili, perdute per sempre. La poesia in lingua sembra a nostro avviso nascere da quel primo trauma, da quella infrequentabile realtà, e la poesia in dialetto da quella contestuale ferita, quella *canniatura* che lascia appena intravedere il felice mondo scomparso, magari nel girare di una trottola, nello svariare della luce nella campagna fatta deserta di voci e di uomini. È stato questo guardare «oltre più oltre il pasticcio dei nostri giorni consueti», oltre la «pena senza scampo» della realtà sottesa ai suoi versi in lingua, che Serrao è giunto alla svolta decisiva della sua terrestre dialettalità, a raggiungere *via terra* (come dice il titolo di una sua eccellente antologia di poesia neodialettale) il cuore della sua gente, quel solo mondo possibile ove la parola può ritrovare il senso della vita, quell'humus vitale che la fa crescere e prosperare, come un filo d'erba già mezzo disseccato, come quei «morticini senza storia» che riconquistano la storia. È il ritorno dall'esilio del «figlio raddomante dalle mani inquiete» (della poesia in lingua)

che ha ritrovato l'acqua sorgiva della sua terra, quell'*ubi consistam* del cuore e della parola, in cui tutto riprende a vivere, nel prodigio della poesia.

(*Il Cristallo*, Bolzano, Anno XXXIX, N. 2, agosto 1997)

Luigi Reina: Dialecto d'arte e di poesia



Non saprei dire quanti hanno prestato la dovuta attenzione al gran parlare che s'è fatto di poesia neodialettale. Si tratta di un fenomeno assai rilevante di questo fine millennio. Ma cos'è veramente essa? e perché quel «neo», esibito quasi come una sorta di belletto dai critici? Intanto è il caso di precisare che non ha niente da spartire con la tradizione in vernacolo. È poesia colta, raffinata, che utilizza creativamente il linguaggio per finalità espressive ed aspira ad entrare a pieno titolo nella storia della poesia italiana senza complessi di inferiorità.

Riferiamoci, per intenderci, a quella prodotta in dialetto «napoletano», circa la quale Salvatore Di Giacomo o un Ferdinando Russo, con la loro ingombrante presenza, avevano come congelato per lungo tempo la possibilità di frequentazione del genere fuori dal loro esempio. Ebbene, alcune voci tendono a liberarsene per emanciparsi attestandosi con notevole capacità di autonomia. Come quella di Achille Serrao, di cui è in libreria una summa antologia di testi in lingua e in dialetto, *La draga le cose* (Caramanica). Il dialetto usato dal poeta si presenta con i connotati di una lingua veramente «speciale» non logorata dal facile melodismo canzonettistico, né abbassata al livello dei parlanti nella corsa all'omologazione con la lingua standard o vulgata dai media. E i contenuti sono quelli tipici della poesia più accreditata. Chi legge la sezione dialettale di questa raccolta s'accorge che c'è un alquanto di raddomantico nell'elaborazione. Il poeta si cimenta in una sorta di scommessa con una parola ricondotta alla sua genuina primordialità: una parola terragna, che appare spesso aspra, azzardata, stridula e proprio per questo capace di rendere il senso di una ricerca protesa a penetrare nelle riposte profondità del vissuto forzando tanto i confini della realtà quanto quelli del sogno («Primma ca saglie 'a luna / acàlame na sporta 'e parole / 'mmescate, parole 'e vinghie 'ntrezzate / una lèggia n'ata tunnulella».).

Una scelta apparentemente «bassa» antimelodica, ma fortemente espressiva perché sa caricarsi di valenze culturali.

Sulla parola in dialetto utilizzata come «cosa» l'attenzione di Serrao s'è concentrata sin dagli inizi, grazie anche al tangenziale bagno nella «scrittura materialista» (è presente in *Poesia della contraddizione* di Franco Cavallo e Mario Lunetta, 1989), e ad un'incursione nei territori del prosimetro (*Cartigli*, 1989) che complica il rapporto già difficile dell'Io con la Storia attraverso la messa in opera di un comportamento teso a verificare le possibilità di un «eterno ritorno» nel processo di ricreazione «chimica» del linguaggio spogliato da ogni residuo intento di generare un «discorso di senso». E ciò per via di quella «delusione storica» responsabile del processo di alienazione che si è insinuato in tanta parte della poesia del secondo dopoguerra.

Il dialetto di Caivano (come il milanese di Loi) è linguaggio conquistato dal poeta, non posseduto per eredità «materna».

Esso si presta, perciò, ad operazioni non dissimili da quelle imposte dalla lingua comune, in quanto linguaggio ricercato, linguaggio anche «imparato» e non già riscoperto per materno riappropriazione.

Siamo, dunque, di fronte a una scommessa di cultura e di lingua oltre che di poesia. E siamo di fronte ad un necessitato esercizio di sacralità «familiarisociale» confronto nel nome del padre, come Serrao ha precisato: «La *religiosa* necessità di instaurare con il padre morto un dialogo di verifica del vissuto, dei come, dei perché, nell'unica lingua in definitiva comune, di eguale lunghezza d'onda, una lingua di possibile *intesa* rinvenuta nel luogo dove affondano le radici di famiglia».

Affinché l'intesa possibile riuscisse a realizzarsi su un piano accettabile era necessario recuperare documenti «illustri». Serrao sa che tutta la conoscenza che l'uomo ha del mondo è in primo luogo conoscenza strumentale in parole (persino quella apparentemente consegnata a segni architettonici o altro, che hanno sempre bisogno di decodifica illustrativa).

E sa che le parole trovano la propria sacralizzazione estrema nella poesia. Di conseguenza si espone al riattraversamento della tradizione poetica in dialetto della regione del padre. Basile o Cortese, Sgruttendio o Russo, Capurro o Viviani rappresentano quell'alternativa al «parlato» troppo soggetto alla trasformazione d'uso e in difetto di «grammatica». Con essi il poeta cerca la sua lingua procedendo a una sorta di discesa agli inferi per riappropriarsi delle «cose» con le quali costruire un discorso che è contemporaneamente cognitivo (per sé) e rappresentativo (per l'altro).

In tale direzione la sua poesia in dialetto si caratterizza contemporaneamente nella scelta di soggetti apparentemente regressivi (antropologia popolare e contadina) e di strumenti promozionali quanto più possibile «nobili», ripuliti dai detriti e restituiti a dignità di vocabolario.

Spesso i testi si presentano come microracconti concentrati su piccoli particolari che assumono un dato paesaggistico o climatico, un movimento, un interrogativo per avviare un discorso teso a significare, piuttosto che un episodico status esistenziale pure evidente sullo sfondo, quasi una modalità di esercizio sul materiale linguistico preselezionato (oppure ricreato) per la rilevanza fonica piuttosto che per la necessità di una sua significazione immediata:

 e luotene / d' 'cane allerta c' 'a neglia 'ncanna... 'o mare / nu reteca 'e parole maje fer-
nute... Sàgliere, / 'o chiù malamente d' 'e mestiére, / saglimmo a careggrazia e... 'o vvi
ll'anno / 'o mare farfagliuso, chi suspira / 'e quante ccà ne simmo / nu viecchio sula-
mente ammuinatore 'o mare?

È la strada che Serrao elegge per dare alle parole consistenza di cose, quasi a volerle rendere materiali contundenti. Si spiega così la disposizione di chiusura nei confronti del cantabile digiacomiano e la disponibilità maggiore nei confronti di certe crudezze di Giovanni Capurro o di Ferdinando Russo e Raffaele Viviani che lo confortano nell'adozione di un linguaggio più «periferico» possibile sia geograficamente che letteralmente, in uno sforzo di coniugazione di antico con moderno su cui agisce montalianamente lo «strappo» dell'azzardo dialettale.

(*La Città*, Salerno, 24 dicembre 1997)

PARTE V

POESIA IN DIALETTO

Dante Maffia: Per *Mal'aria*



Sono stato uno dei primi, credo, ad aver letto le belle poesie in dialetto di Achille Serrao e mi sono accorto con gioia che il poeta cambiava registro non perché avesse subito una delusione dai suoi scritti in lingua italiana (come è stato nel caso di Albino Pierro), ma perché, a un certo punto, aveva sentito l'urgere d'una musica (quella del napoletano) che insisteva per prendere forma e connotarsi in immagini e in idee.

Mi figuro la perplessità di Serrao di fronte a questa urgenza, a questo richiamo: il napoletano per secoli è stato usato per canzoni bellissime e sentimentali, come fare per evitare il risucchio, la quasi fatale caduta nella scia, seppure magnifica, della tradizione digiacomiana e russiana? Come far dimenticare Viviani e Eduardo? Come allontanare lo spettro di Totò, il circuito del riferimento obbligato? C'era una sola maniera, quella di scrivere delle poesie autentiche, di approntare dei testi che di per sé avessero il crisma della bellezza e fossero stilisticamente e linguisticamente riusciti, e Serrao l'ha messa in atto. Il piccolo volume pubblicato da Carlo Rao nella deliziosa collanina di «All'antico mercato saraceno» ci dà prova, pur nella sua esiguità di pagine, di un poeta che ha saputo adottare (ma è forse meglio dire farsi adottare) una lingua ricca di sfumature e molto armoniosa e forse per questo ambigua. Serrao, come dice Franco Loi nella prefazione, non usa «inclinazioni di colore e purismi campanilistici» e cerca la poesia senza star lì a pensare troppo a ciò che la scelta potrebbe produrre nel lettore. Il risultato, di grande evidenza, è Serrao immerso nei suoni, ma non sommerso, un Serrao elegante e leggero che però non disdegna il versante popolare; lo tiene a distanza, concedendogli una dosata penetrazione nei suoi versi, quel tanto che colori, senza soffocarlo, il suo discorso poetico ricco di echi culturali. È vero, la poesia si può fare con qualsiasi lingua, con qualsiasi parola (e non come si credeva un tempo, scegliendo il vocabolo «poetico» e scartando quello «impoetico») e del resto ce lo hanno già insegnato i pittori e gli scultori degli ultimi decenni utilizzando i più svariati materiali e riuscendo spesso ad ottenere magnifiche creazioni.

Ecco, Serrao, a un bivio, perché le sue poesie in italiano erano altrettanto convincenti, sceglie quella che apparentemente non sembra la strada maestra. Che cosa lo spinge a tanto? L'aver scoperto che il dialetto ha delle potenzialità non indifferenti e non perché sia meno logoro della lingua, ma perché è nato da urgenze di comunicazione e si è diffuso (seppure in aree limitate) con esigenze di lavoro, di scambio. Ora, portare questo idioma all'interno di una logica compositiva può dare un ampliamento della stessa realtà, quel qualcosa in più che sa distruggere il residuo di stucchevole che comunque esiste nella lingua italiana anche quando è mediata e mutata dagli strati sociali meno abbienti. La *contaminatio* è avvenuta con processi lenti, con infiltrazioni a volte paradossali e perciò solo i dialetti hanno conservato quella carica di pregnanza che mostrano, ora che i poeti ne sanno fare uso. Le poesie che fanno parte

di *Mal'aria* sono indicative sia per comprendere fino a che punto Serrao ha vinto la sfida con l'ombra della tradizione traditrice, e sia per rendersi conto di come questo poeta abbia saputo organizzare in armonico fluire (senza sbavature) un magma di risonanze e di pensieri che riescono a decifrare anche l'anima, non del popolo napoletano, che a nulla servirebbe in poesia, ma l'anima del nostro tempo che viene ormai regolato su cadenze d'irritata perdita:

Se ne so' jute muro muro da
'o maciello 'a vetrera 'a dint' 'e ccase
appuccenute sott' 'e cieuse senza
vummeccarie e manco na menata
'e chiave, ll'uocchie asciutte se nn' è ghiuta
'a gente parlanno addò va va
viate a lloro e a chillu ddiu ch' è ffà campà.

Il poeta guarda, ma lo sguardo penetra oltre l'apparenza, riesce a farsi analisi e denuncia, icastica perplessità, voce sonora e profonda di poesia.

(*Il Cittadino*, Lecce, 13 aprile 1991)

Cesare Vivaldi: Il dialetto di Serrao



Achille Serrao ha esordito in dialetto con un quadernino, *Mal'aria*, di sole quattro poesie: forse il minimo storico per un volume di versi, che vince di gran lunga l'esordio del sottoscritto, nel lontanissimo 1951, con *Otto poesie nel dialetto ligure di Imperia*. Eppure questi pochi versi sono di tale qualità da farci subito certi, anche a così scarso assaggio, che Serrao è destinato (seppure non da solo) a dare un senso nuovo alla grande poesia in dialetto napoletano, assurta alle altezze che sappiamo e avvilita, dopo Viviani, in un facile melodismo di pronto consumo, del quale non è immune lo stesso Eduardo De Filippo. Serrao infatti si riallaccia da un lato all'altissima tradizione seicentesca partenopea e dall'altro al meglio di quanto si scrive oggi in Italia nei vari dialetti. Egli è quindi veramente un «nuovo» poeta napoletano, fedele, come ha scritto Franco Loi nella prefazione a *Mal'aria*, «alla più intima filosofia» della città e alla «osservanza stilistica di una inclinazione a pensare, di una movenza del pensiero all'interno del sentimento, che infine costituisce il carattere più profondo del napoletano».

Serrao usa un dialetto chiuso e duro, lontano dal volgare pseudonapoletano del cinema e della TV, eppure dolcissimo, sussurrato, pieno di diminutivi, ritmato sull'onda variabile d'un verso libero quando lungo e quando sincopato, spesso comunque arieggiante l'endecasillabo sciolto al quale s'accosta divergendone per eccesso o per difetto. Il suo è un monologo che solleva e trasporta creature e oggetti con un'ottica speciale, sintetica e insieme analitica al massimo, in quanto sempre tendente a far

aggallare sul flusso quasi indifferenziato delle cose particolari minimi, «mosche e muschille», animalini pallidi «che storia nun ne téneno», «il saltimbanco bambino» d'un fuoco di carbonella, cose da niente «che nun téneno cuntarielle 'a cuntà».

C'è, se si vuole, un'attitudine apparentemente crepuscolare in questo porsi come a difesa rispetto alla realtà, in questo osservare e registrare quasi impassibile, senza partecipazione; ma qui non c'è l'effusività lamentosa dei crepuscolari di scuola, c'è la secchezza di Eliot, la dichiarazione d'impotenza del vecchio ridotto a «cervello arido in un'arida stagione», l'incomprensibilità della vita affermata con forza, senza piagnistei, con lucidità e, al postutto, non senza speranza.

(*Il Belli*, Roma, N. 3, settembre 1991)

Giacinto Spagnoletti: Prefazione a 'A canniatura



È quasi certo che non parleremmo più della poesia in dialetto napoletano, oggi, se non si fosse prodotta qualche novità importante sul modo stesso con il quale questa poesia viene concepita e attuata. E mi riferisco almeno a due nomi significativi: Salvatore Di Natale e Achille Serrao

Per quest'ultimo non si può neppure parlare di dialetto napoletano, essendo quello in cui si esprime proveniente da Caivano, un luogo «che si individua sulle carte in scala 1:25.000 (raramente in quelle in scala inferiore) lungo la provinciale che collega Napoli a Caserta».

Com'è noto, l'irruzione del fenomeno Di Giacomo nella linea verista della lirica napoletana, seguita attentamente da due critici importanti (Croce e De Robertis), era stato un innesto, teso al massimo di purezza, della voce digiacomiana nella melica settecentesca. Risultato, un «cantabile» dolcissimo la cui nota dominante era data dalla «malinconia». Questa «linea», seguita da molti imitatori, tenne – se così si può dire – in disparte l'altra importante tradizione, dominata nell'Ottocento dalla personalità (oggi tutta da riscoprire) di Giovanni Capurro, nella quale emersero Ferdinando Russo e Raffaele Viviani. Non entrerò nel merito delle polemiche che, almeno per due decenni, vennero suscitate dal contrasto Russo-Di Giacomo. Resta il fatto che due dei maggiori continuatori del verismo piccolo-borghese, Eduardo e De Curtis, proprio per la loro sostanziale aderenza alla linea digiacomiana, potrebbero fornire spunti considerevoli a quella che alcuni hanno definito la «condizione crepuscolare» dei poeti minori del nostro secolo.

Serrao taglia corto con questi precedenti illustri, ma di scarsa vitalità poetica, opponendosi non solo con l'ausilio di un linguaggio periferico rispetto alla centralità napoletana, ma restando, nel caso, più vicino alla «tristezza» montaliana. Imprime, perciò alla propria «pecundria» una severa spinta esistenziale. Tristezza, dunque, contro malinconia.

Ma non è tutto. Ciò che interessa i lettori di questo libro è un modo tutto proprio di ristabilire i contatti con i grandi momenti della lirica napoletana, dal Basile al Capurro, non a caso indicati in epigrafe nelle prime pagine del volume. Ed è a questo richiamo, non solo letterario ma sostanziato di pensiero, che, pur moderna com'è, la poesia di Serrao si riallaccia e diventa antica. Una domestica ripresa di motivi, di pensieri, rimasti per tanto tempo estranei alla lirica napoletana.

Vediamo, intanto, perché queste poesie ci appaiono così antimelodiche e insieme ansiose di toccare sino in fondo una musica interiore. Giuoca in primo luogo, a mio avviso, un antiromanticismo, come dire?, viscerale. È vero, Serrao trova tutte le vie della confidenza, nel parlare a se stesso o nel rivolgersi agli amici, ma, se si bada all'essenziale, il suo modo di confidarsi risulta sempre tagliente, qualche volta duro. Nella bellissima *'Na rosa rosa* che rievoca un viaggio a Codroipo, in Friuli, il punto di forza è dato da un'esaltante automortificazione: «Ma senza 'e vuje só niente e diciteme no/ nun è overo ca sulo fatte a vvino/ dint'ò bbicchiere s'acconcia 'a vita...» (Ma senza di voi sono niente e ditemi no/ non è vero che solo da ubriachi/ s'aggiusta la vita in un bicchiere...). Altrove questa stessa condotta assume toni «sacrali», cioè finisce per essere una sorta di rifugio nelle piccole cose, anzi nelle latebre familiari delle piccole cose. Giacché, come s'è detto, tristezza è per lui tutto ciò che si tocca, essa è anche un modo di vedersi, di controllarsi per via indiretta, di studiare i propri moti interiori, con la conseguenza che ad ogni dichiarazione risponde una domanda, e viceversa. Si leggano a tal proposito alcune strofe di *'A scardella*, una delle poesie-chiave del volume, dalla quale si trae una poetica che resta valida per tutte le altre liriche raccolte qui.

Ma quando si è parlato di tristezza, e anche di confidenza, forse occorre aggiungere una terza componente essenziale sottesa alle altre due. E mi riferisco a quel senso di preghiera ininterrotta, che salda anche i più difficili stati d'animo, osservando quanto sia cambiata la vita e come siano in declino i valori accettati per secoli. Questa preghiera nascosta assume qui le ragioni d'una poesia come un ancoraggio a verità lontane e purtroppo irrecuperabili.

Nella voce di Serrao questo aspetto ritualistico di intesa col passato risponde a un'ansia di sincerità spirituale così violenta, così inesorabile da diventare realizzazione espressiva. Lo si può vedere in *'O vide 'e venì* (Sta arrivando): «...llora/ è sempe 'a stessa appésa/ â primma tatanella d' 'e pputéche» (L'ora/ è sempre la stessa sospesa/ al primo brusio delle botteghe...).

Un altro punto di forza linguistico del libro è la concentrazione, cercata e attuata dall'autore attraverso particolari minimi, aspetti quasi insignificanti del vivere suggeriti dall'estrema spinta confidenziale. E da tale sobrietà e paura di dir troppo discende un modo secco, talora impietoso, di osservare, di riflettere. Così l'invito con cui conclude *Accussì trase vierno* (E così entra l'inverno) si spegne in un sussurro, quasi un balbettio: «Signò, t'arraccumanno 'a pecundrìa/ 'e chistu munaciello aggarbato/ e ll'asteme d' 'a mia 'nfronte d' 'a mia/ sott' 'e papelle» (Signore, ti affido la malinconia/ di questo folletto gentile/ e i segni della mia in fronte della mia/ sotto le palpebre).

Basta osservare come si chiudono certe poesie per convincersi che Serrao è assolutamente incapace di lunghi trasporti sentimentali. Perciò quell'accenno, che prima si faceva a Montale, non dev'essere inteso come un influsso letterario. Rispetto a *Ossi*

di seppia (e si veda in particolare «Incontro»), si resta al di qua di un prolungamento psicologico verbale.

D'altronde, è proprio della migliore poesia in dialetto d'oggi schivare il parlato ossessivo – residuo occulto del surrealismo – a cui spesso si abbandona la poesia in lingua dei nostri tempi. Questa differenza non è stata notata abbastanza; e vorrei solo indicarla per una parte del lavoro di Giacomini e di Scataglini.

Per Serrao le cose da dire sono poche e hanno la forza di rendersi univoche. E qui sarebbe il caso di richiamare l'inverno e la neve come metafore dell'esistenza, una rigidezza da accettare, sull'esempio del Meli, come una ragione stessa dell'esistenza. A questa temperatura, che è insieme climatica e morale, presiede il ricordo, quella «cannatura» o strettoia nella quale penetra lo sguardo per assicurarsi che almeno là, nel passato, ogni cosa è rimasta al suo posto.

Devo aggiungere per ultimo che le note filologiche e etimologiche raccolte nel glossario non sono destinate alla mera curiosità del lettore. Esse talvolta ci appaiono non spiegazioni, ma veicoli a loro volta di poesia. Nel senso che da tali note si sprigiona spesso qualche verità ulteriore, che la poesia da cui dipendono aveva trascurato.

Il poeta cerca un'etimologia o un sinonimo e penetra, forse suo malgrado, in altri territori, luoghi dove una parola illumina all'istante segnali nascosti. Vorrei indicare un solo esempio. Alla voce «petrèra» Serrao fa corrispondere questi dati curiosi desunti dalla sua ricerca: «È toponimo di località fra Corso Vittorio Emanuele e il Vomero, antico sito di villeggiatura». Ci saremmo aspettati un luogo triste, una zona ricca di ciottoli. Ma no, un tempo lì si andava a villeggiare.

(1993)

Dante Maffia: Per 'A *cannatura*



Conoscevo già le poesie di questo libro per averle lette su riviste («Diverse Lingue», «Il Belli», «Lengua») o nelle due plaquettes che lo precedono e preparano: *Mal'aria*, del 1990 e *'O ssupierchio*, del 1993. L'impressione, e ho avuto modo di scriverne, era quella di ritrovare un tempo remoto e insieme attuale da far conciliare immediatamente con la lingua campana che negli ultimi decenni aveva subito uno scempio senza pari e un logoramento frettoloso. L'abuso di un certo Di Giacomo e dei digiacomiani e poi quello degli eduardiani aveva ridotto questa lingua meravigliosa di Napoli a una funzione comica che mal si addiceva col dramma che la Campania vive e mal si armonizzava coi punti di forza di una espressività che aveva dimostrato nei secoli precedenti di essere ricca, forte, addirittura qualche volta aspra e intensa, come in Cortese o in Basile.

C'è il rischio che affidata soltanto alle canzonette e agli scimmiettamenti del varie-

tà, la lingua napoletana si svuotasse del tutto per subire un processo di italianizzazione irreversibile. E invece eccomi il risveglio dei poeti come Achille Serrao che osservando criticamente il patrimonio di tutta la letteratura campana sceglie la via meno agile e meno facile, quella cioè che bada a porre in risalto il senso intimo dell'espressività per ricavarne, oltre che suggestioni, anche motivi di elaborazione.

Se è vero, come ha detto Benedetto Croce nell'Estetica, che «Il linguaggio è perpetua creazione», è anche vero che questa creazione ha bisogno di apporti d'ogni genere per diventare davvero ricca, interessante e, soprattutto, convincente. È per questo che Serrao non ha disdegnato nessuna esperienza, non ha rigettato a priori nessun tipo di poesia cercando di trovare una strada che lo portasse a smorzare la cantabilità nella quale s'era imbarcata la lingua napoletana, ma anche una coloritura che non fosse residuo delle sbiadite confusioni dialettali a cui ho accennato. È tempo, direbbe Gramsci, «di riorganizzare l'egemonia» poiché è riaffiorata di nuovo la questione della lingua, seppure con problematiche del tutto diverse da quelle finora affrontate.

Il campano può, poteva essere assente da tale riorganizzazione? Certamente no, ed ecco quindi la fioritura di una nuova poesia che, senza disdegnare nessun retaggio, tuttavia sceglie i sentieri da percorrere e li trova magari in Sgruttendio o in Bovio, o, come nel caso di Serrao, in Giovanni Capurro. Si salda così uno iato che s'era troppo allargato e si restaura – con innovazioni notevoli – un percorso che non aveva avuto la possibilità di estrinsecarsi nella giusta misura.

L'uso che Serrao fa del verso lungo è il primo, ma non il solo elemento probante di questa scelta che, se da una parte offre una pacata penetrazione della realtà, dall'altra la frantuma in ingorghi che spengono la sonorità – tutta corale – che apparteneva a un popolo, e forse appartiene.

Del resto Serrao non adopera un dialetto campano latamente inteso ma quello particolare di un paese come Caivano, ch'è la terra del padre. Il particolare non è trascurabile, perché un conto è scrivere ed esprimersi all'interno di un consenso, quale che sia, e l'altro è scrivere o esprimersi fuori dalle cadenze solite. Ha ragione Giacinto Spagnoletti nella sua prefazione, «Serrao taglia corto» con i precedenti illustri e lo fa anche perché già di per sé la sua lingua è diversa. Franco Loi, parlando di Serrao si è espresso sottolineando che il poeta si affida a una tematica intellettuale. Come poteva esser diversamente se bisognava recuperare innanzi tutto una identità e una dignità?

Ma leggendo nell'insieme la raccolta non mi sembra che si possa ancora sostenere, come ha fatto Franco Brevini, che non vi sia «l'io, ma il dolente premere di una realtà che chiede di essere detta». Io sento invece che la voce di Serrao è alta, dolente, personalissima, come se avvertisse che nella parola deve immettere quanta più soggettività è possibile, in modo da dare una coloritura tangibile e riconoscibile ad ogni parola e ad ogni espressione, ad ogni pensiero e immagine.

Serrao ha la consapevolezza dei suoi strumenti espressivi e li adopera convinto che un'operazione chirurgica non potrebbe far fluire nel circuito della poesia (e quindi del postulato gramsciano) lo spirito che anima la sua visione e la sua concezione di vita. Egli è per la totalità del suo essere e si espone in prima persona, naturalmente nascondendosi il più possibile a se stesso, ma senza mai dimenticare che quelle parole sono la distillazione della sua esistenza (che si augura diventi misura umana ed etica per il mondo).

Basterebbe leggere *Pàtemo nun lassava*:

Pàtemo nun lassava
'o muorzo d' 'a crianza dint' ô piatto
e nun jettava 'a meza sigaretta, mai.
I' si, 'e tiempe só ccagnate
e 'nzieme 'e ditte cagneno...
tanto pe' mme n'ascì:
'e chi s'ì ffiglio, dimme,
e te dico chi s'ì.

(Mio padre non lasciava / l'ultimo boccone nel piatto / e non gettava metà sigaretta, mai. / Io sì, i tempi sono cambiati / e insieme cambiano i proverbi... / come per esempio: / di chi sei figlio, dimmi / e ti dico chi sei.)

per rendersi conto che la nostalgia c'è, ma non è sentimentale né sfilacciata o piagnucolosa ed è proiettata anziché verso il passato, verso il futuro.

(*Rivista italiana di letteratura dialettale*, Palermo, Anno II, N. 6, luglio-dicembre 1993)

Franco Loi: «L'ommo che se fatica na jurnata»



«Non entrerò nel merito delle polemiche che, almeno per due decenni, vennero suscitate dal contrasto Russo-Di Giacomo (nella poesia napoletana). Achille Serrao taglia corto con questi precedenti illustri ma di scarsa vitalità poetica (Eduardo, De Curtis e la linea Digiacomiana), opponendovisi, non solo con l'ausilio di un linguaggio periferico rispetto alla centralità napoletana, ma restando, nel caso, più vicino alla "tristezza" montaliana... (...)... È vero, Serrao trova tutte le vie della confidenza, del parlare a se stesso o nel rivolgersi agli amici, ma, se si bada all'essenziale, il suo modo di confidarsi risulta sempre tagliente, qualche volta duro», osserva Giacinto Spagnoletti in una precisa e acuta prefazione al libro *'A canniatura* di Achille Serrao, che raccoglie molte poesie già apparse in precedenti libri.

Non è un caso, a proposito di quanto il critico ha rilevato, che Serrao viva a Roma, confermando la tendenza della più interessante poesia in dialetto d'oggi, che, pur annoverando poeti nati in provincia, li vede operare e formarsi in una cultura metropolitana, quando non cosmopolita — ed è il caso di Raffaello Baldini, di Tonino Guerra, Dante Maffia, Giuseppe Rosato, Amedeo Giacomini, Eugenio Tomiolo, Giancarlo Consonni e quanti altri onorano la poesia italiana.

E, d'altra parte, Serrao è arrivato relativamente tardi al dialetto paterno, dopo libri di poesia in italiano e altri di narrativa, a testimoniare un'altra caratteristica dei dialettali contemporanei, quella che li vuole partecipi di una cultura eminentemente classica e di un plurilinguismo espressivo.

Forse è utile dare qualche titolo: *Coordinata polare*, del '68, *Honeste vivere*, '70, *Destinato alla giostra*, '74, *Lista d'attesa*, '79 e *L'altrove il senso*, '87, per quanto riguarda la poesia in italiano; *Scene dei guasti* e *Cammeo* per la narrativa; e i saggi su Luzi nell'84 e su Caproni nell'89; e infine *Mal'aria*, '89 e *O ssupierchio*, '92, per la poesia in campano.

E mi pare ora opportuno presentare una sua poesia, che mi sembra possa dare un'idea al lettore sia della musicalità che dello stile e dei contenuti del lavoro di Serrao.

«L'ommo che se fatica na jurnata / 'e rummore e quant'è strenta 'a porta / d' a jurnata 'o ssape - vuo' vedé / pure cu' ll'acqua sta jurnata: ll'acqua / 'nfraceta 'e ponte e ffa / fuire aucielle 'e tràseto â smerza / 'e travierzo. 'Nzomma jesse / l'ommo ca nun è ancora / juorno, sta chiuvenno / nu poco 'e luce s'appiccia, arde na lampa / ccà 'e subbeto se stuta. "I' vaco" / suspira cu' na serchia 'mpont'â vocca / p' 'o ffriddo. // Nu juorno assaje schiattuso 'o suoccio 'e ll'ate / dint' a nu vierno cusuto, scutulèa / viero 'nnant'ê ffeneste 'e ccose lègge / lègge, ma primma...», «L'uomo che si fatica una giornata / di rumore e sa quanto è stretta la soglia / del giorno – vuoi vedere / pure con la pioggia questa giornata: l'acqua / corrode i ponti e fa / fuggire uccelli di passo controvento / obliqui. Insomma esce / l'uomo che non è ancora / giorno, sta piovenno / un po' di luce s'accende, arde un lume / che subito si spegne. "Io vado" / sospira con una piega a lato della bocca / per il freddo. // Un giorno schiattoso come gli altri / in un inverno cucito, scuote / l'inverno alle finestre le cose leggere / leggere, ma prima...».

Nella semplicità del dire c'è una sospensione, quasi un'aria sotterranea (la *mal'aria*) che attende l'uomo nella quotidianità. Sono brevi momenti di un'umana vicenda, che potrebbe essere di tutti, ma, proprio come accade a ognuno di noi, anche quando non ci rifletta sopra, la ripetizione del rito adombra la morte, e qualcosa di amaro sembra far tutt'uno dell'inverno, l'uomo, le cose, sia pure leggere, attraverso cui quasi non ci si accorge di passare.

Enigmatico, carico di allusioni, quel finale «ma prima...». Prima di cosa? Si riferisce all'uomo? alla giornata? all'inverno? Certo, tante cose è indotto a fare l'uomo prima di affrontare il giorno, e quante altre, insignificanti ma forse dolorose o forse mortali, o semplicemente banali, possono venirgli dal giorno o dall'inverno o dalla consuetudine con le cose. La sospensione, che percorre tutto l'andamento dei versi, giunge a lasciare interrotta, e quindi ininterrotta, la poesia. Secondo l'indicazione di Spagnoletti: «Qui sarebbe il caso di richiamare l'inverno e la neve come metafore dell'esistenza, una rigidità da accettare, sull'esempio del Meli, come una ragione stessa dell'esistenza». Ma occorre aggiungere che la sospensione, quasi il mancamento di fiato, e l'aleggiare incerto delle cose – il sogno e il passato sono sempre irrompenti nel trascorrere delle cose – si evidenziano tra le caratteristiche di questa poesia. Non solo le chiuse, cui dottamente fa cenno Spagnoletti, ma la «spezzatura», la frase tronca, l'accento subito sommerso, sono tra le chiavi stilistiche di Serrao. «Adda ferni 'o suonno...», termina l'ultima lirica del libro. Ma tra i versi di Serrao mai *ferisce* questo affannoso intercalarsi di sogno e realtà, di detto e non-detto, di vita che è eternamente sospesa tra una sua ebbrezza e un grido.

(*Il Sole-24 ore*, Milano, 19 settembre 1993)

Franco Brevini: Prefazione a *'O ssupierchio*



1. Nell'uomo Serrao, ancor prima che nella sua poesia, colpisce qualcosa di sciamanico. Solo Franco Loi possiede un *daimon* altrettanto inquietante. Entrambi appartengono alla specie dei poeti che hanno più forza tellurica che strumenti consci, cioè forme, per manifestarla. Esattamente l'opposto della specie assai più diffusa degli autori in cui la cultura sovrasta di gran lunga il demone.

Ma, passando alla pagina, non si può non restare colpiti da una contraddizione: a tanta, diciamo, potenzialità poetica, fa riscontro una ricerca assolutamente sconcertante del linguisticamente prezioso. Sembra che il poeta non riesca del tutto a controllare, ovvero a portare alla superficie e a socializzare, questo fiume sotterraneo, che, con suo stesso turbamento, lo percorre e tenti in qualche modo di esorcizzarlo con le pinze del manierismo letterario.

2. Nella sua opera convivono due immagini del Sud. C'è il meridione arcaico e pre-greco, la terra delle grandi madri, l'ombelico mediterraneo. È il Sud ctonio che agita anche la poesia di Albino Pierro.

Non a caso Serrao non parla da Napoli, ma da una piccola località nella cosiddetta «terra di lavoro», appellativo che contiene già, in contrasto con la scioperata anarchia partenopea, l'idea di un mondo rituale e di un patrimonio sapienziale, che si tramanda nella tenace tramatura delle opere e dei giorni.

L'altro Sud che si ritrova in Serrao è quello frantumato e detritico di assodata tradizione, il luogo di abbandono dal quale sono andati via tutti come nella poesia epinima di *Mal'aria*. È una terra divenuta grandiosa allegoria della deiezione che riguarda ogni vita. Improseguibilità è la sua sigla.

3. La nuova raccolta inedita di Serrao si intitola *'A canniatura*, (e qui, sotto il titolo di *'O ssupierchio*, ne è proposta una parziale anticipazione) cioè «la fessura», «la fenditura». È da quel crepaccio che transita il flusso che sale dal profondo. La materia è spesso di tipo autobiografico, ma isolata in una luce di singolare impersonalità. La poesia di Serrao rappresenta un'eccezione anti-soggettivistica nell'attuale panorama. Non c'è l'io, ma il dolente premere di una realtà che chiede di essere detta. Mancano la nostalgia e il bozzetto, mentre vi prevalgono le atmosfere.

È un mondo che nella sua sacralità vuole agire, lasciare una traccia di sé, sommuovere un presente ordinato e sconscato. Il rischio che semmai vi intravedo è una certa acritica assunzione, una monumentalizzazione del passato contadino. Ma è un discorso che non incide sui risultati poetici, anche se a un Serrao più cosciente dell'importanza del fare poetico rispetto al dato autobiografico potrebbero dispiegarsi nuovi orizzonti.

4. Serrao vuole restituire la parola trasmessa dalle generazioni e sedimentatasi nel linguaggio. Il dialetto, ripudiato dietro l'ansia del riscatto sociale, diviene l'idioma

del lare domestico. La lingua di un'antica vergogna si riconverte nella lingua di una sconvolgente rivelazione.

Quanto egli creda nel legame tra la parola e la terra come *humus* e stratificazione lo dimostra il titolo dell'antologia neodialettale da lui curata: *Via terra*. Per questo in Serrao il dialetto è paterno come in Loi, piuttosto che materno come in tanti dialettali da Pasolini in poi. La sua eruzione, scardinando le forme del precedente e in un certo senso rassicurante sperimentalismo, risalgono non a caso proprio alla morte del padre, con il quale il poeta non ha mai interrotto, ma semmai approfondito, il dialogo.

5. La sua è una Napoli sbandata e tragica, piovosa e cupa. L'ora topica è quella sfatta che precede l'alba, in cui si percepisce la dolorosa ineluttabilità del giorno e insieme la fatica del suo sorgere. Le condizioni meteorologiche più frequenti sono la pioggia e la neve. L'evidente irrealtà di quest'ultima, il suo appartenere a un mondo diverso da quello da cui proviene il dialetto, dimostra come il poeta non si muova strettamente nel solco della memoria autobiografica. La neve è piuttosto metafora di clausura psicologica, di implosione e blocco.

Clima, dunque, insolitamente nordico, disfatta e perdita: per i suoi paesaggi non si può che impiegare la categoria inventata da un grande poeta inglese del secolo scorso, Hopkins: *inscape*, «paesaggio interiore»

.6. Gli scenari di Serrao sono lontanissimi da quelli ottimistici della canzone napoletana: vitalismo ed eterna primavera, i bassi e Posillipo. L'oleografia dei quartieri spagnoli cede a una città che ha le tinte cupe e spettrali di Sironi. Viene in mente semmai la Napoli misera e brulicante di *Tre operai* di Bernari, cui ci riconducono anche il velleitarismo e le frustrazioni di un ambiente operaio, sempre in bilico tra piccola borghesia e proletariato.

La tradizione napoletana è oggetto di un duplice rifiuto: etico ed estetico. Serrao respinge in primo luogo l'apologia della miseria, che occhieggia con la sua ambiguità ideologica anche negli scugnizzi dell'insospettabile Russo, il quale aspirerebbe, come è noto, a essere una sorta di Verga partenopeo.

Ma respinge anche la cantabilità e la musicalità delle *lacrime napoletane*. Contro l'eduardismo, Serrao salta a piè pari l'Ottocento, per ricollegarsi al verso asciutto e assertivo di Cortese. Ecco una ragione in più per adottare una varietà non metropolitana di napoletano, quella parlata rustica e petrosa intrecciata alla sua storia personale. E anche per usare l'endecasillabo tirandogli il collo ogni momento, con zoommate continue, al di qua e al di là del campo metrico della regolarità.

(1993)

Angelo Mundula: Quei versi da cui risuona un'eco destinata a durare



«...Vene / pàtemo a st'ora 'e luce stracqua 'e sàgliere / na faccia 'ngialluta e 'a pecundria / d' 'e vive sott'a llucocchie quanno 'e vive / nun sanno pe' ccampà comme se spàrtere / e *Siénteme, oh m'hé 'a sèntere* ventèa / 'e pparole 'mmiez'ê diente *addò / n'importa, jammo* ...accussì pede / catapède p' 'a campagna (na vranca 'e terra, schiara / 'ncopp'â felinia 'e ll'arbere) ...» (Giunge / mio padre a quest'ora di luce stanca di salire / con la faccia ingiallita e la malinconia / dei vivi sotto gli occhi quando i vivi / non sanno come spartirsi per sopravvivere / e *Ascoltami, oh mi devi ascoltare* soffia / le parole fra i denti *dove / non importa, andiamo* ...così adagio / adagio attraverso la campagna (un pugno di terra, fa giorno / sopra la ragnatela degli alberi). Sono versi – e traduzione – di Achille Serrao, poeta in lingua e dialetto che, soprattutto in questo versante, ha raggiunto esiti di straordinaria finezza e intelligenza, riuscendo quasi sempre miracolosamente a coniugare *natura* e *cultura*, la durezza di «una lingua sconosciuta e antica» e la profonda musicalità del verso, l'intensità del sentimento e l'oggettiva terrestrità dello stile, la misura del verso e il respiro dell'anima.

Come ha scritto Brevini nella prefazione alla *plaquette* (*O ssupierchio*, Monterotondo, Roma, Grafica Campioli) da cui sono tratti i versi, nella poesia di Serrao «la lingua di un'antica vergogna si riconverte nella lingua di una sconvolgente rivelazione». Siamo, di fatto, nel cuore della poesia dialettale rettamente intesa e tanto felicemente riassunta nel giudizio di Brevini. Questo dev'essere soprattutto, io credo, il compito (e la vera molla) della poesia dialettale, oggi: riguadagnare una parola antica alla sua antica – e nuova – verità; farne, insomma, materiale di nuove costruzioni che possano competere, a pari dignità, con le forme più alte della poesia in lingua, come accade, appunto, nel caso di Serrao. La sua poesia affidata a piccole *insignificanti* cose di un arcaico mondo contadino (a un *pugno di terra*, per dirla con le sue parole) attinge, poi, una verità che ci riguarda tutti, tocca i più alti temi della vita, li piega alla nostra comprensione *fraterna* e fa risuonare dal vuoto e dal silenzio un'eco destinata a durare. Niente è più essenziale che «superfluo» di Serrao, ossia il ritrovamento della verità del cuore e della mente «che pure scuote(va) le cose dal fondo». Se ho messo in testa a questa nota la sua poesia, l'ho fatto, naturalmente, di proposito, per offrire un esempio alto e persuasivo del senso di questa ricerca.

In realtà, Serrao ha il merito di rimescolare, ogni volta, le carte della poesia, non solo dialettale, e rinnovare l'interesse, del resto sempre vivo, per questo versante sempre più pratico con esiti per lo più felici. Anche se proprio una sua recente antologia (*Via terra* – antologia di poesia neodialettale – con introduzione di Luigi Reina, Campanotto editore) che raccoglie, appunto, i neodialettali di ogni regione d'Italia, nati dal '30 in poi, induce francamente a qualche perplessità, non per la bontà e validità e del fine di offrire, come lui dice, «un repertorio di servizio, con valore anche documentario», ma per l'affiorare qui, nella poesia di alcuni nomi anche prestigiosi,

di una tendenza a ripetere, nel dialetto, i modelli della poesia in lingua, pericolo paventato, si ricorderà, da Montale (*Sulla poesia*, Mondadori). E non solo. C'è un pericolo nel pericolo: che la Musa dialettale possa caricarsi di un eccesso di letterarietà, perdendo in qualche modo la sua *naturale* freschezza. Che non significa, s'intende, né concessione al folklore né rifiuto di un controllo «filologico».

Detto questo, condivido pienamente quanto scrive Reina sul credito che deve darsi alla pratica del dialetto «a patto che allo strumento vengano sottratti tutti i tradizionali carichi ipotecari: da quelli fatti propri ormai dai linguaggi massmediali a quelli già spossessati dalla letteratura in lingua comune». Del resto, ogni poeta, in lingua o in dialetto, inventa una sua lingua di poesia, che è, spesso, una mescolanza di dialetti diversi o di lingua e dialetto insieme; e la sua, oggi più che mai (e questi neodialettali lo dimostrano tutti o quasi tutti) come una lingua *tout court*, anzi l'unica vera lingua possibile contro l'appiattimento massmediale e l'usura della lingua italiana giudicata ormai impraticabile e inadeguata a esprimere quella verità della vita, della storia e del destino umano che è la sola ricerca convincente e valida di ogni vero poeta.

Se la poesia dialettale cerca questa verità nelle proprie naturali radici, nel proprio nido antropologico, nell'*humus* fertile e fertilizzante della propria terra e, insomma, come nel bel titolo dell'antologia di Serrao, *Via terra*, possiamo certo aspettarci risultati assai alti e probanti di poesia; non altrettanto dovrà dirsi dei casi in cui la sovrapposizione di modelli letterari per altro ormai usurati tolga alla Musa dialettale la sua stessa funzione innovativa che da più parti, a livello di *res et verba*, le viene riconosciuta.

(*L'Osservatore romano*, Roma, 15 luglio 1993)

Franco Loi: Specchiata napoletanità

In una bellissima pagina, tra le sue tante, Giovanni Macchia parla del «segreto» e dell'«oscurità» e conclude, citando Pascal, che «è ugualmente pericoloso per l'uomo conoscere Dio senza conoscere la propria miseria che conoscere la propria miseria senza conoscere Dio». Si delinea dunque il segreto maggiore dell'uomo: la lontananza e l'indecifrabilità della sua anima, la sua precarietà e la sua possibilità di forza. L'uomo non sa chi è, né sa orientarsi rispetto alle forze che lo attraversano e lo attraggono. Per questo ho definito spesso la poesia come uno specchio. Essa riflette ciò che siamo più di qualsiasi analisi mentale e più di qualunque critica esterna. E, come nello specchio, quando riascoltiamo la poesia non ci riconosciamo o ci dispiaciamo; soltanto se abbiamo la forza di sopportarne la crudeltà impariamo qualcosa del nostro segreto. È in questo senso, anche, che possiamo consentire a una qualche funzione della poesia. Lo specchio non svela il segreto, ma lo lascia intuire, ne riflette gli echi, ci sorprende con la forma rivelata del suo ordine interno.

Questi accenni provengono dalla lettura di un verso enigmatico in una bella poesia

di Achille Serrao: «E nce saglie ogne ttanto 'a miez' a via / na voce furastera», sale ogni tanto dalla strada una voce straniera. Ecco, lo specchio né trasale né trema nell'accogliere nell'immagine ciò che è estraneo alla mente e spesso alla coscienza. E tutto questo libro, che, non senza intenzione, si chiama *'O ssupierchio*, sembra abbandonarsi, in modo spezzato e rapido, come una serie di trasalimenti, a ciò che si muove nel fondo di noi, delle nostre memorie, nei segreti del corpo e del sentire.

Achille Serrao è poeta, musicista, scrittore in italiano e in un napoletano periferico che sembra sfuggire al troppo melodico della tradizione digiacomiana. Aggiunge Cesare Vivaldi, altro poeta della tradizione ligure, che Serrao «usa un dialetto chiuso e duro, lontano dal volgare pseudonapoletano del cinema e della Tv». Nato a Cavaiano, tra Napoli e Caserta, nel 1936, il padre, come ho già scritto una volta, ha voluto iscriverlo all'anagrafe di Roma per toglierlo alla «malasorte» e ai costumi degradati delle periferie campane. Vanno citati, tra i suoi libri di poesia, *Lista d'attesa*, 1979, *L'altrove il senso*, 1987, e *Mal'aria*, 1990; tra quelli in prosa *Scene dei guasti*, 1978, e *Cammeo*, 1981. Saggi su Luzi e Caproni e un volume antologico, *Cartigli*, completano la sua bibliografia. Scrivevo tempo fa, a proposito di *Mal'aria*, che mi aveva colpito nella poesia di Serrao «l'assunzione di una tradizione come quella napoletana, non nella facilità del cantabile o nell'insulsa e abusata melodia dei sentimenti — la canzonetta della napoletanità — ma nella più intima filosofia di questa città e nell'osservanza stilistica di un'inclinazione a pensare, di una movenza del pensiero all'interno dei sentimenti, che infine costituisce il carattere più profondo dei napoletani». Ebbene, in questo libro c'è più libertà, più approfondimento, una finezza stilistica che sono ormai acquisiti. Voglio soltanto offrire la musicalità di alcuni versi: «Accussì trase vierno p'a stessa canniatura», così entra l'inverno per la stessa fenditura, «Trasette vierno ca 'ntosseca ll'aucielle», e arrivò l'inverno che intossica gli uccelli, «Che ffrevva d'aria... / na freva doce ca nun stuta...», che febbre d'aria... / una febbre dolce che non spegne... Di verso in verso, la musica straniera sembra dare spessori vetrosi alle verità dello specchio. Certo, in questo *'O ssupierchio* le memorie, il riemergere di un tempo e di luoghi, e figure del passato, è ancora soverchiante, ma la frammentazione — sarebbe interessante studiare l'uso dei puntini in Serrao, quasi a richiamare il silenzio, a evitare il troppo del sentimento — impedisce il tasto troppo acuto della sofferenza del ritorno ed evoca pensieri, raccoglimenti, specchi...

«Pure mo' cade viento: / notte sulagna luna senza niente...» Ora cade il vento: / notte di solitudine luna senza niente...). Dal lato della miseria umana, Serrao affronta dunque il segreto. E tuttavia la presenza di qualcosa di nobile, di più alto a cui tendere, il senso implicito di un destino, almeno strappato allo squallore e al volgare compiacimento, come un presagio d'orizzonte, tra «mattoni e intonaco», «ore rubate al sonno» e «male di petto», danno a questo rispecchiamento più che il volto della miseria quello di una coscienza che grida e cerca una sua forma. «È un mondo che nella sua sacralità vuole agire, lasciare una traccia di sé, sommuovere un presente ordinato e sconscacrato», scrive Brevini. Aggiungo che vuole anche cercarsi e mostrarsi, teso a qualcosa di più della redenzione sociale. Per finire con un altro suo verso significativo: «Cu nu poco 'e furtuna / ca sta saglienno 'a luna» (con un poco di fortuna, / che già sta salendo la luna...).

(*Il Sole-24 ore*, Milano, 31 gennaio 1993)

Lucio Zinna: La «svolta» campana nella poesia di Achille Serrao

La svolta neodialettale attuata da Achille Serrao trova il suo punto di esordio nel 1990 con la pubblicazione del volumetto *Mal'aria*, apparso nell'esclusiva collana dei quaderni trevigiani «All'antico mercato saraceno», a cui seguono la silloge *'O ssu-pierchio*, prefata da Franco Brevini e, recentissime, le poesie di *'A canniatura*, con un testo introduttivo di Giacinto Spagnoletti.

Parliamo di «svolta» neodialettale, in quanto Serrao nasce come poeta in lingua (ma ha scritto anche di prosa) nel 1968 con *Coordinata polare*, pubblicando nell'arco di quasi un ventennio (fino a *L'altrove il senso* del 1987), altre cinque raccolte di versi, apprezzate dalla critica più qualificata, che considera il Nostro quale una delle più singolari voci nuove della poesia italiana degli anni '70-'80. Non è dunque da attribuirsi a mancanza di consensi l'abbandono del codice linguistico «nazionale», bensì a motivazioni più profonde di quanto non possano essere quelle di natura prettamente letteraria. Ebbe a dichiararlo lo stesso Serrao in un'intervista rilasciataci per la rivista «Arenaria»: «Ho solo di recente iniziato a scrivere in dialetto periferico (campano, della provincia di Caserta) sollecitato da motivazioni di ordine squisitamente psicologico (la morte di mio padre, fra le altre, originario di quella zona).» Precisava altresì, l'autore (nato a Roma nel 1936), che tale dialetto non veniva ad affiancarsi alla lingua ufficiale nella sua scrittura poetica, bensì a sostituirlo in toto: «Debbo aggiungere – egli proseguiva – che il bilinguismo da quella data (1990) non mi riguarda più. La scelta è stata radicale, definitiva e tutta a favore della lingua paterna».

Dunque, l'adesione al dialetto campano si pone, per Serrao, come un ritorno alle origini: una ricerca delle fondamenta del proprio esistere, della propria storia personale: uno scavo *à rebours* di luoghi situazioni vicende, attraverso la parlata che meglio poteva esprimerli e rappresentarli. Il linguaggio paterno, poeticamente ri/significato, diviene reperibile come attraverso il Dna.

Il codice linguistico così fermamente adottato da Serrao è piegato in duplice valenza: da un lato, egli assume una scrittura «quanto più possibile aderente alla lingua parlata», con soluzioni fonologiche sgradite «alla stragrande maggioranza dei grammatici» (come può leggersi in una nota introduttiva de *'A canniatura*); d'altro lato, il dialetto è adoperato «non più come organo “contrastante” la lingua convenzionale, ma come naturale e concreto sbocco espressivo della propria arte: un vero e proprio idioletto personale, slegato dai modelli letterari imperanti», come ha avuto modo di osservare Luigi Fontanella a proposito del poeta, nella sua relazione in un convegno svoltosi nell'Università del Texas, ad Austin, nel 1993. Aveva colto il succo e il senso di tale operazione Franco Loi in prefazione al primo volumetto del Serrao (*Mal'aria*), scrivendo: «come avviene di solito in un buon poeta che usi una lingua orale e corale, si avverte in questa poesia l'adesione alla sonorità e allo spirito di una parlata pur nell'intellettuale tematica cui il poeta induce la lingua».

Alieno, peraltro, dalle facili tentazioni del folklorico come dalla – altrettanto facile – retorica dei sentimenti, Serrao procede con linguaggio asciutto e corposo, con profonda adesione al reale nelle sue intime pieghe, fino ad evidenziare aspetti e momenti della vita della povera gente, di quegli eroi senza nome che la quotidianità ci pone costantemente sotto gli occhi e a cui spesso non si concedono che distratte occhiate. La sua commozione è velata e controllata, come controllata è la sua scrittura poetica; il che non vuol dire, ovviamente, che i sentimenti non abbiano albergo nella sua poesia, ma che essi sono giocati su altri fili che non sono quelli del sentimentalismo di tanta tradizionale o corriva poesia dialettale napoletana. La scrittura di Serrao è nuova in quanto inconsueta se non impraticata, mentre si muove su antichi solchi: quelli della parlata orale; quelli della vita nella sua immediatezza e pregnanza e, diciamo senza riserve, nella sua universalità.

Inconsueta, in rapporto alla tradizione, è persino l'atmosfera che avvolge i testi de 'A *canniatura*. E chi, facendo leva sul sottotitolo «poesie in dialetto campano» nonché su stereotipi — ad esempio — climatici, si attendesse una poesia solare (sulle note di una classica canzone nella quale si dice di Napoli «chist'è 'o paese d'o sole»), rimarrebbe quanto meno deluso. A farla da padroni, in questi versi, sono l'acqua piovana, i tuoni, il vento, la neve; il sole che pure c'è, qua e là — è un sole pallido, un desiderio, una possibilità: è piuttosto «speranzella 'e nu sole» (p. 44).

Queste di Serrao sono poesie invernali: *Accussì trase vierno p' 'a stessa canniatura* (p. 58) («E così entra l'inverno per la stessa fenditura»). Poiché c'è inverno anche nel Sud e a risentirne sono soprattutto la povera gente e i piccoli animali: *Trasette vierno ca 'ntosseca l'aucielle* (p.56) («E arrivò l'inverno che avvelena gli uccelli»). Piccole vite senza storia, a cui il poeta presta attenzione, comprese mosche e vermi. E falene: *vanno murenno chill'animalucce / vrelleca 'a chiorma attuorno ê lampe* (p. 30) (Vanno morendo quegli animalucci / brulica lo sciame attorno alla lampada).

E altrove, nella lirica «Sagliammanco criaturo» (Saltimbanco bambino): *...campano 'e groliapate / mosche e muschille e pe' qua' sciorta / cadeno 'e chiummo all'intrasatta ccà / 'ncoppa, a maggio mmiezo a ccusarelle / sti murtagine ca storia nun ne tèneno* (p. 28) («...campano di gloriapadre / mosche e moschini fuggono / atterriti e per quale destino / cadono di schianto all'improvviso / quassù, a maggio fra cianfrusaglie / questi morticini senza storia»).

Il freddo accomuna, come nella prima strofe de 'A *jurnata*, nella stessa sorte *L'ommo che se fatica na jurnata / 'e rummore e vuo' vedè / pure cu' ll'acqua sta jurnata: ll'acqua / nfraceta 'e ponte e ffa / fuire aucielle 'e tràseto â smerza / 'e travierzo* (p. 18) («L'uomo che a fatica attraversa una giornata» e «guarda / con la pioggia perfino questo giorno: l'acqua / corrode i ponti e fa / fuggire uccelli di passo controvento / obliqui»). L'uomo esce mentre sta piovendo ed è ancora buio: «*I' vaco*» / *suspira cu' na serchia 'mpont'â vocca / p' 'o friddo*. (ib) («“Io vado” / soffia con la bocca ferita / dal freddo»).

Un codice linguistico di fiera mediterraneità è — con intensa partecipazione — riferito a persone, animali, oggetti che sono sì di quel mondo, in un'atmosfera che ad esso pertiene, ma riscoperta scrostando gli stereotipi cui accennavamo (che sono non falsi ma falsati dall'abuso), sicché tale atmosfera potrebbe apparire, e non è, da bruma nordica, da Paesi Bassi. Serrao cala le sue liriche in un clima apparentemente fiammingo e in un linguaggio autenticamente mediterraneo. La Campania di Serrao è la

parlata campana che egli recupera e rinnova, filtrata attraverso «'a canniatura», come il vento (*e 'o viento nu viento ahi na mal'aria*, p. 22).

«Poiché il vento soffia come le parole», *chiare o ammagagnate* (p. 14) che siano. Sono *flatus vocis*. E che altro è il vento? E che altro sono, se non vento, le parole che il poeta capta nelle sue sonorità e le imprigiona nel verso per liberarle in esso? Concrete e aeree, vitali e inafferrabili, rivelatrici e misteriose. Anemofile.

(*La scrittura del nostro tempo nel Mediterraneo*, Palermo, Ila Palma, 1994)

Giovanni Tesio: Prefazione a *Cecatèlla*



Dal «suburbio della parola» alla parola del suburbio il tragitto di Serrao non appare se non inevitabile, ossia necessario. La ferita viene infatti da lontano, addirittura da *Coordinata polare* (1968), il libro poetico d'esordio, di cui nei *Cartigli* editi da Forum/Quinta Generazione (1989) si conserva quanto basta. Poi sono venute le piaghe e le crepe attraverso *Destinato alla giostra* (1974) e *Lista d'attesa* (1979), quindi il passaggio *di là*, già corsivo nel testo, per quegli inesplorati sentieri che conducono agli abissi acquitrinosi e sulfurei del sogno, esemplati nel libro alto *L'altrove il senso* (1987), fino al *limen* decisivo delle *Extravagantia* (1988), dove il dialetto è già contrappunto e voce, con un di più di flagrante indizio intertestuale che congiunge *Fabula* (raccolta in *L'altrove il senso*) a *Post meridiem* (in *Extravagantia*); vale a dire da: «[...] perché vieni così/ di rado sospirò con voce incupita voce frigia ultimativa/ mente il padre ingegnoso lettore di cabale e labbro/ d'ombre inquisitore» (si veda in *Cartigli*, cit., p. 99), a: «[...] e tutto lu ciardino/ addurava de rose sospirò con voce/ incupita voce frigia ultimativa/ mente il padre soffia che ore songono quando/ è quando segnano le quattro post meridiem gli orologi. Da polso» (*ivi*, p. 115).

Si vuol dire, insomma, che la traversata verso la sponda dialettale sta inscritta nello stesso gene poetico di Serrao, o quanto meno nella sua storia di scrittore, e non a caso il vero e proprio esordio integralmente dialettale è venuto subito dopo, nel '90, con l'esile anticipo di *Mal'aria*, dedicato a Giacinto Spagnoletti e Franco Loi, riconosciuti sestanti di un passaggio giudicato «di fortuna». Non ci ha del resto insegnato Genette che ogni «soglia» serve a meglio orientarsi nell'interno a cui dà accesso?

Un esordio tramato di stagioni fredde, di aspre atmosfere, di apparizioni enigmatiche, altrettanti correlativi di una condizione (di una cognizione) dolorosa, che non fa che scavare oltre la crepa o «canniatura», come recita emblematicamente il titolo del libro dialettale per ora maggiore, edito nel '93. Così facendo Serrao non sconvolge il suo itinerario, ma continua a scavare «oltre». Anche se l'orfismo segnalato degli esordi, capace di includere, ad esempio, la suggestiva iteratività campaniana ben oltre il

riferimento generico (del resto notato dal solo Jacobbi), grazie alla raddoppiata del nuovo strumento si traduce in più aspri inabissamenti. È stato Lui per primo a chiamar fuori Serrao dalla tradizionale cantabilità *tipicamente* napoletana, poiché la domanda cruciale del nuovo dettato continua a vertere piuttosto sull'incertezza dolorosa della verità, sull'impossibilità a definire il preciso confine tra realtà e sogno: le stesse riserve già da Serrao espresse nel dubbio se mai appena appena tattico di poter essere «un cultore di lettere realistico e franco».

Così, se guardiamo a quest'ultima sortita, occorrerà notare, fin dalla tavola dei «segni e suoni» la personale adozione di un criterio fonologico-grafico fatto per risultare sgradito «alla stragrande maggioranza dei grammatici», ma spiegabile con l'esigenza di «rendere» la durezza espressiva del dialetto personale (dell'area casertana) che nel raddoppiamento consonantico trova una delle sue specificità». E questo non tanto per sottolineare ancora l'urgenza neodialettale, più volte rilevata, di corrispondere al dire della viva voce, ma per segnalare l'etica propensione alla durezza, ossia un modo più pertinente e incisivo di marcar distanze (tentando di colmarle), che, nel caso specifico, la stessa distanza geografica tra residenza e origine segnala. Serrao vive infatti a Roma.

La poesia d'esordio è in questo senso altamente indiziaria, visto l'alto potenziale melodico che sembrerebbe fin dal titolo esprimere con oltranza provocatoria. Ma proprio questo è il punto. *Ducezza cimmarella* è in verità un canto d'amore (una dichiarazione di poetica), che denuncia un'assenza. Il suo invito è un *coup d'envoi* che dissimula la durezza giocando sull'iterazione (quest'... quest'..., senza... senza..., mentre... mentre) e sulla specularità (Pensami... pensando, merlo... merlo), di cui l'accusativo interno (canta... canto) rappresenta, per così dire, la sublimazione sintattica. Cosciché ciò che non parrebbe che canzone si rivela come l'eco di un futuro che si fa destino: il destino di una voce messa in rilievo non a caso in cima ad un verso presoché centrale.

La poesia di Serrao va pertanto cercata nei continui *décalages*, nelle inarcature sistematiche, negli smottamenti e nelle faglie di un dire «parole ca nun vanno 'o riesto 'e niente» (parole che valgono meno che niente), come accade di cogliere in un componimento di *'A canniatura*, intitolato *Friddo che friddo*. Le sue sospensioni stanno più come pause drammatiche che come attese allusive, le sue parentesi, più che bolge o sacche protettive, sono concepite come ferite o slabbrature di una segreta origine, in cui tuttavia il poeta non smette di frugare.

Come mi accade di cogliere in un bel romanzo di Bruno Arpaia, napoletano del suburbio ma di residenza milanese, non è sempre il futuro che sa prenderci alle spalle? mentre il passato si allontana passo passo marciando davanti a noi? Non è forse questo il senso, qui, di quei pensieri «aret'è ccose che na vota/ nce secutavano...» (dietro le cose che una volta ci venivano dietro)? C'è sempre un intraducibile arcano nella poesia di Serrao. E non intendo certo riferirmi all'istituzionale polisemia del testo poetico come tale, ma proprio a quel tanto di metafisico che è connaturato con tutta la poesia di Serrao, e che continua ad essere connaturato con questi testi. Le coordinate referenziali sono spesso sfuggenti e gli incipit abrupti, provenienti da una lontananza remota che non è se non frammento di sogno. A quale partenza può dunque alludere il poeta nell'onirico andare del secondo componimento? Chi sono quelli con cui va? E chi è quel padre (chiusa altamente emozionale), che indicando realistica-

mente la strada indica surrealistico la luna?

Tutto accade sempre dentro, *oltre e di là*; negli anfratti che vengono da *sotto*, strato dietro strato, geologia e genealogia della psiche. La memoria, più che un conforto è un'alea, come il gioco della moscacieca (*'a cecatèlla*), da cui può a malapena sortire «nu scippettiello ê vvote/ 'e verità» (un graffio a volte di verità); e ancora una volta, dietro il suono gentile e vezzeggiativo, si rivela qui, nello strappo e nello schianto segreto, la dura condizione dell'azzardo esistenziale, come al solito marcata dall'*enjambement* (ripetuto in chiusa, o quasi).

Solo entrando nelle pieghe di questo mondo comincio a comprendere, mi pare, l'etica malinconia di un io poetico come quello di Serrao, sempre in cerca di interlocutori. Persino le numerose dediche agli amici finiscono per essere (ancora sulla scorta di Genette?) dei segnali importanti, poiché denunciano un'immediata esigenza di dialogo e di umana prossimità (unica e davvero «leopardiana») risorsa contro la tragedia immane del vivere).

Sarà dunque per questo che *Cecatèlla* – libro minimo ma calibratissimo – si chiude con la coralità di un brindisi amicale (in verità, uno scongiuro). Sarà dunque anche per questo che il sonetto tradotto così persuasivamente dal Belli risulta qui centrale: il filosofante caffettiere che elegge un macinino a correlativo popolanamente immaginifico della morte. Del resto il sonetto sta lì a introdurre la sezione *'O frungillo* dedicato a Mauro Marè, che di Belli è stato il più degno discepolo neodialettale.

Ma ancora una volta, mentre Serrao parla di Marè e della sua poesia con lirica gravità e con intreccio di chiasmi e di parallelismi incipitari (E 'zuoanno, pò succedere [...], Pò succedere 'nzuoanno [...], E 'nzuoanno ancora [...]), di citazioni, di iterazioni e di accordi fraterni, ci parla ora e sempre del suo continuo strido. Da quali abissi sale la sua turbata volontà di dire? A quale magma distilla la dura tenerezza della sua voce?

(1995)

Luigi Fontanella: Dialetto/idioletto nella poesia di Serrao



Eviterò un discorso preliminare sulla questione della poesia dialettale e neodialettale su cui si sono in questi ultimi anni pronunciati colleghi che hanno certamente, più di me, speso una considerevole parte del loro tempo a studiare un fenomeno letterario di vasta portata (Brevini 1990; Spagnoletti-Vivaldi 1991; Reina 1993; tanto per citare solo alcuni fra gli ultimi riferimenti più significativi) Da questi studi emerge una resistenza perdurante del dialetto a petto d'un italiano formatosi a fatica e, in fondo, in anni solo relativamente lontani: è proprio di questi giorni l'affermazione di Tullio De Mauro secondo il quale la *koinè* dell'italiano medio sia nata soltanto negli

anni Cinquanta con l'avvento della televisione nelle case italiane, affermazione che a dire il vero aveva già fatto Pier Paolo Pasolini in un suo scritto di oltre vent'anni fa che aveva suscitato il solito polverone di polemiche. Si potrebbe a tale proposito azzardare un'ipotesi discutibile (nel senso che varrebbe la pena discutere), e cioè che se da una parte è inconfutabile questa *resistenza* del dialetto nella cultura italiana, dall'altra è anche indubbio che per lungo tempo si sono avute in Italia decise riserve (talora perfino ottuse) a considerarlo come lingua letteraria a petto di una forte esigenza, conscia e inconscia, di stabilire dopo il 1870, l'anno in cui Roma diviene capitale d'Italia e praticamente si stabilisce l'unità nazionale, anche una unità linguistica, che molti altri paesi europei avevano già raggiunto molto tempo prima. Se questa «unità media» avviene, come hanno rilevato i vari Devoto, Schiaffini, Migliorini, Pasolini, De Mauro, solo in quest'ultimo quarantennio, ciò dimostra ulteriormente non solo la resistenza linguistica dei nostri dialetti, ma anche la fortissima demarcazione esistita (esistente) in Italia fra lingua letteraria e lingua parlata: demarcazione da cui non sono esenti, del resto, anche molti dei nostri maggiori scrittori nel secolo che va dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento (Manzoni, Nievo, Fogazzaro, Verga, Capuana, Svevo, ecc.), i quali sulla carta aspiravano a un italiano nazionale-popolare elevato a forma letteraria, ma che nelle mura domestiche si esprimevano *naturaliter* nel loro dialetto.

E difatti, a riprova di quanto sto qui molto schematicamente esponendo, assai significativo a me sembra che solo negli anni Settanta si assiste in Italia a una più decisa ripresa d'interesse della letteratura dialettale, particolarmente nel campo della poesia. Esempio forte ne fu l'antologia mondadoriana *Poeti italiani del Novecento* curata da Pier Vincenzo Mengaldo (1978), nella quale lo studioso dimostrava una decisa e precisa rivalutazione della poesia dialettale, un'attenzione che a non pochi critici italiani parve perfino eccessiva e che procurò al Mengaldo accuse di «partigianeria linguistica» in buona parte ingiuste. L'attenzione al dialetto da parte del Mengaldo era tuttavia una dimostrazione, per così dire, di «cessato pericolo»: raggiunta una propria *koinè* espressiva, l'Intelligenza italiana (o almeno parte di essa) era pronta ora a ristudiare il fenomeno Dialetto, riscoprendone tutta la forza linguistica, vecchia e nuova, con il coraggio e la consapevolezza di trovarsi di fronte non più a una lingua subalterna rispetto a quella egemonica che ormai (o finalmente?) aveva acquisito un impiego nazionale generalizzato.

È a quest'altezza che s'inserisce il lavoro di Achille Serrao¹ e di vari altri poeti neodialettali a lui coetanei o successivi. La proliferazione di essi di questi ultimi anni (non so se a scapito della loro qualità espressiva) mi pare dimostri efficacemente questo definitivo atto di coraggio e di consapevolezza culturale nell'adozione più definitiva – e per alcuni come Serrao definitiva – di uno strumento linguistico, il dialetto, non più concepito come organo «contrastante» la lingua convenzionale, ma come naturale e concreto sbocco espressivo della propria arte: insomma un vero e proprio idioletto personale, slegato da modelli letterari imperanti. È anche così che si spiega il «caso» di questo poeta atipico ma emblematico; un poeta, cioè, che a un certo punto della sua esperienza letteraria decide, dopo oltre vent'anni di lavoro in lingua, di esprimersi in un dialetto costruito a sua misura e ingegno e meglio rispondente alle esigenze espressive del suo dettato profondo. E qui mi pare opportuno cedere la parola allo stesso Serrao che in più occasioni ha chiarito questo clamoroso e allo stesso

tempo silenzioso, intimo passaggio dalla lingua al dialetto.

Chiedo anticipatamente scusa della lunga citazione che però ritengo essenziale per capire le dinamiche socio-psicologiche di questo spostamento linguistico all'interno dell'officina poetica del Serrao. Sono asserzioni comparse in «Diverse Lingue» (n.9, gennaio 1991), in seguito ribadite più volte,² a dimostrazione di una convinzione d'un tipo di *necessità espressiva* ormai congeniale al nostro poeta.

Il luogo dal quale il mio dialetto proviene (...) si chiama Caivano (paese fra Napoli e Caserta). Da questa zona, da sempre rurale ma da un ventennio definitivamente arresa alla industrializzazione più sfrenata e confusa, incorre nei miei testi, soltanto da poco parsimoniosamente resi «pubblici» (...), il lessico ruvido che gli appartiene da sempre, un lessico spesso distonico, *petroso* rispetto alla lingua del capoluogo campano, che contribuisce, suppongo, a produrre l'effetto di durezza del dettato di *Mal'aria* (il primo libretto di versi in dialetto di A. S.). Ho detto «solo da poco», perché la storia letteraria personale ha dovuto fare i conti, nell'apprestare gli strumenti operativi e culturali indispensabili, con le richieste anche sociologiche della lingua nazionale. ... (Nella mia infanzia) è da tutti condivisa in famiglia l'idea che l'*istruzione* e la lingua italiana e il suo uso corretto, e possibilmente esclusivo, rappresentino l'unico strumento di riscatto della classe subalterna cui si appartiene. (...) In questi tempi *naturali* ho parlato il dialetto, respirato il dialetto, perfino la segnaletica sostitutiva della parola ha comunicato efficacemente cultura del luogo che con la lingua nazionale non ha nulla da spartire; anzi a me e ai miei coetanei la lingua nazionale se non incute paura procura di certo disagio perché appare sinonimo di un obbligo, significa senza appello «i compiti da fare per il giorno dopo». Scoperti poesia e amore (perverso) dello scrivere durante gli anni del liceo, è inevitabile che l'imperativo familiare tramandato abbia la meglio e la lingua della perseguita unità nazionale venga *rispettosamente* privilegiata nella scrittura, persistendo tuttavia nel mio subconscio l'idea dell'assoluta inconsistenza del familiare *riscatto*.

Sicché mi tocca percorrere un buon tratto di storia letteraria personale (...) in cui il dialetto delle origini al più entra per via citazionistica e solo a fini sperimentali. (...) Le parole italiane della mia scrittura hanno tentato spesso (specialmente nelle prose di *Scene dei guasti*) di assumere i *contenuti* di quel torno di terre coltivate a fatica, le bestemmie del nonno con i baffi torti e gialli di nicotina ecc. ecc., ma per la loro inadeguatezza espressiva alla complessità e «concretezza» di quel mondo, hanno finito per spingermi spesso sul versante di uno sperimentalismo talvolta acceso, verso esiti informali del tutto incongrui a consentire una personale, spontanea per quanto possibile *identificazione*.

Oggi giungo al dialetto e ne assumo responsabilmente l'impiego sospinto soprattutto, da un lato da una esigenza di *concretezza* operativa ed espressiva, con il proposito di recuperare all'esistenza che conduco quei valori antropologici per troppo tempo inespressi e addirittura relegati ai confini della vergogna familarsociale; dall'altro, e contemporaneamente, da un movente psicologico: la *religiosa* necessità di instaurare con il padre morto un dialogo di verifica del vissuto, dei come dei perché, nell'unica lingua in definitiva comune, di eguale lunghezza d'onda, una lingua di possibile *intesa* rinvenuta nel luogo dove affondano le radici di famiglia, dove antropologia e memoria hanno lasciato sedimenti.³

Mal'aria costituisce il debutto ufficiale di Achille Serrao come poeta neodialettale. Il libricino, qui ripreso nella sua interezza col titolo *'O cunto d' 'e ccose piccerelle*, esce nel 1990 (Treviso, All'Antico Mercato Saraceno), ed è dedicato a Giacinto

Spagnoletti e a Franco Loi. Nella Prefazione approntata da quest'ultimo è dato già ritrovare alcune linee di poetica che non solo sono rinvenibili nel lavoro successivo, ma che acquireranno col tempo un'ampiezza di significati tesi sempre più ad arricchire l'esegesi critica ad essi rivolta. Loi riprende e fa sue alcune annotazioni di Ruggero Jacobbi, profondo conoscitore del lavoro in prosa di Serrao. Sono annotazioni relative al suo plurilinguismo, riscontrabile per esempio in *Scene dei guasti*, il volume di racconti uscito nel 1978. All'interno di questo plurilinguismo – e abbiamo visto poco fa, a detta dello stesso Serrao in che misura e valore le interferenze dialettali agivano in quel libro che può considerarsi un vero e proprio protoreferente dell'idioletto serraiano – veniva certificata, secondo Jacobbi, «la presenza della morte, (...) il pathos intermesso di un addio rilkiano all'apparenza delle cose». Ma qui, nelle poesie di *Mal'aria* (il libretto era composto di quattro testi: 'A *jurnata*; il testo eponimo *Mal'aria*; 'O *cunto d' 'e ccose piccerelle* – che poi titolerà la prima sezione di 'A *canniatura* – e *Sagliemmanco criaturo*), secondo Franco Loi, Serrao viene «afferato da una concitazione lirica, dalla bellezza dei suoni, dall'amore per la lingua, per le linee interne di una lingua musicale come quella napoletana», non da collocare tuttavia, precisava Loi, «nella facilità del cantabile o nell'insulsa e abusata melodia dei sentimenti, ma nella più intima filosofia di questa grande città e nell'osservazione stilistica di una inclinazione a *pensare*, di una movenza del pensiero all'interno dei sentimenti». Loi, in quella prefazione, accennava anche al senso di solitudine e di *estraniazione* di cui la poesia serraiana si farebbe portavoce, categorie ineluttabilmente proprie dell'uomo del nostro tempo. «Di questa solitudine, di questa estraniamento dal contesto della violenza e del consumo», continuava Loi, «di questo stare appartati per *poter vedere e capire*, di questo attenersi alla piccola cronaca per alludere ai grandi temi del vivere e del morire, ai più privati dolori, Serrao fa addirittura una ragione di stile, un'aristocrazia di tono». ⁴ Basterebbe l'*incipit* del componimento eponimo di *Mal'aria* a dimostrarlo:

L'ommo che se fatica na jurnata
 'e rummore e quant'è strenta 'a porta
 d' 'a jurnata 'o ssape – vuó vedé
 pure cu' ll'acqua sta jurnata: ll'acqua
 'nfraceta 'e ponte e ffa
 fuire aucielle 'e tràseto a smerza
 'e travierzo. 'Nzomma jesse
 l'ommo ca nun è ancora
 juorno, sta chiuvenno
 nu poco 'e luce s'appiccia arde na lampa
 ccà 'e subbeto se stuta. "I' vaco"
 suspira cu' na serchia 'mpont' a vocca
 p' 'o ffrido.

Tre anni dopo l'uscita di *Mal'aria* tocca a un altro poeta dialettale e critico, Cesare Vivaldi, chiarire le modalità storico-stilistiche del dettato serraiano.

(...) Questi versi sono di tale qualità da farci subito certi, anche a così scarso assaggio, che Serrao è destinato (seppure non da solo) a dare un senso nuovo alla grande poesia in dialetto napoletano, assurta all'altezza che sappiamo e avvilita, dopo Viviani, in un facile melodismo di pronto consumo, del quale non è immune lo stesso Eduardo De

Filippo. Serrao infatti si riallaccia da un lato all'altissima tradizione seicentesca partenopea e dall'altro al meglio di quanto si scrive oggi in Italia nei vari dialetti.⁵

Annotazione che si riallaccia alla conclusione contenuta in quella sorta di «abiura linguistica» dichiarata dallo stesso Serrao in «Diverse Lingue» (n.9, gennaio 1991), laddove il poeta a proposito del proprio lessico duro e petroso confessa in definitiva di volersi rifare al «*sound* antico e duro da '600 pieno, antipetrarchista e barocco» (p.22).

Questo particolare dialetto napoletano da cui Serrao s'è fatto adottare (la felice intuizione è di Dante Maffia⁶) non può che, naturalmente (e fatalmente) collegarsi all'ancestralità paterna della quale la sua poesia si fa carico quale documento vibrante per echi riflessi, e proiezioni meditative su un Oggi non intendibile se non, pasolinianamente, alla luce del nostro Passato. Da qui l'esigenza di una versificazione (auto)auscultante che lungi dal ripiegarsi in forme indulgenti si fa *monologo* riflessivo e, allo stesso tempo, ripresa di un *dialogo* con la «figura» – in senso lucreziano – del padre. È in parte quanto ha messo in evidenza Franco Brevini nelle penetranti riflessioni dedicate al Serrao nel volume *Le parole perdute* (Einaudi, 1990, p.392):

Serrao prende le distanze dal cantabile partenopeo otto-novecentesco, sia attraverso l'impiego di una varietà più dura, arcaica, di napoletano, (...) sia attraverso la rinuncia alle forme chiuse, a favore di un verso irregolare, a tratti lungo, ma meditativo piuttosto che narrativo. Il dialetto è per Serrao lingua virile, paterna, nella quale non si opera alcun regresso: è lo strumento di un monologo interiore (e, ma è lo stesso, di un dialogo con il padre morto), condotto dietro l'urgenza di un'angoscia del tutto moderna e remotissima da ogni pretesa salute napoletana. Un paesaggio sul quale sembra passato un vento di distruzione e il clima spesso piovoso e invernale contribuiscono ad aumentare l'effetto di *dépaysement*.

C'è rummasa 'a scumma d' 'a culàta mo'
na chiorma 'e muscille che s'aggarba
pezzulle 'e pane sereticcio quacche
«silòca» 'nfacc'è pporte arruzzuta
e 'o viento nu viento ahi na mal'aria
'a quando se ne só
fujute tutte quante secutanno 'o ciuccio 'nnante, 'e notte
cu' 'a robba 'a robba lloro ('o ppoco pucurillo ca serve e tene)
e 'a pòvere s'aiza 'int 'a stu votafaccia
pe' ll'aria che se tegne d' 'o janco d' 'a petrera.⁷

È sarà ancora Franco Brevini a prefare il secondo libretto serraiano: *'O ssupierchio* (Grafica Campioli, 1993), che rappresenta un ulteriore segmento di *'A canniatura*, forse il più denso. In esso Serrao approfondisce ulteriormente il lavoro di scavo linguistico. Si potrebbe dire a tale proposito che a questo scavo linguistico di ungarettiana memoria corrisponda l'esigenza di uno scavo antropologico-tellurico dentro la terra dei padri, con una furia preziosa e inquietante tesa a raggiungere le profondità arcaiche dei grandi emblemi del Mito, mai come in questo contesto da intendersi proprio nel suo etimo. E questo Sud «ctonio» non fa tanto riferimento alla Napoli solare e chiassosa che conosciamo, quanto alla dimensione oscura e segreta di un minuscolo luogo di provincia, dalle tonalità «crepuscolari», nel quale il tenebricoso Serrao fa emergere tutto un piccolo/grande universo fatto di «cose piccerelle piccerelle» e di

«palliducci senza storia», ma che pure portano con sé gesti rituali e sapienziale interlocuzione con il mondo atavico. L'altro Sud che si ritrova in Serrao – ha scritto Brevini – «è quello frantumato e detritico di assodata tradizione, il luogo di abbandono dal quale sono andati via tutti come nella poesia eponima di *Mal'aria*. È una terra divenuta grandiosa allegoria della deiezione che riguarda ogni vita».

Vorrei concludere affermando che è inevitabile pensare, per Serrao, come a un poeta che impieghi il dialetto quale *lingua anteriore o ancestrale*. Ecco io credo molto in questo concetto di dialetto come «lingua anteriore», ovvero di *lingua che viene prima*.

Se questo concetto è valido – ed io credo che lo sia – Serrao non si è stancato nella sua espressività suggestivamente terrigna ed «endogenetica» (era proprio questo l'aggettivo che usavo in una mia recensione a *Cammeo*, libro fra i più compositi di Serrao), di metterlo in pratica, con felicità di risultati e una raffinata maturità stilistica ormai raggiunta.

(Prefazione a *'A canniatura/The Crevice*, 1995)

NOTE

¹ Mentre piuttosto nutrita è la bibliografia serraiana per i titoli in lingua (cito fra i libri di poesia più significativi: *Destinato alla giostra*, Roma: Il Libro, 1974; *Lista d'attesa*, Siena, Messapo, 1979; *L'altrove il senso*, Roma, Rossi e Spera, 1987; e tra quelli in prosa: *Sacro e profano*, Roma, Ed. della Muda, 1976; *Scene dei guasti*, ivi, 1978; *Cammeo*, Siena, Messapo, 1981, (uscito anche in edizione inglese con prefazione di Mario Luzi presso l'editrice Gradiva Publications, Stony Brook-New York, 1985), scarsa – perché esperita solo in questi ultimi anni – ma decisiva per la poetica di Serrao è la produzione in versi dialettali che, finora, si condensa in due volumetti: *Mal'aria*, Treviso, All'Antico Mercato Saraceno, 1990, e *'O ssupierchio*, Monterotondo, Roma, Grafica Campioli, 1993. La mia attenzione critica è appunto rivolta a questi due ultimi titoli. Sulla produzione in lingua si veda anche l'utile antologia critica inserita in *Cartigli* (Forlì, Forum, 1989), che raccoglie, del Serrao, una scelta complessiva del lavoro poetico e in prosa dal 1968 al 1987. Serrao ha svolto anche una discreta attività critica da lui raccolta recentemente nel volume *Ponte rotto*, Forlì, Forum, 1992.

² Si vedano le interviste uscite in *America Oggi* (1 novembre 1992, a cura di Rodolfo Di Biasio; la prima parte della conversazione riguarda l'antologia di poesia neodialettale *Via terra* curata dal Serrao per l'editore Campanotto, Udine, 1992); e in *Il Segnale*, n.33, dicembre 1992, pp.38-41. Ancora in ambito di intervista si veda, a proposito della pubblicazione dell'antologia *Via terra*, quella curata da Eugenio Lucrezi sul «Roma», 6 gennaio 1993.

³ «Diverse Lingue», n.9, gennaio 1991, pp.19-21.

⁴ Franco Loi, Prefazione a *Mal'aria*, cit., pp.7-10. Ancora su *Mal'aria* si vedano gli interventi di Dante Maffia in «Il Cittadino», 13 aprile 1991 e di Angelo Mundula in «Libertà», 6 dicembre 1991.

⁵ Cesare Vivaldi, risolto di copertina di *'O ssupierchio*, cit. La nota di Vivaldi è la replica di un suo intervento critico su *Mal'aria* uscito ne «Il Belli», n. 1, settembre 1991. Su *'O ssupierchio* cfr. la recensione di Franco Loi su «Il Sole-24 ore», 31 gennaio 1993.

⁶ In «Il Cittadino», cit.

⁷ Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino: Einaudi, 1990, pp.392-393.

⁸ Franco Brevini, Prefazione di *'O ssupierchio*, cit., p.6.

⁹ Rimando ai miei due interventi, rispettivamente in «La Battana», n.62, dicembre 1981, e in «Misure Critiche», nn.70-71, gennaio-giugno 1989.

Franco Loi: A mosca cieca con Serrao

Pier Vincenzo Mengaldo concludeva il lavoro introduttivo a una sua importante antologia poetica del Novecento con un discorso che mi sembra necessario riportare qui per un più largo pubblico: «So bene che ci sono momenti in cui la Storia preme sull'acceleratore; ma è da vedere se i registratori più sensibili ne siano, in poesia, quelli che a un primo sguardo sembrano (...). Ciò che è soprattutto in causa, oggi, è la crisi della nozione di *eredità* propria dell'umanesimo borghese o marxista e dell'idea del critico come amministratore delegato di essa. Quanto più il critico si augura che il futuro sia radicalmente diverso dal passato e dal presente, tanto meno dovrà costringere questi entro gli argini rigidi di vie di sviluppo privilegiate, di linee obbligate».

Questa lunga premessa è necessaria a inquadrare, in parte, il mio modo di fare «critica», che io chiamo «segnalazione», su queste pagine e, insieme, rammentare a critici e pubblicisti una maggiore attenzione alla poesia contemporanea e ai suoi autori meno noti.

Penso, per esempio, ai libri di autori come Silvia Bre, una delle più profonde voci poetiche, Antonella Anedda, Mario Benedetti, Filippo Davoli, Stefano Dal Bianco, Roberto Deidier – per non parlare di autori di fama, ma esiliati dalla stampa nazionale, come Giacomini, Scataglini, Nino Pedretti, Baldassari, la Dorato, Tomiolo – scusandomi con i tanti che non posso qui citare. E penso anche ai due poeti che voglio segnalare in occasione dei due ultimi libri, che vengono a confermare le loro qualità e spero il pubblico interesse.

Achille Serrao propone *Cecatèlla* – il gioco della mosca cieca – e ci offre delle novità stilistiche degne di essere rilevate. Fa bene il prefatore Giovanni Tesio a dire che «le sue sospensioni stanno più come pause drammatiche che come attese allusive; le sue parentesi, più che bolge o sacche protettive, sono concepite come ferite o slabbrature di segreta origine, in cui, tuttavia, il poeta non smette di frugare». Ecco, questo tipo di spezzatura del verso, di sospensione di significato, che viene ad aggiungersi all'intelligenza interna della lingua napoletana, al suo procedere per illuminazioni del pensiero, mi sembra un dato che riprende altre esperienze di Serrao, anche in prosa e in italiano. Un secondo motivo è dato dal maggior abbandono al flusso improvviso e immaginale dei sensi, secondo un pensiero che raccoglie gli impulsi interiori che lo muovono. «Il tempo, il tempo di una volta. / Scendeva con me, in gola alla fortuna / dei giorni, mio fratello, e *Trova pace / stasera la luna* disse prendendo fiato / *si ricompone tonda nello stagno ... teniamoci / per mano* farfugliò, rideva e / di seguito: il tempo ti ricordi / il tempo di uno straccio, ti ricordi / che trilla sul terrazzo e non sa».

Dentro una coerenza stilistica, cosciente di un mezzo che gli consente di disegnare un suo mondo, in maniera semplice e radicata tra i colli e il mare che porta gli olivi verso Tellaro e Fiascherino e ricca della tradizione di confine, è invece il *Sottocà* di Paolo Bertolani, che, come scrive ancora l'inesauribile Tesio, ci offre «una poesia mai

melodiosa e non poetizzante» e che «non fa che nominare e delimitare, come diceva Celan, il campo del possibile e del dato».

«Ah questo gridare di uccelli / che passano e mi trapassano // Uccelli forestieri, quasi gabbiani / - da dove verranno? // Passano nella sera, / alti, in coppia con la malinconia / che si fa strada / dentro l'aria scura». Una malinconia che è anche negli occhi maliziosi e candidi di Bertolani, un pensiero di perdita e di attesa che dà forma alla sua parlata di ligure-toscano-emiliano.

Sono due poeti che hanno scritto anche in italiano e hanno amato la prosa – racconti, saggi – e mi pare qui interessante segnalare l'ultimo di Serrao *Retropalco*, edito da Mobydick di Faenza (1995) e il più lontano e straordinario *Racconto della contea di Levante* di Bertolani, edizione Il Formichiere (1979). Questa è l'eredità: la continuità di un approccio poetico che investe tanta parte degli italiani, di un modo di essere uomini e di dirsi e dire, in mezzo ai rumori, alle ipocrisie e alle violenze; la volontà di portare avanti i segni di una civiltà e di una dignità, la ferma intenzione di leggere tra le pieghe del vivere proprio e altrui i segni di una verità, di una risposta etica, l'intento, sia pure misconosciuto, di rendere presente l'antico, insostituibile apporto della cultura alla vita di un popolo.

(*Il Sole 24-Ore*, Milano, 23 luglio 1995)

Giorgio Bárberi Squarotti: La Campania: Achille Serrao



Anche il campano Achille Serrao (che scrive nel dialetto di Caivano, un paese fra Napoli e Caserta) ha un passato di poeta in lingua prima della conversione dialettale, e anche di narratore e di critico della poesia contemporanea (Luzi e Caproni). Ebbene, dell'esperienza abbastanza prossima alle avanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta, ma anche all'ideale di una poesia gnomica, un poco compassata, molto concentrata e rigorosa, ben poco rimane nei libri in dialetto di Serrao (in *Mal'aria*, 1990, in *'O ssupierchio*, 1992, in *'A canniatura*, 1993), nel senso che il discorso poetico di Serrao, pur presentando anche le forme colloquiali che il poeta, con perfetta consapevolezza, usa non per una comunicazione più cordiale e immediata, quanto per una rivelazione che viene da lontano, dal fondo della natura, dalla terra stessa, e ne ha la parola misteriosa, e va allora ritrovata e compresa percorrendo tutto l'infinito tempo che c'è fra il mondo delle origini, geneticamente dialettale, e quell'età moderna dove il dialetto è ripreso e ripresentato, come per un'opera di evocazione dal basso, perché ci sono verità che altrimenti non possono essere dette, tende a porsi come meditazione sul tempo e rappresentazione di tutto ciò che il tempo contiene ancora di memoria del passato. La scelta del dialetto locale ha una ragione profonda: in questo modo Serrao si libera completamente dalla tradizione melica della poesia napoletana, e si

può foggiare, invece, una lingua dissonante, aspra, irta, in cui emergono con uno straordinario rilievo paesaggi disamati, scorci di mare, piogge rovinose, fatiche brulle e amare, interni visti come attraverso il velo del sogno (come nella bellissima poesia *Sagliemmanco criaturu*), in un lievitare continuo delle cose e delle persone in un'aura ora di fantasie bizzarre, ora magata, crudelmente visionaria di dolore e affanno (come in *'O vide 'e venì*). Lingua davvero vergine, quella che Serrao usa (e si inventa), dà particolare forza al mito di un ritorno indietro, al paese e alla sua gente, che è anche l'identificazione del poeta con i personaggi dei luoghi incisi in quel dialetto, il padre, soprattutto, e poi il carrettiere, i bambini di oggi che sono quelli dell'infanzia del poeta, gli amici. Ma Serrao non è né un narratore né un evocatore di figure paesane. C'è, dietro il sogno del paese che è sognato nella misura splendidamente ricreata del dialetto, sempre una preoccupazione metafisica: sì, il tempo, ma anche il destino degli uomini con le loro cose, quello che li aspetta nella vecchiaia e nell'attesa della morte, Dio o che altro in una domanda che si ripropone di testo in testo, con un brivido di mistero. Chi è arrivato a interrogare il mondo delle origini, quello che persiste sotto la storia, le radici della vita e del tempo, alla fine resta sospeso su un'attesa che sembra il dialetto non possa pronunciare appieno, per l'orizzonte di cultura gelosamente ristretta e aliena da troppo alte proclamazioni e scelte, che gli è proprio.

(*Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti. Vol.V, *Il Secondo Ottocento e il Novecento*, di G. Bàrberi Squarotti, Tomo II, Torino, Utet, 1996, pp. 1099-1100)

Franco Brevini: Prefazione a *Semmènta vèrde*



La letteratura napoletana dell'ultimo secolo è stata spesso il teatro dello scontro di due parti. Nel primo Novecento erano i seguaci di Ferdinando Russo, che, in nome del più schietto dialetto di «luciani» e «scugnizze», si opponevano al napoletano stilnovistico e italianizzante di Di Giacomo, il quale poteva contare su un *supporter* d'eccezione come Benedetto Croce. Nel secondo Novecento il bersaglio dei difensori della napoletanità è stato invece Eduardo con la sua spolveratura partenopea, che consentiva all'attore di calcare i palcoscenici più remoti dal quartiere Pendino. L'antagonista è Viviani, quando non addirittura Cortese e soprattutto Basile, con le sue vertiginose girandole linguistiche.

Ancora l'attuale stagione della letteratura locale ha uno dei suoi contrassegni più evidenti nel rifiuto dell'eduardismo, che peraltro coincide con la crisi delle *koinai* municipali, altrove emersa già da alcuni decenni attraverso la rivendicazione di varietà periferiche prive di tradizione letteraria: il casarsese pasoliniano contro il friulano centrale, il santarcangiolese di Guerra contro il romagnolo di Spallicci, il monregale-

se dei giovani poeti di Mondovì contro il torinese di Costa e Pacôt, ecc.

Questa rivolta antimunicipale delle periferie reca in Campania il nome di Achille Serrao. Il dialetto di cui il poeta si serve è quello di Caivano, un piccolo centro all'estremità della provincia di Napoli, al confine con l'area casertana. È una parlata impervia, che il poeta studia in ogni modo di allontanare dalla cantabilità tipica del filone digiacomiano della letteratura metropolitana. Per sottolineare l'estraneità alla convenzione melica più illustre, Serrao la restituisce in più con «una soluzione fonologico-grafica sgradita alla stragrande maggioranza dei grammatici». C'è in Serrao la ricerca di una musica programmaticamente antimelodica, di un *sound* più castigato e penitenziale.

Pur non essendo un narratore, cerca l'antimelicità tipica dei narratori, da Whitman a Jahier. I suoi versi appartengono alla tradizione dei poeti petrosi. C'è in lui uno spiccato bisogno di infrangere attese, di procurare torsioni e forzature scrupolosamente calcolate e attuate.

Nell'opera di Serrao il Sud è visto nella sua sconfitta.

L'immagine che questi versi ci restituiscono comprende due elementi. C'è il meridione arcaico e pre-greco, la terra delle grandi madri, l'ombelico mediterraneo. È il Sud ctonio che agita la poesia di Albino Pierro. Ma c'è anche il Sud frantumato e detritico, il luogo di abbandono dal quale sono andati via tutti, come nella poesia eponima di *Mal'aria*. È una terra divenuta grandiosa allegoria della deiezione che riguarda ogni vita. Improseguibilità è la sua sigla.

La sua è una realtà di paese, lontana dal mare, allungata su una delle poche pianure dell'Italia peninsulare. È la Campania dell'infanzia, colta sempre in una sua apparizione sbandata e tragica, piovosa e cupa. L'ora topica è quella sfatta che precede l'alba, in cui si percepisce la dolorosa ineluttabilità del giorno e insieme la fatica del suo sorgere. Ciò che resta più impresso al lettore è probabilmente la luce di Serrao: livida, candita, da lampo al magnesio.

Le condizioni meteorologiche più frequenti sono la pioggia e la neve, la stessa che cade nella celebre canzone di Libero Bovio: «Al mio paese nevicava e il campanile della chiesa è bianco». Un elemento, quest'ultimo, probabilmente preso a prestito dalle montagne retrostanti, ma che a Serrao serve per un duplice motivo: differenziarsi una volta di più dalla poesia rivierasca e fungere da metafora di clausura psicologica, di implosione e blocco.

Clima, dunque, insolitamente nordico, disfatta e perdita: per i suoi paesaggi non si può che impiegare la categoria inventata da un grande poeta inglese del secolo scorso, Hopkins: *inscape*, «paesaggio interiore».

La sezione di apertura del libro si intitola *'A canniatura*, cioè «la crepa», «la fenditura». È da quella linea di rottura che transita il flusso che sale dal profondo. La materia è spesso di origine autobiografica, ma fissata in una singolare impersonalità. C'è l'io, ma c'è soprattutto il dolente premere di una realtà, anche oggettuale, che chiede di essere detta.

È un mondo che nella sua sacralità contraddice un presente ordinato, «disincantato». Serrao è nato e cresciuto a Roma, dove tuttora vive. Si capisce che la sua Campania che non c'è più ha subito un processo di mitizzazione. Eppure il poeta non riesce a ricostruirla in un microcosmo esemplare, come, per fare due esempi, la Santarcangelo di Baldini o la Milano di Loi. La sente fatta di singoli oggetti, di fram-

menti. Il ricordo trasfigura quel mondo, ma non può impedire che sia *disiectum*.

Serrao vuole restituire la parola trasmessa dalle generazioni e sedimentatasi nel linguaggio. Il dialetto, ripudiato dietro l'ansia del riscatto sociale, diviene l'idioma del lare domestico. La lingua di un'antica vergogna si riconverte nella lingua di una riasunzione, di una reidentificazione.

Quanto egli creda nel legame tra la parola e la terra come *humus* e stratificazione lo dimostra il titolo dell'antologia neodialettale da lui curata: *Via terra*. Ma anche la presente raccolta, *Semmènta vèrde*, rinvia alla stessa costellazione:

'o tturreno int' 'a voce, na semmènta
vèrde 'e pparole attuorno ... viecchie e criature
arravugliammo ll'ore, chi fràveca
nu cunto e ll'ate apprièssu â vocca a chelli mmano
ca scugnano 'o ccuntà...
[...]
só àcene 'e curona
'e pparole.

In Serrao il dialetto è paterno, piuttosto che materno come in tanti dialettali da Pasolini in poi. La sua eruzione («ma chi me sta chiamanno...»), scardinando le forme del suo precedente e in un certo senso rassicurante sperimentalismo in italiano, risale non a caso alla morte del padre, con il quale proprio la morte inaugura il dialogo che forse non c'era mai stato.

Se nell'uomo Serrao si avverte qualcosa di sciamanico, il poeta sembra aprirsi a una materia non del tutto o non ancora compiutamente socializzata. L'ordine del discorso è raramente rispettato, il verso si spezza continuamente, con riprese, deviazioni, soprassalti, sospensioni, passaggi accentuatamente ellittici. L'impressione è che il poeta stia cercando di portare alla luce un fiume sotterraneo. E infatti vuole circoscrivere il suo pubblico, contando sulla comprensione di una schiera di amici fidati, dedicatari dei testi.

Il problema del linguaggio è in Serrao assolutamente centrale. La sua autenticità è un prezzo, anche doloroso, che il poeta paga scrivendo. Dietro sentiamo premere quel fondale fitto di persone e di cose e insieme una condizione di vita, che è quella del decentramento.

Ciò che appare con evidenza è che in questa poesia manca la discorsività quotidiana, in cui il dialetto è ambientato e che gli dà forza. I testi di Serrao ricordano i quadri di Bacon, dove un particolare realistico si accampa su un fondale *floou*. È dall'impossibilità di un mondo tutto solidale, dalla condanna a fare i conti con un insieme di singoli oggetti, piuttosto che con una totalità organica, che sul piano figurativo nasce la messa a fuoco di singoli dati isolati.

Ma c'è di più. Il poeta campano si serve di ingredienti marcatissimi in senso umile, ma tende sia a scavalcare le cose, per puntare verso l'avventura interiore, sia a spostare il discorso verso un registro più allusivo, verso qualcosa che stia dietro. I versi sono insomma circondati di un'aura metafisica, meno essenziale e necessaria di quanto appaia il suo dialetto.

A essere alto è solo il registro del discorso. Serrao elude scrupolosamente la poesia descrittivo-narrativa, per cimentarsi in più impegnative avventure, che implicano il confronto con l'assoluto caro alla più accreditata tradizione post-simbolista. Questa

tensione tra lingua e stile, tra ingredienti e registro caratterizza con il suo dinamismo la pagina di Serrao.

Il poeta sembra fare riferimento a una costellazione letteraria compresa tra Mallarmé e Luzi, autore al quale ha dedicato molte attenzioni critiche. A essa rinvia il tipo di conoscenza acquisita per cifre e barlumi, ma non il catalogo dei referenti, che, invece di essere prezioso, parnassiano, è prelevato dal più dimesso degli *Alltagsleben*.

Eppure, di là dalle possibili riserve e dal giudizio sulla via percorsa, il lettore sente che questi testi sono segnati da una profonda verità. Forse proprio grazie al suo dialetto, Serrao ha saputo bruciare tutto ciò che di letterario era implicito nell'idea di poesia in cui ha creduto di riconoscersi. La terribile, impervia serietà dei suoi versi ne fa uno dei frutti più persuasivi della stagione recente.

(1996)

Franco Loi: Com'è bella (se detta) parola ca nun se dice



«A meglia parola è chella / ca nun se dice» è l'epigrafe d'una sezione, «'E pparole» d'un libro di poesie di Achille Serrao. E conosciamo anche il detto sulla parola e il silenzio. C'è dunque un tradimento nella parola? «Ma ti te taset e mi vurarissi senttì trunà!» dice invece Piero Marelli in un altro libro, *I me bum temp*, di cui parlerò in altra occasione. Lo sappiamo, c'è silenzio e silenzio. E nel nesso col segreto che anima il silenzio che la parola acquisisce vita o cade spenta tra gli uomini e le cose. Tutti rammentano la proverbiale laconicità dei contadini, che appunto si alimentava di un più intimo rapporto con la natura e coi segni appena percettibili del reale. Era la necessità a suggerire la parola. Oggi invece anneghiamo nella chiacchiera, nella disinvolta espressività del superfluo. «Allariàmmo parole», disperdiamo le parole, dice un verso di Serrao. Ed è forse da questa perdita essenzialità delle parole che ne viene uno scadimento della qualità della nostra vita, un disordine nei rapporti, l'imbarbarimento della società, la corruzione del dire e del fare. Non ci sono stati tempi di felicità; non è nostalgia la mia. Ma questa sguaiataggine, questa oscenità senza misura è peggio della povertà e del dolore che pure io ho patito. Dunque, il silenzio, e il dire che erompa come un lampo, come un tuono: abbiamo fame di cose essenziali.

Achille Serrao ha appunto capito la lezione più profonda della poesia: far emergere il sapore, la qualità delle cose attraverso i suoni. Della napoletanità, l'alveo della memoria e del sognare, il poeta ha raccolto la musica che dà rilevanza e significato ai nomi. Il suo stile è infatti eminentemente più da partitura che da scrittura, tante sono le elisioni, i raddoppi consonantici, le crasi, le sincopi foniche. Ne deriva anche che la velatura fonica percorra una lirica come un leitmotiv che tutta la illumina ed esalta i particolari: «Pàtemo 'nnante e ll'ate 'e nuje arreto / smiccianno 'a strata e chiù

ddoppo / 'a chieia d' 'o sole 'o scuorno / d' 'o sole e 'o pedecino», dove quel «'nnante e ll'ate» è qualcosa più di un «avanti agli altri», è una priorità, un movimento verso, e quella «curva del sole» è come un cerchio che tutto comprende e fa circolare – si noti la frequenza ritmica delle *o*. Un *padre* e un *sole* che tutto e tutti tengono nella loro orbita simbolica, implicita nella funzione del padre ma anche nel riscontro ricco di motivazioni del sole-venire-sogno.

Scorrendo le poesie di questa raccolta, *Semmènta vèrde*, si ha l'impressione – ed è indicativo il sottotitolo «Sonatina a due voci» – di uno di quei «divertimenti» il cui nobile tono musicale ci trapassa come un languore o il bruciare di una ferita pur nella modestia del dire e la minuzia delle cose dette. Sono impercettibili i moti, brevi e privi di eccezionalità gli accadimenti, quotidiane le cose menzionate: eppure si ha un'emozione complessa e profonda, ci si sofferma a riflettere su queste «sonatine» che riverberano con tanta aderenza la parlata napoletana. Bellissima ed emblematica la poesia «Ducezza cimmarella» (Cima di ogni dolcezza) che non è solo un'elegia della levità del morire, o anche un accoglimento del pensiero d'amore, ma un paradigma del sogno del poeta con quella «Voce / tramènte ca nu miéruolo te sonna, / miéruolo 'e serenata / tramènte ca te canta doce 'a nonna / 'mpont' 'â nuttata» (mentre ti sogna un merlo, / merlo di serenata / mentre ti canta dolcemente una ninna / al culmine della notte). Questo sopravvenire del canto dall'oscurità della notte somiglia all'altro moto che trae l'uomo fuori dal proprio nascondimento, dal buio della maschera dietro cui quotidianamente l'uomo si ripara: «Mi nascondevo a volte, mi nascondo / anche ora, poi salgo dalla cantina / per farmi trovare...», versi che rammentano *Cut* in cui Raffaello Baldini rileva in colui che si nasconde il timore di non essere più ritrovato. Dunque, la poesia non è solo espressione, ma esposizione di sé, proposta del proprio valore, della propria vera fisionomia. Giacché nel nesso tra la parola e la conoscenza nascosta, tra il dire e la propria presenza più profonda sta la umana efficacia della poesia: il silenzio, o il tuono della parola, la risalita dal fondo di noi per farsi ritrovare, da quel «mare balbuziente» da un «andare e venire di parole incompiute», e perché la vita non sia quel terribile «vierno ca 'ntosseca ll'auciélle» e dove senti stridere nel silenzio soltanto «un fischio / di bocca / a malapena uno sfregio d'aria». Diamo perciò ascolto ad Achille Serrao che si prova con tenacia a «uscire dall'inverno», a proporci una parola che sia anche testimonianza della nostra esistenza sotterranea.

(*Il Sole-24 ore*, Milano, 26 marzo 1996)

Cosma Siani: Serrao in inglese



'A *canniatu* ha avuto una edizione americana trilingue dovuta a un traduttore esperto con italiani e dialettali qual è Luigi Bonaffini, docente al Brooklyn College della City University of New York. È certamente dovuta a sua esperienza l'apparente facilità di resa in un brano come quello che segue (dal cui originale si può misurare la difficoltà dell'impresa):

Look, wounded between the eyes
winter falls unbridled from the mountain
and sings the helpless rims
of things, it ferries a voice
in exile, voice upon voice of the dead
of the living and people in the early light
of dawn for ages
have been stealing out of their houses [...]
(«Look, wounded between the eyes»)

Vide che d''a muntagna scapezza
vierno nu sfriso 'nfronte
e tutt''e ffeneture scummigliàte
'nfoca, na voce
carrèa straregno 'a copp'a vvoce d''e muorte
d''e vive e 'a gente 'e primma
matina fa mill'anne
jesce da 'e ccase usco usco [...]
(«Vide che d''a muntagna...»)

(Guarda, dalla montagna cade di botto / l'inverno, ha una ferita in fronte / e i bordi delle cose inermi / arroventa, una voce / tràina in esilio voce su voce dei morti / dei vivi e la gente alle prime / luci dell'alba, da tempo remoto / esce dalle case di soppiatto [...])

Le possibili riserve a cui la versione (e ogni versione poetica) si presta sono compensate dai numerosi dettagli che felicemente vivono di vita propria.

Nel brano citato, per esempio, «wounded between the eyes» suona ordinario rispetto all'originale «nu sfriso 'nfronte»; «singes» è piuttosto lontano da «'nfoca»; «'e ffeneture scummigliàte» è reso per tramite della traduzione italiana, mentre «scummigliàte» esprime piuttosto l'idea di «scoperto, esposto», quindi «non protetto», interpretato come «helpless», «inerme».

D'altro canto, non si possono che apprezzare particolari felici come «...the moon / sizzle, seems in a sizzle, / the wails of watchful dogs» («... 'a luna / sfrie come sfriesse, 'e luòtene / d''e cane all'erta [la luna / sfrigola come sfrigolasse, i lamenti / dei cani all'erta]»); «Not a wisp of wind is blowing» («Nun scioscia manco nu puntillo 'e

viento [Non soffia neanche un fiato di vento]»); «Save two sighs from your heart-breaking lips / within your cradled hands, save me your voice» («E astipamille dint'ê mmane 'ncroce / ddoje suspire 'e vucchella arrubbacòre, 'a voce [Per me conserva nelle mani in croce / due sospiri di bocca rubacuori, la tua voce]» – ma «arrubbacòre» sarebbe forse meglio reso da «bewitching» o vocabolo simile –), rispettivamente alle pp. 33, 63, 75.

Al di là del singolo termine o della singola espressione, il traduttore è naturalmente consapevole della storia intellettuale e, si può dire senza timor di retorica, del travaglio dialettale del suo autore. Grazie a tale impegno, il lettore anglosassone non bilingue può accedere a ben più che un'idea sia di questi versi del profondo Sud sia della visione esistenziale a cui Serrao ha dato forma.

(*Rivista di Studi Italiani*, Toronto, dicembre 1996; orig. in inglese; vers. ital. dello stesso recensore)

Luigi Bonaffini: Achille Serrao e la poesia neodialettale napoletana



Nel saggio introduttivo alla regione Campania, nell'antologia *Dialect Poetry of Southern Italy. Texts and Criticism* (New York, Legas, 1997), Dante Maffia ricorda che per comprendere pienamente le ragioni che portano alla poesia napoletana del Novecento bisogna leggere attentamente l'introduzione di Alberto Consiglio alla sua ormai classica *Antologia dei poeti napoletani*, uscita nel 1973. Questo perché Consiglio va molto oltre il fenomeno prettamente letterario, ricollegandolo ai motivi storici e sociali che lo implicano, e si chiede, dopo aver dato una vasta panoramica della poesia dialettale, quale posto assegnare alla poesia napoletana nel quadro della letteratura italiana moderna, accomunandola a quella russa presovietica, a quella dei negri d'America, alla poesia contemporanea inglese. Poesia rivoluzionaria?, si chiede ancora. La sua risposta è «Certamente sì. In quanto la sua intima disperazione implica l'aspirazione a un migliore avvenire. Per questo potremmo concludere che la poesia napoletana, tra i secoli decimonono e ventesimo, è il centro di tutta la letteratura italiana». Affermazione non paradossale, se, come fa notare Maffia, anche Tesio e Chiesa, nella loro introduzione ai due volumi antologici *Le parole di legno*, mettono in risalto la posizione centrale di Di Giacomo, affermando che «non si può avviare il discorso sul Novecento senza Di Giacomo: non si capirebbe dove inizia la linea che nell'uso del dialetto si è svolta feconda di poesia nel nostro secolo».¹ Nel suo saggio in effetti Maffia rivendica l'importanza di Di Giacomo, trascurata da Mengaldo e Brevini (anche se poi Brevini ha recentemente approfondito la questione della poesia di Di Giacomo), e rivendica al contempo una maggiore e più complessa articolazio-

ne del mondo poetico digiacomiano, non limitato quindi all'arietta ed alla leggerezza melica, concludendo che «Di Giacomo sta al Novecento come Porta sta all'Ottocento».

Ma quello che emerge dall'antologia di Consiglio e da altre antologie, di stretta attinenza al nostro discorso, è la continuità, l'assiduità del patrimonio poetico napoletano attraverso i secoli: Cortese, Basile, Velardiniello, Sgruttendio, Velentino, Biondi, Lombardo, Capasso, Palmieri, Villani, Piccinini, Sacco, Capurro e tantissimi altri. Un patrimonio nelle cui venature, come nota Maffia, «si possono leggere connessioni e sviluppi, indagini e scelte che hanno poi generato una poesia da considerare in tutta la sua portata». È noto ad esempio che i due filoni principali della poesia napoletana agli inizi del secolo, quello realistico di Ferdinando Russo e quello melico di Di Giacomo, guardano rispettivamente ai poeti napoletani del Seicento e del Settecento.

E questa considerazione ci porta al nostro argomento principale, cioè la poesia di Achille Serrao, ma vista nel contesto della poesia dialettale napoletana contemporanea. Nella sua prefazione al libro di poesie in dialetto campano di Achille Serrao, *'A canniatura*, Giacinto Spagnoletti osserva che «non parleremmo più della poesia in dialetto napoletano, oggi, se non si fosse prodotta qualche novità importante sul modo stesso con cui questa poesia viene concepita ed attuata». E fa due nomi significativi: Salvatore Di Natale ed Achille Serrao. A questi due aggiungerei quelli di Michele Sovente, Tommaso Pignatelli e Mariano Bàino, cinque poeti che insieme testimoniano una trasformazione profonda nell'odierna poesia dialettale napoletana, che per motivi esposti più avanti abbiamo voluto indicare come poesia neodialettale napoletana.

Ma quali sono gli elementi che possono accomunare questi poeti che sono poi, si badi bene, diversissimi tra loro? Non è assolutamente possibile confondere la voce di Serrao con quella di Sovente o con quella di Di Natale o di Pignatelli o di Bàino. Il tono, i temi, la resa stilistica, la sintassi, il linguaggio stesso, sono fortemente personali e marcati in ognuno di essi, il che non ci impedisce tuttavia di indicare alcune caratteristiche di fondo. Prima di tutto c'è il loro modo di porsi davanti ad una tradizione poetica così assidua ed ininterrotta come quella napoletana, il loro modo di affrontare la propria, irriducibile, *anxiety of influence*, particolarmente nei confronti della tradizione del cantabile digiacomiano, che ha improntato tutta la poesia napoletana di questo secolo, coinvolgendo anche forti personalità come De Filippo e De Curtis, che sono poi due dei maggiori continuatori del verismo piccolo-borghese, come fa notare Spagnoletti. Il rifiuto secco della tradizione melica da parte di questi poeti è un'operazione al contempo ideologica e letteraria di grande portata, con penetranti risvolti anche antropologici, in quanto mira al recupero di una specificità culturale sepolta sotto il peso dei modelli imposti dalla cultura egemonizzante, ma anche del bozzettismo letterario, del folklorismo, della canzonetta e del cantabile (basti pensare all'importanza ed allo spazio concesso alla canzone nell'antologia di Consiglio). Lo strumento essenziale alla ricostruzione di una cultura e di una memoria personale ed autentica, come osserva Luigi Reina,² è il neodialetto, nella misura in cui riesce a liberarsi dalle pesanti ipoteche dell'impressionismo melico (Di Giacomo), o del documentarismo folklorico (Russo, Viviani), ed uscire con un colpo d'ala dall'ambito di temi e motivi tradizionalmente circoscritti e riduttivi. Rifiuto allo stesso tempo etico ed estetico della tradizione napoletana, nota Brevini parlando di Serrao,³ perché

il poeta neodialezzale napoletano respinge sia l'apologia della miseria che la cantabilità del linguaggio, e pone la sperimentazione linguistica al centro della sua contestazione, come rileva lo stesso Serrao:

Oggi giungo al dialetto e ne assumo responsabilmente l'impiego sospinto, da un lato da una esigenza di concretezza operativa ed espressiva, con il proposito di recuperare all'esistenza che conduco quei valori antropologici per troppo tempo inespressi e addirittura relegati ai confini della vergogna familiarisociale; dall'altro, e contemporaneamente, da un movente psicologico: la *religiosa* necessità di instaurare con il padre morto un dialogo di verifica del vissuto, dei come dei perché, nell'unica lingua in definitiva comune, di eguale lunghezza d'onda, una lingua di possibile *intesa* rinvenuta nel luogo dove affondano le radici di famiglia, dove antropologia e memoria hanno lasciato sedimenti.⁴

Il neodialetto è quasi sempre per i neodialettali un dialetto periferico, marginale, lontano da qualsiasi tradizione letteraria, spesso contraddistinto da forme arcaiche o cadute in disuso. Per Serrao è quello di Caivano che, come ci avverte l'autore stesso, è più duro ed aspro di quello napoletano, e contribuisce notevolmente al senso di estraneità e di spaesamento che si avverte nelle sue poesie. Per Michele Sovente, che scrive in italiano, latino e dialetto, in quella che lui chiama «una lingua una e trina», il neodialetto è quello marginale di Cappella. Dice Sovente:

È scaturito da un impulso interno, dal bisogno di portare alla luce schegge sonore, barlumi di una età lontana dai contorni fiabeschi e primitivi, manifestazioni di energia vitale, di fisicità, figure e gesti elementari, nuclei di pensiero e di visionarietà che configurano un universo dove fascino e paura, sortilegio e smarrimento, solitudine e fusione con la natura procedono sempre all'unisono. Da qui discende il mio convincimento che tra latino, italiano e dialetto non ci sono divergenze o contrapposizioni.⁵

Il multilinguismo è uno degli aspetti caratterizzanti della poesia neodialettale. Esempio in questo senso è la poesia di Bàino, che in *Ônne 'e terra* spinge le sue precedenti esperienze in lingua, maturatesi nell'ambito del Gruppo del '93, ad una marcata intensità espressionistica, che gioca sulla stratificazione dei piani stilistici e strutturali e sull'intreccio di codici e lingue (italiano, latino, francese, inglese, arcaismi, altri dialetti), ma eleggendo per la prima volta in questo volume il dialetto a struttura portante su cui s'innestano gli altri linguaggi. La presunta missione consolatoria del dialetto viene nettamente respinta, per poter puntare invece sulla creatività e sulla sperimentazione:

Il dialetto. Non sentito come vergine vena, come il filone non sfruttato, l'attrezzo insolito da contrapporre a una lingua standard sempre più irrealista. Non si danno oasi. L'uso che se ne può fare è mediaticissimo. L'esperienza del «basso» e del «corporeo», anche quella, non è vivibile se non come possibilità dell'immaginazione.⁶

«La rivendicazione di Bàino», osserva Clelia Martignoni nella prefazione a *Ônne 'e terra*, «accentua la libertà espressiva del dialetto, strumento non cogente più di altri strumenti, dunque sottolinea la responsabilità creativa di colui che scrive e le possibilità sperimentali, dialettiche, contraddittorie, perseguibili entro ogni ricerca linguistica, al di là di facili canoni». Anche per Pignatelli, pseudonimo di un importante membro del parlamento italiano, ed una delle scoperte più recenti della poesia napoletana, il dialetto, che è un napoletano fortemente personalizzato, è lo strumento con

cui viene esorcizzata una tradizione ormai logora e stanca, come nota Tullio De Mauro nella prefazione al libro di poesie *Pe cupià 'o chiarfo* (Per copiare il temporale):

Egli dichiara inoltre la sua distanza, la sua volontà di distanza da una napoletanità facilmente canora. Le scelte lessicali apparentemente divaricate tra neologismi e arcaismi colti, giustificati e quasi assaporati nelle note al testo convergono in realtà verso l'obbiettivo di esorcizzare una napoletanità di superficie e di facile maniera.

Non è a caso che anche Serrao aggiunge un glossario a *'A canniatura*, le cui annotazioni non sono semplici appunti filologici ed etimologici, come nota Spagnoletti, ma «veicoli a loro volta di poesia, nel senso che da tali note si sprigiona spesso qualche verità ulteriore, che la poesia da cui dipendono aveva trascurato». ⁷ L'attenzione filologica diventa lo strumento di una ricostruzione linguistica, antropologica, memoriale di un mondo e di una cultura.

Ma non si tratta ovviamente solo della scelta dello strumento linguistico. Leggere una poesia di Serrao, anche, e forse in maggior misura, per chi conosca la poesia dialettale napoletana, significa avventurarsi in un territorio improvvisamente sconosciuto, disorientante, dove sono scomparsi di colpo tutti gli usuali punti di riferimento, le abituali aspettative, le tracce rassicuranti di una continuità lessicale e stilistica. La poesia di Serrao ha un effetto sconvolgente perché è assolutamente nuova, senza precedenti o riscontri riconoscibili, ricrea continuamente il linguaggio nel suo intimo, spinge la sintassi ad esiti inquietanti, a volte di estrema densità e concentrazione, ma anche di segreta armonia ed equilibrio. È una poesia d'urto, che cancella sistematicamente ogni potenziale tendenza all'orecchiabilità, alla scorrevolezza, alla parola facile. Gianni D'Elia osserva che Serrao «pratica un verso libero per accumulazione, in cui il dialetto è trattato per dissonanze e stridori». ⁸ Ritornerò sulla questione centrale della dissonanza, ma intanto D'Elia rileva che «la novità acustica è anche critica, poiché incide sui significati rifiutando col canto il tema 'poetico', puntando insomma sulla prosa dei giorni e sull'impoetico dell'esistenza». «La morale semplice ed estrema del grande valore di tutte le cose», nelle parole di Monica Gemelli⁹. È per questo che la poesia del Serrao potrebbe definirsi *'O cunto d' e 'ccose piccerelle*, come suggerisce il titolo di una delle sezioni del libro:

Dint'a na notte mariuncella cose
'e niente spatriate e sgrimme pur'esse ca nun tèneno
cuntarielle 'a cuntà: rilorge quacche
libbro nu lappese 'nguacchiato
'e gnostra 'mpona e 'o cantaro addereto
'a culunnetta, ruseca 'o lietto quanno
spànteco, quanno cu' maggio stréuzo
m'avoto, doce mese accreanzato
'mman'a cchillo accreanzato assaje.

In una notte mariola cose/ da niente disperse e aggrinzite anch'esse senza storie/ da raccontare: orologi qualche/ libro una matita macchiata/ d'inchiostro in punta e il pitale dietro/ il comodino, cigola il letto quando/ spasimo, quando in questo maggio strambo/ mi rigiro, dolce tenero mese/ una volta tenerissimo.

E si veda ad esempio lo stesso motivo delle piccole cose che testimoniano e incarnano la sofferenza dell'essere, la montaliana foglia che s'accartoccia nella poesia inti-

tolata appunto «'O cunto d''e ccose piccerelle»:

Chiù assaje 'e ll'at'anno s'arrepecchia 'a fronna
azzelisce s'abbocca comme vó
Ddio ('o Ddio 'e tutte 'e ffronne):

Racconto delle piccole cose – Più dell'altr'anno aggrinzisce la foglia/ rabbrivisce
s'inclina come vuole/ dio

E così i «patimenti» in Michele Sovente, nella poesia «I riggiole» (Le piastrelle):

Senghàte trèmmanno 'i riggiòle
quanno ce cammini, tutt' 'a casa
abballa, na casa ca 'ncuorpo tène
tanta patimienti, sèggie e spiécchie
se gnótteno póvere e vvócche sgrignate.

..pe ssóto
i riggiole 'mbaranza se mòveno
e scòccano 'i ccòse (o ll'ómbre?)
r' 'u piano accanto.¹⁰

Le piastrelle - Tremano lesionate le piastrelle / appena ci cammini, tutta la casa / balla,
una casa che ha in seno / tanti patimenti, sedie e specchi / inghiottono polvere e boc-
che oscene / ... sotto le piastrelle a schiere si muovono / e scricchiano le cose (o le
ombre) / del piano attiguo.

Vrénzole (brandelli, cose di poco conto) è poi il titolo della prima sezione di *Ônne 'e terra* di Bàino, frammenti di una realtà avvilita da una vana scansione temporale:

se só'ddrogate 'e ragne
'int 'a sta casa: a 'nu pizzo
d' 'a felinia só' pignuole (uh!,
'nzin' afflezione), a n'ato
làssano 'o vvacante

si sono drogati i ragni / in questa casa: in un punto / della tela sono meticolosi (uh!./
fino al tormento), in un altro / lasciano il vuoto.

Serrao, ci avverte ancora Spagnoletti, taglia corto coi precedenti illustri della linea Russo-Di Giacomo, per ricollegarsi con i grandi momenti della lirica napoletana, da Basile al Capurro, non a caso citati in epigrafe a 'A *cannatura*. La genealogia letteraria di Serrao sarebbe dunque Cortese-Basile-Sgruttendio-Capurro, ma non, beninteso, nel senso riduttivo di «influenza», quanto di recupero di una tradizione forte e ricca, e di una espressività a volte ruvida ed intensa, che segnano i migliori risultati della grande poesia napoletana. Nei poeti neodialettali campani il superamento della tradizione si muove in direzione di una maggiore possibilità di elaborazione, di assolutezza, di polivalenza, di intertestualità, di annullamento della contrapposizione natura-cultura, poesia alta e poesia popolare, del concetto stesso di bilinguismo e diglossia. Il dialetto si carica di multivalenze, di risonanze, di rimandi intertestuali, forza la realtà con uno scarto verso l'ansia metafisica, la concitazione barocca, come in Serrao, o l'irrazionale linguistico, il surreale, come in Sovente, o l'espressionismo dedalico e babelico, come in Bàino. Tommaso Pignatelli, sono parole di Vittoriano Esposito, «rompe con la tradizione melica d'ispirazione propriamente popolare e per-

fino con quella d'intonazione alta, per farsi interprete dei bisogni più riposti dell'anima, adottando moduli e accorgimenti tipici della lirica moderna, dall'analogia alla trasparenza metaforica, dalla simbologia allusiva alla polivalenza dell'immagine, dal 'brivido sonoro' alle più arcane suggestioni musicali».¹¹ Ma questo superamento significa soprattutto svincolare la poesia dai referenti culturali del linguaggio, in un processo continuo di reinvenzione, di estraniamento.

Si veda ad esempio il paesaggio emblematico di Serrao (ed anche la Napoli tetra di Bàino), che non conosce la solarità napoletana, ma è sempre cupo di pioggia, freddo, neve, e non solo «perde ogni fragranza vegetale, ma diviene materia delle ferite dell'anima, piaga che s'appura nel vuoto», come osserva Pietro Civitareale:¹²

C'è rummasa 'a scumma d' 'a culàta mo'
na chiorma 'e muscille che s'aggarba
pezzulle 'e pane sereticcio quacche
«silòca» 'nfacc'ê pporte arruzzuta
e 'o viento nu viento ahi na mal'aria
'a quanno se ne só
fujute tutte quante secutanno 'o ciuccio 'nnante, 'e notte
cu' 'a robba 'a robba lloro ('o ppoco pucurillo ca serve e tene)
e 'a pòvere s'aiza 'int'a stu votafaccia
pe' ll'aria che se tegne d' 'o janco d''a petrera.

Mal'aria – C'è rimasta la schiuma del bucato ora/ una marmaglia di gatti che assapora/ pezzi di pane muffo qualche/ «affittasi» sulle porte arrugginito/ e il vento un vento ahi una mal'aria/ da quando se ne sono/ fuggiti tutti seguendo l'asino avanti, di notte/ con la roba di casa (il poco poco che serve e si mantiene)/ e la polvere si solleva in questo voltafaccia/ nell'aria che si colora del bianco della pietraia.

Un altro elemento della poesia neodialettale napoletana, così evidente nel componimento appena letto, è la densità fonica e semantica del verso, come necessario correttivo a qualsiasi rischio di facilità ritmica, e mi pare che la grande novità di questa poesia si manifesti in gran misura proprio al livello fonico-sintattico. Si leggano ad esempio questi versi di Tommaso Pignatelli:

A squatte, comme si l'èbbreca do jaiò
avissa già stennechiato 'e scelle e sciazziasse,
accunciate 'ncoppa a palanche gialanti,
'ncoppa 'a ièstrece e fummo,
e nu trase e gghiésce spuntuto ch'allicuorda
o còcere de cantine 'e tutti puórti...¹³

A frotte, come se era glaciale / avesse già disteso le ali e lerciasse, / issate su pali giganti, / su voluttà di fumo, / e un andirivieni aspro che ricorda / la cucina delle trattorie di tutti i porti...

Nota De Mauro che «è soprattutto il ritmo con le sue fratture, con gli addensamenti ed i rallentamenti sapientemente alternati, a tener lontana ogni facile melicITÀ».¹⁴ E si veda Sovente:

Chiuóvo sbattuto 'ncasato
'int' 'u muro, 'a càucia
tremma, se ne care nu piézzo

uóccchie e mmane ammarciano
'nzieme, nu sgarretiélle abbasta
pe se sentì comme fò male
'u martiéllo.¹⁵

Chiodo picchiato pigiato / nel muro, la calcina trema, / se ne stacca un brandello, /
occhi e mani lavorano insieme, / basta un piccolo errore / perché si senta come fa male
/ il martello.

In Bàino la foltezza del dettato viene intensificata dalla infrazione e sovrapposizione dei piani sintattici e strutturali, dallo scontro di materiali incongrui, dalla deformazione parodica:

a)
jute pe' ll'aria, sottencoppa, asciute d'asfardo cu 'a capa
'nvacanza e vacante a ff'à nu strachimpacchio 'e carnumma
ciacèlla accisaglia accedetorio,
a ffà maciéllo e chianca e scannatorio-scennufregio.¹⁶

a) andate per aria, sottosopra, uscite dall'asfalto con la testa / in vacanza e vuota a fare
una balordaggine di carnume / carnina eccidio uccisione, / a far macello e macelleria
e scannatorio-strage.

È però con Serrao che la sintassi raggiunge i risultati stilistici più interessanti, mediante un verso lungo mobile e vario, capace di concentrazioni e contrazioni violente, di forte percussività, ma anche di suprema leggerezza, di sognanti sospensioni, di pause e soste meditative in cui «si spegne ogni sonorità» (Maffia), ma che si caricano di risonanze profonde, di quella tristezza esistenziale (la *pecundria*) che Spagnoletti contrappone alla tradizionale malinconia napoletana, riconosciuta dallo stesso Consiglio come caratteristica fondamentale dello spirito partenopeo. Franco Loi, ravvisando l'importanza dei puntini sospensivi in Serrao, invita a farne uno studio sistematico, proprio perché i puntini sono il segno grafico della «cannatura» (la fessura) che dà il titolo al libro, sospensione tra sogno e realtà, passato e presente, meditazione e subconscio. Ma per il verso lungo di Serrao, per la sua capacità di orchestrazione sintattica, si veda ad esempio la poesia «Trasette vierno», fatta di un solo periodo:

Trasette vierno...

Trasette vierno ca 'ntosseca ll'aucielle, pure
d' 'o malaùrio, quanta aucelluzze
se fida 'e 'ntusseca picciuse
pe' na cucchiatella 'e semmente e 'a ggente
'vascia, me darraje na voce
ggente d' 'a mia 'e piède dint'â neve
'nfi a che 'a neve se mantene toma
'ncopp'a stu muojo 'e pacienza arresugliato
cu' ll'uocchie 'a lontano...
e nce siente 'e spicà
'o silenzio si attòcca, nu sisco
'e vocca
a malappena na tagliata d'aria.

E arrivò l'inverno - E arrivò l'inverno che avvelena gli uccelli, perfino / del malaugurio, quanti passerì/ ce la fa ad amareggiare lamentosi/ per un mucchietto di semi e la gente/ povera, te ne accorgerai gente mia con i piedi nella neve/ fino a quando dura la neve quieta/ su questo moggio di pazienza raspatò/ con gli occhi da lontano.../ e lì senti crescere il silenzio semmai, un fischio/ di bocca/ a malapena uno sfregio d'aria.

Bisognerebbe a questo punto riprendere il discorso sulla dissonanza, a cui si era fatto cenno prima. Quasi tutti i critici che si sono occupati di Serrao hanno messo in risalto la presunta asprezza del suo dettato, la densità fonica, la voluta frantumazione del ritmo, e Serrao stesso definisce duro, distonico il dialetto di Caivano. E questa è certo l'impressione che si ha da una prima lettura, che però adesso, dopo una frequentazione più approfondita e costante, mi sembra ascrivibile ad un equivoco fondamentale. Avendo tradotto in inglese *'A canniatura*, mi considero in un certo senso un lettore privilegiato di Serrao, proprio perché per me tradurre una poesia è il modo migliore per capirla veramente, ma certo non in un senso intellettualistico. È il modo più sicuro per entrarvi dentro, per assimilarla visceralmente. Una volta tradotto un libro di poesie, le poesie stesse si possono col tempo anche dimenticare, ma quello che rimane indelebilmente, inconfondibile ed irriducibile, è la voce del poeta, il ritmo, la musicalità, la qualità sonora del dettato. Ognuno dei poeti che ho tradotto (Campana, Luzi, Sereni, Pierro, Rimanelli ed altri), mi ha trasmesso una sua voce assolutamente unica ed inconfondibile, e posso quindi dire che la qualità principale del dettato di Serrao che ho interiorizzato non è affatto di dissonanza, di durezza, ma un senso profondo di armonia, di equilibrio ritmico, di modulazione compositiva. È innegabile che ci siano delle resistenze foniche, densità consonantiche, distorsioni sintattiche, ma esse sono il controcanto di una fondamentale misura ritmica su cui si adagia la tonalità di base, quella tristezza esistenziale di cui si parlava. E questo è verificabile ad ogni passo, in ogni pagina del libro. Basti leggere la bellissima poesia «Na rosa rosa» per constatare di quale leggerezza ed eleganza sia capace il verso di Serrao:

Na rosa rosa

Po' me parlate cu' na lengua nova
e antica, na maglia 'e lana p''a staggione
malamènte e senza 'e vuje che só ...

'Nfi a Padua chiove 'ncasa a chiovere
'nfi a Padua 'e sciumme speretate schiantano
chiuppe e granate
uno addereto a ll'ato 'e munacielle
'e Ddio ...

E senza 'e vuje che só, 'ngrillato
'a nu scuncierto 'e terre
che ne sarrà 'e sti mmane
c''a tantu tiempo astregno dint'è mmane
p'artèteca, chi 'o ssape na pacienza ca nun serve
cchiù...

Ma senza 'e vuje só nniente e diciteme no
nun è overo ca sulo fatte a vvino
dint'ò bbicchiere s'acconcia 'a vita

addó na rosa rosa sciu rèva, 'e figlie
 (ma p'è cchiammà, p'è ffa sagli, sapisseve ...)
 e 'a casa, pure 'a casa lassa 'o puorto
 carriata 'a nu lenzúlo 'e viento...
 Po' 'e ccanzone, chelle a ffronna 'e limone 'e quann'èremo
 verrille *sona chitarra sona nc'è rummasa*
na corda, si me parlate cu' na lengua nova
 e antica, na maglia 'e lana p''a stagione
 malamènte e stu pparlà me sisca dint'è rrecchie
 cu «ât» e «is» 'nnante a nu bbicchiere
 'e vino
 addó na rosa rosa sciu rèva...

Una rosa rosa - Poi mi parlate con una lingua sconosciuta / e antica, una maglia di lana per la stagione / invernale e senza di voi che sono... // Fino a Padova piove, acqua a diretto / fino a Padova i fiumi invasati sradicano / pioppi e melograni / uno dietro l'altro i folletti / di Dio ...// E senza di voi che sono, allarmato / da uno sconcerto di terre / che ne sarà di queste mani / che da tempo stringo nelle mani / per il tremito, forse per una pazienza che non serve / più .../ Ma senza di voi sono niente e ditemi no / non è vero che solo da ubriachi / s'aggiusta la vita in un bicchiere / dove una rosa rosa fioriva, i figli / (ma per chiamarli, per farli salire, sapeste...) / e la casa anche la casa salpa / sospinta da un lenzuolo di vento... // Poi le canzoni, quelle a fronna 'e limone di quando eravamo / ragazzi *sona chitarra sona nc'è rummasa / na corda*, se mi parlate con una lingua sconosciuta / e antica, una maglia di lana per la stagione / invernale e la vostra parlata mi fischia nelle orecchie / con «ât» e «is» davanti a un bicchiere / di vino / dove una rosa rosa fioriva...

Bisogna aggiungere che Serrao è maestro della chiusura forte, la disposizione a raccogliere in uno o due versi il senso intimo di uno stato d'animo o di un componimento, ed in questo diventa ancora più evidente quel senso di misura a cui si è accennato, che è anche capacità di concentrazione, e che genera versi di una limpidezza petrarchesca. Faccio solo un paio di esempi, ambedue da poesie dedicate al padre:

da 'O vide 'e veni

po'
 'a rusàta d' 'o suonno torna a frémme
 vicino è llamparelle d' 'a campagna una ne stuta una
 se mantène 'mpilo 'mpilo e vene
 juorno lassa fa Ddio lucente.

poi / la rugiada del sogno torna a fremere / accanto ai focherelli di campagna, uno ne spegne uno / a malapena resiste e si fa / giorno grazie a Dio luminoso.

L'ultimo verso è forse uno dei più belli del libro, e non a caso è un endecasillabo un po' dissimulato, il che richiederebbe tutto un discorso sul modo in cui Serrao sovverte montalianamente il verso tradizionale alternando il verso ipermetro ad un endecasillabo non sempre immediatamente riconoscibile od individuabile, ma certamente presenza ritmica costante e sistematica. Come del resto si nota nell'altra chiusura magistrale, dalla poesia «Acussí trase vierno...»

Signò, t'arraccumanno 'a pecundria
 'e chistu munaciello aggarbato

e ll'asteme d''a mia 'nfronte d''a mia
sott'è ppapelle...

Signore, ti affido la malinconia / di questo folletto gentile / e i segni della mia in fronte
della mia / sotto le palpebre...

L'endecasillabo diventa poi il verso determinante nelle ultime interessanti prove di Serrao, appena pubblicate, che sono per lo più traduzioni di Belli e principalmente di Catullo, e qui bisognerebbe almeno segnalare l'importanza della traduzione per questi poeti. Le poesie di Di Natale sono quasi tutte traduzioni dal francese, Sovente traduce dal Belli, Bàino traduce in napoletano Góngora, Frénaud e Sereni.

Va infine chiarito un altro equivoco di fondo, in cui a mio avviso è caduto anche Brevini, quando dice che la materia della poesia di Serrao «è spesso di tipo autobiografico, ma isolata in una luce di singolare impersonalità... Non c'è l'io, ma il dolente premere di una realtà che chiede di essere detta».¹⁷ Sull'antisoggettivismo di Serrao si sono soffermati in molti, e tuttavia, come per la questione della dissonanza, mi pare che questa impersonalità sia soltanto apparente, di superficie, e che nel profondo si avverta invece tenace l'angoscia dell'io, che colora di sé tutto il libro, e do quindi ragione a Maffia quando afferma che «la voce di Serrao è alta, dolente, personalissima, come se avvertisse che nella parola deve immettere quanta più soggettività è possibile, in modo da dare una coloritura tangibile e riconoscibile ad ogni parola ed ad ogni espressione, ad ogni pensiero e immagine».¹⁸

Il discorso su Serrao, per concludere, mi ricorda alcune considerazioni da me fatte tempo fa su Campana, che ho letto assiduamente e quindi tradotto in inglese. Il nome di Campana non è affatto casuale quando si parla di Serrao, particolarmente per quanto riguarda l'aspetto fonico-sintattico, ma anche per la spinta verso l'assoluto che segna la poesia di entrambi. Dicevo di Campana che l'apparente avanguardismo e frantumazione del verso nascondevano un bisogno profondissimo di armonia, che si univa alla necessità di recuperare il meglio della nostra tradizione letteraria. Penso che lo stesso si possa dire di Serrao, che con le sue poesie in dialetto si va ormai affermando come una delle voci più alte della poesia italiana contemporanea.

(*Rivista di studi italiani*, Toronto, Anno XIV, N. 2, dicembre 1996)

NOTE

¹ Mario Chiesa-Giovanni Tesio, *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, (Milano, Oscar Mondadori, 2vv., 1984), p.36.

² «La poesia neodialettale», saggio introduttivo all'antologia *Via terra*, curata da Achille Serrao (Udine, Campanotto Editore, 1992), p. 13.

³ Prefazione a *'O ssupierchio*, di Achille Serrao, (Monterotondo, Grafica Campioli, 1993).

⁴ *Diverse Lingue*, n. 9, gennaio 1991, pp. 19-21.

⁵ *Enne*, n.89, 9/15 dicembre 1991, p. 23.

⁶ *Baldus*, ed. Nuova Intrapresa, n. 2, agosto 1992, p.10.

⁷ Prefazione a *'A canniatura*.

⁸ *Il manifesto*, 14 ottobre 1993.

⁹ *Il mattino*, 8 febbraio 1995.

¹⁰ Da *Via terra*, p. 206.

¹¹ «L'ignoto poeta del Parlamento italiano», *Oggi e domani*, n. 5, maggio 1995, p. 25.

¹² *Forum Italicum*, V. 28, n.2, autunno 1994, p. 359.

¹³ *Pe cupià 'o chiarfo*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p.5.

¹⁵ «'U chiuovo», *Il Belli*, n. 3, aprile 1992.

¹⁶ *Ônne 'e terra*, p. 39.

¹⁷ Prefazione a *'O ssupierchio*, p.6

¹⁸ *Rivista italiana di letteratura dialettale*, n. 6, luglio-dicembre 1993, p.33.

Giose Rimanelli: Un'ombra sussurrata di dolore nella poesia in dialetto di Achille Serrao

*Da quali abissi sale la sua turbata volontà
di dire? A quale magma distilla la dura
tenerezza della sua voce? – G. Tesio¹*

Ad oggi² sembrano anniluce da quando Pavese espresse un pensiero su dialetto e lingua che mi parve arruffato quando lo lessi, nel '62, ed ora che lo rileggo alquanto impraticabile:

L'ideale dialettale è lo stesso in tutti i tempi. Il dialetto è sottostoria. Bisogna invece correre il rischio di scrivere in lingua, cioè entrare nella storia, cioè elaborare e scegliere un gusto, uno stile, una retorica, un pericolo. Nel dialetto non si sceglie – si è immediati, si parla d'istinto. In lingua si crea. (Pavese, *Il mestiere di vivere* 346)

Ma subito Pavese aggiunge, come ripensando se stesso: «Beninteso il dialetto usato con fini letterari è un modo di far storia, è una scelta, un gusto ecc». (346).

La verità è che Berto e Talino di *Paesi tuoi* avrebbero parlato volentieri il loro dialetto, quello delle Langhe, come pure certi vagabondi in *Lavorare stanca*; senza qui dimenticare che il mitico cugino dei «Mari del Sud», il «gigante vestito di bianco» che «non parla italiano, / ma adopera lento il dialetto», che «vent'anni è stato in giro per il mondo» (*Poesie edite e inedite* 11-14) ha in sé i distinti tratti di quei piemontesi emigrati in Argentina o Brasile, Francia o Germania, cantati da Nino Costa (Haller 84-86),³ il quale, non dissimile da Pavese, usava la giornata elaborando, scegliendo un gusto, uno stile, una retorica; scrivendo cioè la «sua» poesia, ora satirica, ora d'amore ed ora patriottica, in *piemontois*:

Sempre l'istess.... Comensso a la matin
e i pianto lì che 'l sol l'è già 'ndait via:
ij dagh andrinta senza economì
tut el dì.... Che tirada da fachin!... (Haller 90-91)⁴

Ma l'essenza della nota pavesiana segna il contrasto, per Franco Brevini, tra «cultura e nativo», tra la concreta e «irripetibile esperienza del dialetto e una lingua unitaria già troppo carica di elementi generici» e come ormai esausta, sfiancata. In sostanza, al Brevini pare che il poeta neodialettale riesca a «dire il suo mondo» con

maggiore spontaneità del poeta in lingua, in quanto egli è in grado di «far approdare alla sua pagina contingenti di realtà infinitamente più densi di quelli rintracciabili sulla pagina del poeta italiano» (Brevini 109-39).

Franco Brevini percepisce, infine, che il dialetto

risulta strumento di affabulazione del vissuto individuale, di espressione della soggettività lirica, segnalando con la sua deviazione l'appartenenza reale o ideale di chi parla a una comunità. In contrapposizione alla lingua, che descrive, il dialetto evoca, gioca sulle coloriture affettive, sui legami partecipativi. (27)

È a questo incrocio/stimolo, dunque, che si richiama la grande fioritura contemporanea della poesia neodialettale, neovolgare, che a Franco Loi ricorda l'antica esperienza provenzale,⁵ onde anche l'apparente diserzione dall'italiano standard da parte di poeti già affermati. E uno di questi, Achille Serrao, fin dall'inizio della nostra corrispondenza manifestò con dolore e candore che l'italiano gli stava «stretto».⁶

Stretto, infatti, come un vestito può star stretto, o un paio di scarpe; un paio di scarpe, siccome i critici parlano di «cammino» in Serrao,⁷ oppure di «tragitto inevitabile» com'è detto nell'analisi che ne fa Giovanni Tesio: «Dal 'suburbio della parola' alla parola del suburbio il tragitto di Serrao non appare se non inevitabile, ossia necessario». Ma qui il Tesio avverte subito che «la ferita viene da lontano», dalla poesia e dalle prose in lingua, probabilmente, in quella lingua che gli stava stretta anche se, infine, «la traversata verso la sponda dialettale sta [era] inscritta nello stesso gene poetico di Serrao, o quanto meno nella sua storia di scrittore».⁸

La «crisi» gli era forse giunta, io ho motivo di sospettare, proprio dal racconto più ambizioso della sua singolare produzione in prosa, «Cammeo», che però a me accade di leggere in traduzione inglese, nell'85, attrattovi dalla prefazione di Mario Luzi,⁹ della quale un passo fondamentale ancor oggi m'incuriosisce. Pare quasi che egli vi individui ciò che più tardi Giovanni Tesio chiamerà «ferita» (il termine riflette il *vulnus* dei latini, anche in senso morale e metaforico), «di linguaggio e nel linguaggio», evidentemente; «l'azzardo sintattico e l'uso rivoluzionario dei tempi verbali», come notò anche Luigi Baldacci,¹⁰ quella «lingua messa in forse», come la chiama Luzi, che «si consuma e dirama nei reticoli e nei meandri dell'infrapensiero», in un «tragitto brancolante dal minimo e dal più parcellare dell'esperienza».

Ad accrescere la curiosità di questo lettore, il Luzi chiude il suo discorso con un pensierino che (come spesso capita) ne suscita altri: «Quello che accade a Fabrizio del Dongo a Waterloo potrebbe essere assunto come metafora di questo modo d'intendere e praticare l'analisi e la scrittura». Domanda: cosa accadde a Fabrizio del Dongo nel romanzo di Stendhal? Scritto tra il 1979 e il 1981, «Cammeo» venne poi raccolto nel volume *Retropalco*, insieme ad altri sette testi presentati da Mario Lunetta col suo ben riconoscibile entusiasmo, senza lesinare di offrire indicazioni di lettura che guidano a conoscenze intimidatorie a dir poco: Artaud e Beckett da una parte, e dall'altra i «dissipatori della lingua», Lunetta precisa, usando un concetto dello stesso Serrao, e cioè «Joyce Gadda Pizzuto Kafka, golosi di scritture annodate, distruttori della barriera del naturalismo».¹¹

Per sua diacritica, *Retropalco* già si presenta con indicativi «segni», in guisa di epigrafi che lo scrittore Serrao ha ricercato in opere di altri scrittori: Nietzsche, Ibsen e Alarcón. Ma se i racconti di per sé non indicano scie di maestri, è tuttavia apparente

ch'essi quasi forzano il loro ingresso nel mondo dei maestri, quelli enunciati e quelli ancora nascosti tra le pieghe della scrittura di Serrao. E ciò a causa di una loro densa e perplessa ambiguità sia di linguaggio che di struttura, di un certo tipo di «forma» comunicante che il Luzi già intuì, e che più chiaramente emerge con «Luziana» – il raccontino che adombra un allegorico colloquio proprio con Luzi, il poeta. Eccone un brano:

Scuotè i capelli radi. Allora risalito il dorso delle mani che raramente muove il poeta e le venuzze intrise di blu, del blu più intenso dove rimasi a lungo, allora su fino al viso segnato da notti in versi e da vicissitudini che l'infinito agita e trasforma, agli occhi più o meno, irragionevolmente domandai dell'operetta in prosa, del...

Anna, ne sai qualcosa?

È nel copione che fra il lusco e il brusco scenda la sera *comm'on dit* scenda, cara, la sera e i bus rallentino la corsa per la cupa per via della Colonna terra di guani e di colombi sospesi ai fili e dondolano qualcuno morto lì perché le mollichelle eccetera dai davanzali dalle tegole rosse delle Oblate.... (119-20)

Il brano risale al 1987, tre anni prima della pubblicazione di *Mal'aria*, il libretto che segna il transito a un'altra scena, quella di un dialetto ritrovato/reinventato che lui chiama «passaggio di fortuna», e di questo invoca a giudici e testimoni coloro che glielo hanno indicato: Giacinto Spagnoletti – il miglior intenditore della voce vernacola –, e Franco Loi, il decano dei neodialettali del secondo Novecento.¹²

È qui dunque che ora l'occhio si appunta e vi resta, per seguire il percorso del nuovo Achille, il «caivanese» Achille che non poteva non essere accolto se non nei suoi meriti, com'era nell'oracolo: uno di quei poeti che «usano liberamente di una lingua o più lingue avendo presenti i diritti della poesia».¹³

Queste son le giuste parole del Loi nel presentare *Mal'aria*, subito individuandone i temi di fondo – «distanze dal *basic neapolitan*», e «piccola epica del quotidiano cittadino» –; con essi indicano, cioè, in quasi gemellaggio quelli di un altro poeta napoletano, Salvatore Di Natale, siccome entrambi «tendono a sottolineare la solitudine individuale, l'angoscia dell'uomo del nostro tempo», scrive il Loi. Aggiungendo che «di questa solitudine», «di questo attenersi alla piccola cronaca per alludere ai grandi temi del vivere e del morire, ai più privati dolori, Serrao fa addirittura una ragione di stile, un'aristocrazia di tono».

A sua volta, Cesare Vivaldi ben rafforza il concetto circa quelle piccole cose «che storia nun ne téneno», dichiarando che «qui non c'è l'effusività lamentosa dei crepuscolari di scuola, c'è la secchezza di Eliot, la dichiarazione d'impotenza del vecchio ridotto a 'cervello arido in un'arida stagione' l'incomprensibilità della vita affermata con forza, senza piagnistei, con lucidità e, al postutto, non senza speranza».¹⁴

Achille Serrao è talmente impegnato in questa sua nuova direzione/vocazione che a conferma offre, nel 1992, «un compendio dei lavori in corso della poesia neodialettale» con l'antologia *Via terra*,¹⁵ che invita a riflettere specie perché essa «accade» in un momento storico, di transizione, in cui «si va sempre più diffondendo la tendenza a scrivere sia in dialetto sia in italiano, per cui si deve (si dovrebbe) pensare», qui interviene un altro poeta, Michele Sovente, «che la cultura contemporanea più che separare e contrapporre mira a integrare, a ricomporre, partendo dal proprio territorio, in vista del dialogo multietnico e multirazziale».¹⁶

In quest'anno tanto fortunato, 1993, Serrao porta avanti la sua lezione sulle picco-

le insignificanti cose – trottole e cordicella, buccia d'arancia e i poveri cristi, le ragnatele e i topi, eccetera, che entrano per la stessa fenditura, «'a stessa canniatura», – dirigendola all'interno dell'uomo e al suo esterno, a «sti mmane / c' a tantu tiempo astregno dint'ê mmane / p'artèteca, chi 'o ssape na pacienza ca nun serve / cchiù...», queste mani che da tempo stringo nelle mani per il tremito, forse per una pazienza che non serve più; e soprattutto rivolgendosi al «pugno di terra» dell'arcaico mondo contadino, quello del padre che «nun lassava / 'o muorzo d'à crianza dent'ò piatto», che non lasciava l'ultimo boccone nel piatto; quello, infine, di «sta ggente spatriata / 'mmiez'â campagna, ggente 'e pane», di questa gente che si disperde nelle campagne, gente di pane.

Serrao, dicevo, porta avanti questa sua lezione con poesie assortite, stupende, e subito un altro libro ce lo riconferma, dal titolo *'O ssupierchio*, il superfluo, che al sempre attento Loi, (a cui è dedicata la lirica con omonimo titolo), «sembra abbandonarsi, in modo spezzato e rapido, come una serie di trasalimenti, a ciò che si muove nel fondo di noi, delle nostre memorie, nei segreti del corpo e del sentire»:

A s'ora ca sciolia 'a dint'ò lietto, nu male
'e pietto...
 vi' ca songo
 na vasuliata 'ntruppecósa nu vico
 'e sfaccimma 'a matina
 e nce mastrèa 'a zoccola
 e ciammuòrie s'appicciano 'a matina
 'ntussecùse 'e sta ggente spatriata
 'mmiez'â campagna, ggente 'e pane....(38)¹⁷

Il Brevini addirittura riconosce al Serrao una specie di sciamanismo – lo stregone/medico/demone della tribù – , che alla forza irrompente della potenzialità poetica unisce una sconcertante ricerca del «linguisticamente prezioso». Questo «dualismo», secondo lui, pare percorra tutta la pagina, ma in senso parallelo: e in questo egli riscontra le due immagini del Sud: quello «arcaico e pre-greco», il ritualistico/sapientziale, e quello «frantumato e detritico», disperso, dal quale emerge la spaurita precarietà delle vane piccole cose – *'O cunto d''e cose piccerelle* – che però il linguaggio del poeta riscatta e restituisce alla loro arcaica sacralità.

È un mondo fuori del mondo, fuori comunque di quel conosciuto e tanto sciupato vitalismo ottimistico napoletano a cui appartengono «le malie delle ariette», le «donizettiane», le «belliniane» – per usare un fraseggio di Dante Maffia,¹⁸ che però vien subito chiarito col prossimo libro di Serrao, *'A canniatura*,¹⁹ già presente con inediti in *'O ssupierchio*, e che Brevini – con la raffinata percezione analitica che lo distingue – ne rileva il flusso non di superficie, ma profondo: quello che «sale dal profondo».²⁰

Nel Natale 1993 ricevetti a Selingsgrove, Pennsylvania, dove a quel tempo vivevo, *'O ssupierchio*. Il libro mi scivolò dalle mani, anche se non tremavano, per mostrarsi aperto a pagina 26. Mi chinai per raccogliarlo dov'era caduto – proprio sotto il muro della finestrella del mio studio, aperta sul giardino –, e lessi:

Primma ca saglie 'a luna
 acàlame na sporta 'e parole
 'mmescate, parole 'e vinghie 'ntrezzate

inquiete...»); e il poeta, ch'era anche lui in quella teppa, ora si chiede, «chi può sapere quanti eravamo ... tu va / non vale la pena, non domandarlo / non è più tempo devi rassegnarti / con le grinze attorno agli occhi e il tremito / e grigio, non vale la pena. / Va...»²⁴

È poesia dall'andare a stratti, con sbalzi forti ma rattenuti, come velati, per ciò forse trasecolante: «un'ombra sussurrata di dolore che avvolge alla finestra dell'insonnia, la 'mia' per lo meno, nel dormiveglia del pensiero».²⁵

In realtà si tratta di una poesia vissuta in atmosfere di ritratta allucinazione, tra foschia bagnata dell'alba e sera infreddolita, dove però – a salvarla dal crepuscolarismo suburbano vi cadono le foglie (qui ce n'è una però che «più dell'altr'anno aggrinzisce») – non vagola l'io parlante, il grillo parlante, ma l'impalpabilità sinuosa e sempre dolente della memoria di qualcosa, la presenza di qualcosa, forse «un presagio d'orizzonte», crede il Loi: da «mattoni e intonaco» e «male al petto» a quello «d'una coscienza che grida e cerca una sua forma» («Specchiata napoletanità»).

Una forma? Una persona si modifica, certo, ma cambia? Una «nuova forma» non può fare i conti se non con la «vecchia forma», e questo è quanto capita al Serrao, mi pare, dalla poesia in lingua a questa nel dialetto del paese del padre, Caivano; in essa vi esiste lo stesso bulino, un instancabile tormento: scavo interno e immagini esterne, vita e sogno e coscienza del perire; ciò insomma che si chiama sapienza e arte dei classici, di Serrao quindi, anche se parla, o appunto perché «ci parla ora e sempre del suo continuo strido»,²⁶ per dirla con l'ottimo Giovanni Tesio.

(*Italica*, Columbus, Ohio, vol. 74, n.1, Spring 1997)

NOTE

¹ Dalla presentazione di Giovanni Tesio al volumetto *Cecatèlla* di Achille Serrao nella Collana «Incontri», diretta dallo stesso Tesio, impresso dalla stamperia Martini di Mondovì nel mese di marzo 1995 (12).

² Per il XVI Convegno Annuale dell'American Association for Italian Studies (AAIS) che si svolse alla Washington University di St. Louis, Missouri, dall'11 al 14 aprile 1996, questo breve testo riassuntivo/orientativo della critica sull'arte di Achille Serrao venne offerto quale prolusione alla sessione che aveva per titolo generale «L'opera letteraria di Achille Serrao».

³ Noto con lo pseudonimo di Mamina, Nino Costa (1886-1945) scrisse i suoi libri di versi, canzoni e sonetti, nel dialetto piemontese. La lirica «Rassa nostran-a», dal volume *Brassabòsch* (1928), è dedicata ai piemontesi che lavorano fuori dell'Italia.

⁴ Si tratta della prima quartina del sonetto *Mè travaj* (II mio lavoro). «Sempre lo stesso. Incomincio la mattina / e finisco quando il sole è già sparito: / vado avanti senza mai fermarmi / tutto il giorno. . . . Che vita miserabile!».

⁵ Prefazione di Franco Loi, a *Mal'aria*, primo scarno libretto di appena 4 poesie, esordio di Achille Serrao, nel dialetto campano, «il minimo storico per un volume di versi» nelle parole di Cesare Vivaldi, stampato All'Antico Mercato Saraceno di Treviso nel marzo 1990.

⁶ Lo sapevano anche i suoi amici più vicini, come adesso noto da un articolo di Francesco Paolo Memmo, «Dalla 'Giostra' ai 'Guasti'»: «. . . si è accorto che la struttura canonica della poesia gli stava un po' stretta, lo imbrigliava, lo imprigionava, lo teneva 'compresso' più del lecito» (36).

⁷ In un suo articolo su *Diverse lingue*, 10-14 (sett. 1995) anche riportato su *Rivista di studi italiani* 13-1 (giugno 1995), Cosma Siani delinea il «viaggio» bio-bibliografico di Achille

Serrao evidenziando che il poeta «compie un cammino in lingua attestato da cinque libri di poesia e due di narrativa fra il 1968 e il 1987» (poesia: *Coordinata polare*, 1968; *Honeste vivere*, 1970; *Destinato alla giostra*, 1974; *Lista d'attesa*, con prefazione di Silvio Ramat, 1979; *L'altrove il senso*, 1987; narrativa: *Scene dei guasti*, con prefazione di Ruggero Jacobbi, 1978; *Cammeo*, con prefazione di Luigi Baldacci, 1981), «con non secondari intermezzi saggistici su Luzi e Caproni», (*Contributi per una bibliografia luziana*, 1984; *L'ònomia – Appunti per una lettura della poesia di Giorgio Caproni*, 1989), «e restituito dalla silloge *Cartigli* (Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1989), dove le coordinate e il timbro della poesia-prosa di Serrao si percepiscono in dimensione esatta. Dopodiché, nel 1990, scrive in dialetto. Le due plaquette che produce, *Mal'aria*, 1990 (con prefazione di Franco Loi) e *'O ssupierchio*, 1993 (con prefazione di Franco Brevini), sono rifiuse a inediti in *'A canniatura*, 1993 (con prefazione di Giacinto Spagnoletti), che può essere considerata la prova prima e consistente di Serrao dialettale».

⁸ Serrao, *Cecatèlla*. Vedi l'intera presentazione di Tesio, 7-12.

⁹ Il libretto mi si presentò con questa copertina: Achille Serrao, *Cameo*, trans. into English by Diane Kunzelman, introd. Mario Luzi, ed. George M. Carpetto. Quest'edizione riuniva inoltre importanti note critiche sull'opera di Serrao, di pugno del Baldacci, Giacinto Spagnoletti, Ruggero Jacobbi e Luigi Fontanella, offrendo a questo lettore un iniziale orientamento. Furono però le parole del Luzi che mi suonarono un certo campanello nella testa. Egli lodava Serrao per risolutezza e ardimento nell'«atto della scrittura», sia «nei suoi versi come nella sua prosa», ma per contrasto aggiungeva, «notiamo che l'ardimento e la risolutezza non esplodono in forme vistose, ma insistono in una loro rigorosa introversione, sostengono un interiore e intestino rimuginamento. Nell'un campo e nell'altro della sua potenzialità espressiva il procedimento è lo stesso: Serrao parte per un viaggio – un viaggio sotterraneo – verso la dicibilità e verso la forma. È un viaggio di abilitazione e di legittimazione a dire, si tratti di *canto* o di *racconto*, e si consuma all'interno della lingua, messa in forse non tanto nei suoi vocaboli (e cioè nei suoi poteri di nomina) quanto nei suoi costrutti logici e nei suoi lemmi convenzionali. Si consuma, ripeto, nella lingua – lingua, questa volta, e non metalingua – e ciò è una garanzia di concretezza; ma si sviluppa e dirama nei reticoli e nei meandri dell'infrapensiero, segue il tragitto brancolante dal minimo e dal più parcellare dell'esperienza fino all'acquisizione del concetto e del giudizio» (8).

¹⁰ Luigi Baldacci introdusse nel 1981 *Cammeo* per l'edizione di Siena, Messapo, allacciando Serrao ad Antonio Pizzuto e ad altri «auctores» in quanto gli si presentava con «una scrittura magmatica nella quale non si raccontano le cose, ma si è dentro alle cose medesime. Dentro fino al collo, quasi come un personaggio di Beckett che non riesca a liberarsi dal suo dannato pantano».

Non pare che il Baldacci ammiri molto la funzione della *terza persona* in queste pagine, in quanto «lo scrittore è in perpetua colluttazione coi suoi personaggi e la sua vicenda». Aggiungendo: «Dove la funzione simbolica di quella materia escrementizia, di quei liquami, di quei colaticci emetici, spermatici e sanguinosi (*colloidali*, per usare un aggettivo dello stesso autore) che impastano e invischiano la terza persona narrante con le cose narrate».

¹¹ Contiene «Il silenzio», «Residenza dei miracoli», «Scene dei guasti», «Sacro e profano», «Retropalco», «Cammeo», «L'altrove il senso», «Luziana». Lunetta scrive (risvolto di copertina): «I protagonisti di questi racconti, contadini, burocrati, artisti assaliti dalla nevrosi o dal cancro si muovono in un mondo cieco, sono privi di qualcosa di fondamentale come l'ossigeno: e infatti boccheggiano: hanno l'aria di fantocci o marionette gesticolanti in un vuoto asfissiante». E qui egli cita Ruggero Jacobbi, (Venezia 1920-Roma 1981), poeta e critico letterario che per vari anni visse in Brasile occupandosi di regia teatrale, cinematografica e televisiva, e al quale Serrao dedica la raccolta, che a proposito di alcuni di questi testi «evocava qualche anno fa la presenza di Artaud e di Beckett».

¹² Serrao è nato a Roma nel 1936, ma il suo dialetto è del paese del padre, Caivano, che si

colloca tra Napoli e Caserta, da lui quindi ritrovato e anche reinventato: reinventato, pare, soprattutto nella sua funzione melico/linguistica, fuori dunque dall'abusato «canzonettismo» napoletano di antica data tra fatalismo e malinconia, smorfia e riso, sebbene anche qui—com'è inevitabile per Serrao – «dolore e sentimento traboccano, ma non si sfilacciano in rivoli, in assonanze, in querimonie» come nota Dante Maffia nel saggio introduttivo alla poesia della Campania nell'antologia *Dialect Poetry from Southern Italy. Texts and Criticism*, a cura di Luigi Bonaffini.

¹³ Dalla prefazione di Franco Loi a *Mal'aria*, 7 e seg.

¹⁴ Vivaldi, «Il dialetto di Serrao». E Angelo Mundula, recensendo *Mal'aria* su *Libertà*, Sassari 6 dicembre 1991, scriveva che «il significato del libro va assai al di là delle sue minioccasioni. In quegli uomini che 'campano di gloriapadre' e che 'cadono a piombo in mezzo a piccole cose' c'è l'immagine più persuasiva e vera, più profonda e convincente della nostra vita e dell'angoscia che ci costa attraversarla, ogni volta constatando 'quanto sia stretta la porta del giorno'».

¹⁵ Per la quale Serrao avverte che «il repertorio [è] per necessità incompleto, se si pensa alla fittissima tramatura di voci, spesso appartenenti ad aree linguistiche marginali, non metropolitane, che attraversa rigogliosa lo scorcio di questo millennio con proposte di scrittura inedite quanto originali»; avvertenza che Reina ribadisce a convalida del credito che si deve dare alla poesia in dialetto, ma allo stesso tempo ammonendo di sottrarre allo strumento «tutti i tradizionali carichi ipotecari: da quelli fatti propri ormai di linguaggi massmediali a quelli già spossati dalla letteratura in lingua comune». Ed anche il sardo Angelo Mundula è di questo avviso (*L'Osservatore romano* 15 luglio 1993).

¹⁶ Aggiungendo che «ben al di là della pur minima tentazione regionalistica, contro il tentativo dei mass media di creare una comunità di parlanti a senso unico, il dialetto delle ultime generazioni di poeti è a pieno diritto nella sfera estetica e culturale d'oggi». E chiude la recensione a *Via terra* considerando in linea di massima che i «poeti antologizzati da Serrao, 44 in tutto, fanno emergere una realtà e una umanità polifonica e estremamente stratificata. Qui il dialetto agisce come bene di scambio e non come tabù».

Nelle battute finali della sua introduzione, Luigi Reina riafferma questi postulati, o intenzioni di postulati, notando che nell'antologia di Serrao «si evidenziano abbastanza facilmente alcune peculiarità sia linguistiche che contenutistiche e tematiche, ma soprattutto si esaltano certi percorsi che contribuiscono a una rappresentazione di privilegio di una particolarità regionale rispetto alla tradizione della poesia in dialetto e di quella in lingua» (31)

¹⁷ «In quest'ora che scivola dal letto un male / di petto ... ecco, sono / un lastrico scabroso un vicolo / maleodorante la mattina / e ci si affanna il topo / e catarrhi si accendono la mattina / stizzosi di questa gente che si disperde / nelle campagne, gente di pane...».

¹⁸ Riferimenti, questi, che il Maffia usa nella sua già menzionata introduzione alla poesia dialettale della Campania, nell'antologia di prossima pubblicazione a cura di Luigi Bonaffini.

¹⁹ Nella recensione che Maffia ne fa su *Rivista italiana di letteratura dialettale* 2.6 (1993), leggiamo: «L'abuso di un certo Di Giacomo e dei digiacomiani, e poi quello degli edoardiani, aveva ridotto questa lingua meravigliosa di Napoli a una funzione comica che mal si addiceva col dramma che la Campania vive e mal si armonizza coi punti di forza di una espressività che aveva dimostrato nei secoli precedenti di essere ricca, forte, addirittura qualche volta aspra e intensa, come in Cortese o in Basile».

²⁰ «La materia è spesso di tipo autobiografico, ma isolata in una luce di singolare impersonalità. La poesia di Serrao rappresenta un'eccezione anti-soggettivistica nell'attuale panorama. Non c'è l'io, ma il dolente premere di una realtà che chiede di essere detta. Mancano la nostalgia e il bozzetto, mentre vi prevalgono le atmosfere». Dalla prefazione già citata, di Franco Brevini a *'O ssupierchio* (6).

²¹ Riporto la traduzione offerta dal Serrao nel suo libro: «Prima che salga la luna / calami una cesta di parole / infette, parole di vimini intrecciate / una leggera, una rotondetta, aria e aria, il

cielo / gli occhi di una morte giovane ... // Con un po' di fortuna / ché sta salendo la luna» (26).

²² Scrisse questa liricuccia quadrisillabica nel maggio del '92, e Serrao mi mandò il suo «allungamento» esattamente un anno dopo, maggio '93. La «ragazza» a cui io pensavo, scrivendo, è sempre viva e presente a distanza e si chiama Molise, ma a Serrao non chiesi il nome della sua «bambina».

Le due voci s'intitolano *Dduje lénghe valezérielle* – Due lingue a piccolo valzer – ed ora è entrato a far parte di un mio libro di poesie in dialetto casacalendese dal titolo *I ràscenije* (I ragionamenti), a cura di Achille Serrao (Faenza, Mobydick, 1996); la stessa di *Retropalco*. Ognuno di noi provvide alle rispettive traduzioni. Questa è la mia: «Quando la sera / se ne viene / tu mi fai / sognar di te. // Tu mi tieni / fasciato a te: / mi fai vivere, / sussultare. // Che vuoi fare? / Che puoi fare? / L'amore / fa pensare. / E si può / dir di no? / L'amore / fa ammalare». E questa è di Serrao «Senza cuore! / Senza di me / dormi dormi, / bambina mia? // Non puoi fare / questa ninna-nanna / senza cuore / senza di me. / Ma tu dor- / mi, bella / e cara. / Guarda, ama- / ra è la notte, / amara. / Il sonno / un morire».

²³ Cfr. « 'O vide 'e venì », 'O *ssupierchio* 19.

²⁴ Cfr. «Chill'anno», 'O *ssupierchio* 21.

²⁵ Chiedo scusa al lettore per questa personalissima confidenza: la frase «un'ombra sussurrata di dolore / che avvolge alla finestra dell'insonnia» me la sono rivoltolata nella mente e sulle labbra in un sonniloquio durante la fitta nevicata di marzo a St. Paul, Minnesota, con la quale avrei composto un «son[n]etto» (a 4 mani con Luigi Fontanella).

²⁶ Dalla citata prefazione di Giovanni Tesio a *Cecatèlla*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Brevini, Franco. *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.

Haller, Hermann W. *The Hidden Italy. A Bilingual Edition of Italian Dialect Poetry*, Detroit: Wayne State UP, 1986.

Loi, Franco. «Specchiata napoletanità». *Il Sole-24 Ore*, 31 gennaio 1993: N.p.

Memmo, Francesco Paolo. «Dalla 'Giostra' ai 'Guasti'». *Sintesi* 4.2 (Mar.-Apr 1980): 119-21.

Pavese, Cesare. *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*. Torino, Einaudi, 1962. - *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941. - *Poesie edite e inedite*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1962.

Serrao, Achille. *'A canniatura (poesie in dialetto campano)*, Prefazione di Giacinto Spagnoletti, Roma, Editori Associati, 1993. - *Cameo*, Trans. Diane Kunzelman. Introd. Mario Luzi, Ed. George M. Carpetto, Stonybrook, NY, Gradiva, 1981. - 'O *ssupierchio*, Prefazione Franco Brevini, Risvolto Cesare Vivaldi, Monterotondo Roma, Grafica Campioli, 1993. - *Retropalco*, Faenza, Mobydick, 1995. - (a cura di) *Via terra. Antologia di poesia neodialettale*, Introd. Luigi Reina, Udine, Campanotto 1992.

Sovente, Michele. «Dalle radici alle voci del vissuto», *Il Mattino*, 3 aprile 1993: 19.

Vivaldi, Cesare. «Il dialetto di Serrao», *Il Belli* 1 (sett. 1991).

Hermann W. Haller: Per 'A canniatura/The Crevice



Among the wealth of contemporary poetry written in a myriad of dialects by poets such as the Milanese Franco Loi, the Romagnol Tonino Guerra and Raffaele Baldini, the Friulan Nico Naldini, the Roman Mauro Marè and the Lucanian Albino Pierro, Achille Serrao stands out as a new Neapolitan poetic voice. Not unlike Pierro or Guerra, Serrao began to write in the dialect following a period in which he used the standard language exclusively for his poetry (e.g., *Lista d'attesa* [Waiting List], 1979) and prose (e.g., *Cammeo*, 1981). His first volume of poetry written in the dialect of Caivano, a small town between Naples and Caserta, was *Mal'aria* (Evil Air), published in 1990, and followed in 1993 by *'O ssupierchio* (The Residue), and in the most recent years (1995) by *'A canniatura* and *Cecatèlla* (Blind Fly), and by the handsome 1996 volume *Semmènta vèrde* (Green Seeds). Simultaneously, Serrao edited an anthology of recent dialect poetry, entitled a *Via terra* (Udine, Campanotto, 1992).

Thanks to Luigi Bonaffini, some of Serrao's poetry is now available with an English translation in the volume *'A canniatura/The Crevice*, printed in the Lang series «Studies in Southern Italian and Italian/American Culture» edited by Giose Rimaneli. Bonaffini gathered 26 of Serrao's poems, which are accompanied by the poet's «interlinear approximations» in Italian (his own words), and by his lexical notes (82-105) which document Serrao's fine etymological and semantic attention. The poems and notes have been translated into English by Bonaffini; they are introduced by Luigi Fontanella with a postface by Giacinto Spagnoletti, all of them seasoned practitioners and critics of dialect poetry.

Serrao's poetry presents a harsh outward reality (he called it «stoney»), imbued in decaying southern landscapes and rain-drenched pessimism. Yet a refined lyricism (for Loi it is lyrical frenzy), based on humble references and on the rhythmic play that alternates between paroxytons and proparoxytons (reminiscing Roman and Greek ancestry) (Ruciulea 'a ggente p' 'a sscesa/ scarrupata 'e ccarrettelle; sciuliano lenze 'e sole 'nzi ca notte) draws the reader into the depths of the human soul, its fears and anxieties, longings and despairs. Serrao's poetry appears removed from the urban Neapolitan tradition by a sort of «canniatura», crevice («'A canniatura», the volume's first text, is in fact also a tribute to Neapolitan literary history, from Basile to Russo), and is more reminiscent of Albino Pierro's Lucanian lyrics both in themes and phonemes. Many of the poems highlight the proximity of syncretism between life and death, youth and old age (e.g., «Sagliemmanco criaturo»; aggio 'a parla' ammuccianno, isso/ tinco i' so vecchio), or the contrast between despair and soothing peace (people leaving their village for an unknown land in «Mal'aria». Others seem subtly autobiographical, dealing with memories of the poet's mother and father («Addò c'aveva 'a partere»; «'O vide 'e veni» «Pàtemo nun lassava»). Still others evoke rebirth

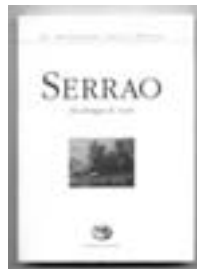
(«'A cantalèsia») or the religious inspiration by nature and small things («Ducezza cimmarèlla»). This paradigm of a light-filled pessimism seems to be present also in Serrao's most recent poetry, e.g., in his adaptation of G. G. Belli's Roman sonnets, such as «'A vita 'e ll'ommo», or «'O cafettiere feloseco».

One of the most beautiful poems. «Na rosa rosa», is a dialogue between the poet's archaic language – Fontanella called it aptly «anterior» or «ancèstral» – and Friulan, another archaic idiom with a rich tradition. Both cultures resemble each other in their terse and humble position outside history: «Po' me parlate cu' na lengua nova / e antica, na maglia 'e lana p' 'a staggione / malamente e senza 'e vuie che só...»[Then you talk to me with a new / and ancient tongue, a woolen undershirt for the cold / season; and what am I without you...] (38-39).

Bonaffini's translations are true to the dialect text's melancholic tonality, and they succeed very well in capturing the inner rhythm of Serrao's voice. Some of the best renderings include «Sagliemmanco criaturo» and «Na rosa rosa». The book is edited with care (there are a few – perhaps intended – discrepancies in accents between this edition and Serrao's most recent volume *Semmènta vèrde* (e.g., in «Mal'aria» 12, 1.1 cuiata; 1.8 tene et al.; in «Sagliemmanco» 20 «accrizanzato» stands for accreanzato). The trilingual arrangement of 'A *canniaturo* makes Serrao's poetry available to a large readership, including that of Italian Americans.

(*Italian Americana*, Winter, 1997)

Luigi Reina: Una lingua davvero «speciale»



Il Serrao e il Pignatelli (pseudonimo non ancora sciolto) ripropongono il problema con due raccolte poetiche pubblicate dalle romane Edizioni dell'Oleandro (e anche questo concorre alla rottura di quel municipalismo deterioro spesso tentato dal folklore o dagli stereotipi popolareschi).¹ Il linguaggio da loro usato si presenta con i connotati di una lingua veramente «speciale», non logorata dal facile melodismo canzonettistico, né abbassata al livello dei parlanti nella corsa all'omologazione con la lingua standard o vulgata dai media. E i contenuti sono quelli tipici della poesia più accreditata. Un dialetto di provincia (Caivano, Caserta), quello di Serrao che si spinge a recuperare forme secentesche spesso in funzione anti- o pre-digiacomiane. Chi legge *Semmènta vèrde*. s'accorge che c'è un alunché di rabadomantico nell'elaborazione. Serrao si cimenta in una sorta di scommessa con una parola ricondotta alla sua genuina primordialità: una parola terragna, che appare spesso aspra, azzardata, stridula e proprio per questo capace di rendere il senso di una ricerca protesa a penetrare nelle riposte profondità del vissuto forzando tanto i confini della realtà quanto quelli del sogno («Primma ca saglie 'a luna / acàlame na sporta 'e parole / 'mmesca-

te, parole 'e vinghie 'ntrezzate / una lèggia n'ata tunnulella...»). Una scelta apparentemente «bassa», antimelodica, ma fortemente espressiva perché sa caricarsi di valenze culturali.

[...]

Serrao ha pubblicato altre raccolte poetiche in dialetto, una persino in edizione trilingue (con versione inglese aggiunta), dopo una serie di testi in lingua e di prove critiche.² Sulla sua produzione si può fare un punto abbastanza circostanziato, anche considerando che il suo approdo al dialetto è avvenuto relativamente tardi, determinando una vera e propria svolta rispetto alla precedente produzione in lingua fortemente impegnata sul fronte dello sperimentalismo che tuttavia non aveva consentito di rompere quel «blocco» letterario esercitato da gruppi egemoni marcatamente segnati dall'ideologia tra i quali Serrao si sentiva un po' costipato. Ed è avvenuto anche in seguito a una sensibile maturazione critica che ha prodotto, oltre l'antologia per regioni di poeti neodialettali, *Via terra*, fini analisi della poesia di Mario Luzi, Giorgio Caproni, Elio Filippo Accrocca, Giose Rimanelli, Mauro Marè, Salvatore Di Marco, Bartolo Cattafi, Antonella Zagaroli...

Un approdo, dunque, meditato, al punto da potersi ritenere definitivo. Con esso Serrao non chiude del tutto con la sua disposizione sperimentale, anzi trova un nuovo campo di prova, tanto più duttile quanto più aperto alla possibilità di significazione creativa. In ciò non tradendo un postulato fondamentale di poetica personale, secondo il quale poesia è «rito perverso» della «biologia inarrestabile delle parole fattesi cose». Che significa trattamento quasi alchemico di archetipi considerati come oggetti che «possono» diventare senso ma il cui destino non è necessariamente la ricerca del senso.

Sulla parola in dialetto utilizzata come «cosa» l'attenzione di Serrao s'è concentrata già agli inizi, grazie anche al precedente, ma un po' tangenziale bagno nella «scrittura materialista» (è presente in *Poesia della contraddizione* di Franco Cavallo e Mario Lunetta, 1989), e all'altra incursione nei territori del prosimetro (*Cartigli*, 1989) che complica ulteriormente il rapporto già difficile dell'Io con la Storia attraverso la messa in opera di un comportamento teso a verificare le possibilità di un «eterno ritorno» nel processo di ricreazione «chimica» del linguaggio spogliato di ogni residuo intento volto a generare un «discorso di senso». E ciò per via di quella «delusione storica» responsabile del processo di alienazione che si è insinuato in tanta parte della poesia del secondo dopoguerra, avvertibile in Serrao già a partire dalla raccolta d'esordio (*Coordinata polare*, 1968) in cui le epifanie del quotidiano giocano un ruolo fondamentale soprattutto nella declinazione del negativo o del provvisorio che più di un debito contrae con certo Montale.

Basterebbe considerare il ruolo che vi svolgono alcune presenze simboliche: animali, oggetti quotidiani, idoli personali consegnati alla scrittura col fare di chi ricerca in essi un qualche ancoraggio salvifico attraverso l'impegno dell'intelligenza edificatrice non restia all'uso di artifici costruttivi di ambito barocco.

Evidentemente l'operazione messa in atto da Serrao tendeva a collocarsi su lunghezze d'onda che postulavano ampi recuperi non solo novecenteschi e attenzione anche a certe esperienze figurative e cinematografiche, come ha evidenziato per tutti Emerico Giachery presentando *La draga le cose* (1997). *Mal'aria* (1990) testimonia bene queste tensioni. E pone decisamente anche un problema di definizione della

scelta dialettale in termini latamente culturali prima che poetici perché prospetta decisamente persino un'esigenza grammaticale e sintattica che induce a operare con filologico piglio sul linguaggio ricondotto a campo di indagine anche erudita.

Il dialetto di Caivano (come il milanese di Loi) è linguaggio conquistato, non posediato per eredità «materna». Esso si presta, perciò, ad operazioni non dissimili da quelle imposte dalla lingua comune, in quanto linguaggio ricercato, linguaggio anche «imparato», e non già riconquistato per maternale riappropriazione. In questo esso può sopportare la definizione di Brevini che lo riporta all'ambito della lingua «paterna» piuttosto che «materna» (come avviene invece più comunemente per altri neodialettali). *Mal'aria* consente possibili fughe metalinguistiche e decisamente sperimentali, da laboratorio chimico, anche se tese a un recupero complessivo di vocalità. Sarà il caso di ricordare che Serrao è romano di nascita e formazione.

Siamo, dunque, di fronte a una scommessa di cultura e di lingua, oltre che di poesia. E siamo di fronte a un necessitato esercizio di sacralità «familiarisociale» condotto nel nome del padre, come egli ha precisato («La *religiosa* necessità di instaurare con il padre morto un dialogo di verifica del vissuto, dei come dei perché, nell'unica lingua in definitiva comune, di eguale lunghezza d'onda, una lingua di possibile intesa rinvenuta nel luogo dove affondano le radici di famiglia»).

Un lavoro di ricostruzione alchemica attraverso forme capaci di far rivivere gli archetipi, fenomenologicamente ricondotte all'antropologia ma linguisticamente tentate di legittimazione culta per l'impossibile riferimento a un «parlato» ormai troppo distante.

Perché l'intesa *possibile* riuscisse a realizzarsi su un piano accettabile era necessario recuperare documenti «illustri». Serrao sa che tutta la conoscenza che l'uomo ha del mondo è in primo luogo conoscenza strumentata in parole (persino quella apparentemente consegnata a segni architettonici o altro che hanno sempre bisogno di decodifica illustrativa). E le parole hanno la propria sacralizzazione estrema nella poesia. Di conseguenza si espone al riattraversamento della tradizione poetica in dialetto della regione del padre. Basile o Cortese, Sgruttendio o Russo, Capurro o Viviani rappresentano quell'alternativa (antipetrarchesca, però) al «parlato» troppo soggetto alle trasformazioni d'uso e in difetto di «grammatica». Con essi costruisce la sua lingua procedendo a una sorta di discesa agli inferi per riappropriarsi delle «cose» con le quali costruire un discorso che è contemporaneamente cognitivo (per sé) e rappresentativo (per l'altro). In tale direzione la sua poesia in dialetto si caratterizza contemporaneamente nella scelta di soggetti apparentemente regressivi (antropologia popolare e contadina) e di strumenti promozionali quanto più possibile «nobili», ripuliti dai detriti e restituiti a dignità anche etimologica (significative le *note* che aggiunge alle proprie poesie). In un certo senso si potrebbe parlare anche di una sorta di neostilnovismo espressionistico, non certo di crepuscolarismo o di melodismo, come nella più accreditata tradizione napoletana post-digiacomiana. E si assiste a una forma di schematizzazione tematica per una spinta verso un'essenzialità che rifiuta le complicazioni sentimentali o i grandi giri di pensiero.

Emblematiche, in tal senso, le raccolte successive: *'O ssupierchio* e *'A canniatura*. Spesso i testi si presentano come microracconti concentrati su piccoli particolari che assumono un dato paesaggistico o climatico, un movimento, un interrogativo per avviare un discorso (spesso anche rivolto a un interlocutore di comodo) teso a signi-

ficare, piuttosto che un episodico status esistenziale pure evidente sullo sfondo, quasi una modalità di esercizio sul materiale linguistico preselezionato (oppure ricreato) per la rilevanza fonica piuttosto che per la necessità di una sua significazione immediata messa spesso a rischio dallo stesso costrutto logico: «'e luòtene /d' 'e cane allèrta c' 'a neglia 'ncanna... 'o mare / nu retecà 'e parole maje fernùte... Sàgliere, / 'o chiù malamente d' 'e mestière, / saglimmo a careggràzia e... 'o vvi ll'anno / 'o mare farfagliùso, chi sospira / 'e quante ccà ne simmo / nu vecchio sulamènte ammuinatore 'o mare?» («i lamenti / dei cani allerta con la caligine in gola... il mare/ un andare e venire di parole incompiute... Salire, / il più crudele dei mestieri, / si sale per miracolo e... ecco / il mare balzubiente, chi suggerisce sospirando / di quanti ne siamo qui / un vecchio solo ammutinato il mare?» *A st'ora chi simmo*). Dove, a parte la forzatura nella traduzione di «ammuinatore» (agitatore, rimestatore chiassoso) con «ammutinato», o il neologismo «careggràzia», fonicamente più forte di «pe' mmiracolo» (come è in effetti trasmutato nell'autotraduzione), tutto l'armamentario linguistico punta ad esiti di asprezza, qui attraverso le allitterazioni con dominanza liquida, dentale e gutturale, altrove per mezzo dei chiasmi, delle iterazioni o della specularità notati da Giovanni Tesio. È la strada che Serrao elegge per dare alle parole consistenza di cose, quasi a volerle rendere materiali contundenti.

Non si tratta, perciò, di una messa in campo di quell'arretramento linguistico alla conquista dell'archetipo, tanto comune nella neodialettalità contemporanea, bensì di un'operazione su cui agisce implicitamente la precedente esperienza di «scrittura materialista» dell'autore alla ricerca, ora, di accrediti anche dotti attraverso l'operazione filologica ed etimologica che mette in essere nelle note, e con una disposizione aggiunta di sacralità soprattutto là dove compare la figura del padre. Analoga è la motivazione di certi ricorsi sinestetici («cràstule 'e lengua», «scarda 'e parole», «'nzin ô muro», «nu lenzulo 'e viento»...). Si spiega così la disposizione di chiusura nei confronti del cantabile digiacomiano e la disponibilità maggiore nei confronti di certe crudeltà di Giovanni Capurro o di Ferdinando Russo e Raffaele Viviani che lo conforta nell'adozione di un linguaggio più «periferico» possibile, sia geograficamente che letterariamente, in uno sforzo di coniugazione di antico con moderno su cui agisce montalianamente lo «strappo» dell'azzardo propositivo.

Insomma: Serrao opera con bisturi nel tessuto della lingua, scarnificando fino all'osso e, quando non trova i solidi referenti, o quando li scopre marciti, si volge a soccorsi di protesi opportunamente modellate su affidabili calchi alchemici. Il linguaggio è la «cosa» e ad esso è finalizzata la dizione; l'oggetto apparentemente definito, il senso conseguente, ne è quasi l'accidente sopraggiunto, per la connessione sintattica che naturalmente impone ad esso un coordinamento logico e per la referenza psichica che consente la «fonduta» fonico-segnica e concettuale.

(Luigi Reina, *Il filo di Arianna*, Salerno, Ripostes, 1997)

NOTE

¹ Cfr: A. Serrao, *Semmènta vèrde*, Roma, 1996 (prefazione di F. Brevini); T. Pignatelli, *Pe cupià 'o chiarfo*, Roma, 1996 (presentazione di T. De Mauro).

² Cfr.: *Mal'aria*, Treviso, 1990 (prefazione di F. Loi); *'O ssupierchio*, Monterotondo, 1993

(prefazione di F. Brevini); *'A canniatura*, Roma, 1993 (Introduzione di G. Spagnoletti); *'A canniatura/The Crevice*, New York, 1995 (Traduzione e cura di L. Bonaffini, introduzione di L. Fontanella, postfazione di G. Spagnoletti); *Cecatèlla*, ed. fuori commercio, Mondovì, 1995 (presentazione di G. Tesio). Per la poesia in lingua: *Coordinata polare*, Roma, 1968; *Honeste vivere*, Biella, 1970; *Destinato alla giostra*, Roma, 1974; *Lista d'attesa*, Siena-Roma, 1979 (prefazione di S. Ramat); *L'altrove il senso*, Roma, 1987; *Cartigli*, Forlì, 1989. Importante lo scavo da lui operato sulla poesia neodialettale che ha prodotto, dopo quella di Pasolini e Dell'Arco, l'importante antologia *Via terra* (Udine, 1992). Ha pubblicato anche opere di narrativa (*Sacro e profano*, Roma, 1976; *Scene dei guasti*, Roma, 1978; *Cammeo*, Siena-Roma, 1981; *Retropalco*, Faenza, 1995). Un'antologia significativa della poesia è stata allestita di recente (*La draga le cose*, Marina di Minturno, 1997, con introduzione di E. Giachery).

Pietro Gibellini: Introduzione a *Cantalèsia*



Within a few years, Achille Serrao's dialect poetry has received a truly uncommon attention, in terms of both quantity and quality. The most authoritative experts in the field have delineated the distinguishing traits of his poetics: Giovanni Tesio sees the evolution from poetry in Italian to poetry in dialect as a passage from «the suburb of words to the words of the suburb»; Pietro Civitareale defines the return to roots as *Lebensweise* and considers the recovery of dialect a quest for the «deep and humble truth»; Franco Brevini underlines the distance taken from the «nineteenth and twentieth century Neapolitan cantabile» - that is, from Di Giacomo and, why not, from the D'Annunzio of *'A vucchella*, written for Tosti's music; Giorgio Bàrberi Squarotti stigmatizes the choice of a «dissonant, harsh, jagged idiom»; Giacinto Spagnoletti underscores the «intense existential drive» of a poet inclined to *pecundria* (melancholy); and Franco Loi, who discovered Serrao, sees in his verses a constant «interweaving of dream and reality, of what is said and what remains unsaid, of a life eternally suspended between elation and despair».

These are the same traits that guide the discerning selection of neodialect poets whom Serrao included in his anthology *Via terra* in 1992, poets who have turned to dialect from an inner expressive impulse rather than to get on the bandwagon of a trend fashionable a few years ago, and which seems already to be fading.

Serrao, after all, had already provided with great clarity the direction of his intellectual itinerary: the geographical and social marginality of his native town, Caivano, situated in «an area that was always rural, but that for the last twenty years has definitively given in to an unbridled and confused industrialization»; trust in education, the means of access to hegemonic culture and of «redemption», which initially drives him to write verses in Italian; finally, the return to dialect «out of a need for concre-

teness in expression and execution», as well for psychological and cognitive reasons, such as the «religious need to establish with my dead father a dialog about the experience of living».

What else can one add, introducing the collection in which Serrao, under the telling title *Cantalèsia* (canticle or chant, but also lullaby), assembles his best poetry written and published between 1990 and 1997. To give a more complete view of the book, I will select some samples of text representative of its various sections an evolution.

The texts assembled here are enclosed in a frame: at the beginning, two epigraphs in verse, at the end two poetic translations in the Caivano dialect. Thus a metaliterary prolog and epilog, to indicate that the return of the poet to «nature», after going through «culture», is not possible outside the manner of the «sentimental» poetry of the moderns that Schiller contrasted with the «naive» one of the ancients. The first epigraph consists of verses by Giambattista Basile, which only apparently take up the caricature of the bedraggled and offbeat man of letters, but in reality they depict a very modern, post-Baudelairian, image of the poet who in his frenzied solitude mixes concepts and imagination looking for new words: he too is an albatross, the critical conscience of society, a seer attempting to catch the link between «concietto» (concept), «fantasia» (imagination) and «vuce nuove» (new voices), in order to interweave language with reason and dream. It is a high-profile image, completed by the fragment from a poem by Giovanni Capurro, in which the inner «stracquezza» (weariness) dissolves in the fragrant air of summer with the trill of the cicada, for ever considered the emblem of Apollo's gift.

If Basile and Capurro are true poets, the authors who are the object of the final homage Catullus and Belli, are giants. In the passage from the former to the latter Serrao indicates a geo-linguistic journey from the particular to the universal, that is, from the Neapolitan dialect to Latin and Romanesco. The dissimulation of the sublime in the humble poet of the *nugae* (Carmen XLV) is carried out by Serrao himself, who for his *cusarelle* (small things) looks for a conscientious reader capable of understanding them and shaking his hand. As for Belli, the poet from Campania chooses three deeply meditative poems from the vast collection of *Sonnets* – comical, realistic, satirical, grotesque: the cheerful revival of the gloomy baroque meditations on human misery (*La vita dell'omo, Er caffettiere fisolofo*) and the apparently naive reworking of a gruesome biblical passage (*Er giorno der giudizzio*). The arduous contest with the side of Belli that attracts him more (when he confessed to fits of «bleak melancholia») gets resolved with an effective and faithful version (but with a degree of metrical freedom, justified by the author), also very imaginative, if the God-hen surrounded by the reborn chicks of Belli's original is replaced by a God-lumera (lamp), around whom circle butterflies: and the return to the traditional motif, which saw their wings burned by the love flame, projects a disquieting light.

Now, does the penchant for humble and precious things, like Catullus' *nugae*, and the imaginative freedom that weds physical and metaphysical, according to Belli's example, inform a text like «The Tale of Small Things»?

The Tale of Small Things

More than last year the leaf furls
it shudders it sags as god wills

(the god of all leaves) this thundering
almighty a little muddled cradles it
the stunted leaf wastes away - and he mocks it.

Cradle of air, it's true, this is the tale
of very small things
even if that leaf
happened to be the very last: why is it dancing
on that razor's edge
now that the tipsy air begins to swell a cloud
two clouds of sulphur (it has strength enough)
as many clouds it can above the houses
(its nose itches) and kindles irises
in the sky?

The withering, the shuddering of the leaf shaken by an enigmatic or mocking god, but cradled by the air under iridescent clouds, establishes the poetics of «small things» already at the time of 'A *canniaturo*, and above all it already utterly reveals the stylistic peculiarity of the poet; the lexical richness and precision, the calculated phonosymbolic effects, the penchant for objects, in and out of metaphor, the mobility of an inner syntax.

The sought convergence between *cunciette* (concepts) and *vuce* (voice) is projected onto an Edenic past in the poem «There Was a Time», including the section *Words* which already in the title declares the dominant metapoetic theme.

There Was a Time

There was a time when words
didn't change the air, around these parts
they fried in the oil
of cunning, held in the mouth
by fear, expedience maybe,
this silence is a curse... A glance,
a handshake were enough to change the way you spoke.
Only around the dead man's bed
a brawl of voices, a jostling
like naked birds after a piece of bread.

In the atemporal, mythical past, language encompasses noises and gestures and, becoming verbal only at crucial moments («around the dead man's bed») it must materialize in a very concrete metaphor («like naked birds after a piece of bread»).

In the eponymous poem of the second collection, 'O *ssupierchio* (The Residue), the link between inner world and nature gives rise to a *paysage de l'âme* which transforms the «chest pain» on the rough pavement of a foul-smelling alley, and the hope of escape takes on the form of the tallest tree;

The Residue

In this hour that slides off the bed,
a chest pain...
See, I am
a rough pavement a foul-smelling

alley in the morning
where a rat scrambles
and in the morning you hear
the angry cough of people
scattering through the countryside,
of simple people.

*

I'd like to be the tallest of those trees,
it sprawls and raves upon the terrace
wizened and leathery as my house - bricks and plaster
in an hour of sickness stolen from sleep
with lights between the dying and a residue
of life, and what an air in the attic
fever of air...
a gentle fever even the sign of the cross
cannot extinguish...

The syntactic freedom and the boldness of the mental associations, characteristic of this interior monolog, can be found again in the poem that gives the title to the next collection. *Cecatèlla* (Blind Man's Buff) marked by a more meditated, disenchanted reflection that only the poet's heuristic bewilderment prevents one from defining gnostic:

Blind Man's Buff

Step after step the hand unveils
life's happenings, odd and even, a pairing of cards...
we argue over a drink under these persimmon trees
so many thoughts, so many, to and fro,
at times a scratch
of truth settles on a cloud
to catch its breath...
with deep wrinkles between the fingers
rap softly, the children are asleep
in the cradle of these memories, the hissing...
if water glimmers in the ditches once again and lizards dart
put back the sweet inviting air of old
a muffled sound from below (a stream
of rats? the breath of a treacherous wind? ...bah,..)

Step after step the hand unveils
life's happenings, the cards come up a certain way...old people leaning
with the back of the chair against the doors, the smoke that rises
from a flame, a child shuts his eyes against a wall and another hides,
Do you want to play blind man 's buff? A war has been raining forever on the
children.

If you don't find me you 'll have to forfeit, you know?
This thought comes and goes, at times a scratch
of truth, at times I'd hide I hide
even now, then I climb out of the basement
to let them find me.

John Butcher: *Per Cantalèsia*



Cantalèsia. Poems in the Neapolitan Dialect (1990-1997) is the fifth book in Legas's «Italian Poetry in Translation Series» that includes translations of Dante and several collections of dialect poetry. *Cantalèsia* offers the English-speaking reader the opportunity to sample an ample selection of poems in dialect written by Achille Serrao. Achille Serrao (b. 1936) published his first collection of poetry in 1968 with the title *Coordinata polare*. He has also written narrative works. In 1990 he published his first book of poems in dialect, *Mal'aria*. Since then he has continued to write in dialect: *'O ssupierchio* (1993), *'A canniatura* (1993, translated into English by Luigi Bonaffini in 1995), *Cecatèlla* (1995), and *Semmènta vèrde* (1996). He has also edited *Via terra: antologia di poesia neodialettale* (1992), now available in a new edition with translations into English, edited by Achille Serrao, Luigi Bonaffini, and Justin Vitiello (New York, Legas, 1999). The work of Serrao has attracted the attention of many of the major figures in the field of Italian dialect poetry including Franco Loi, Franco Brevini, and Giacinto Spagnoletti.

Serrao writes in the dialect of Caivano. The small town in Campania, once an Oscan settlement dating back to the fifth century B.C., lies halfway between Naples and Caserta. Originally a rural farming district, in recent years it has witnessed the increasing presence of industry. Although dialects in Campania mainly manifest a high degree of homogeneity, there are important differences throughout the territory. The language of Caivano is a long way from the illustrious Neapolitan tradition that began to blossom in the late nineteenth century. It is «phonetically much harsher, less harmonious than the Neapolitan standard». Whilst Serrao's verse exhibits a definite musicality, it is a syncopated often harsh melody mirroring the reality he seeks to describe.

Cesare Vivaldi has mentioned T. S. Eliot in relation to Serrao. Perhaps there is something of the earlier Eliot in Serrao's precise description of a mundane, apparently meaningless life that hopelessly trudges onwards without any evident purpose. In one of the epigraphs to the collection, Serrao quotes Ferdinando Russo: «'A vita è chesta! Accumpagnammo 'a morta! [...] Nu muzzunciello 'int 'a na pippa corta, / e cammina, e strascina, e vai 'nzeffunno!» («This is what life is! Keeping death company! [...] A pinch of tobacco in a stubby pipe / and you go on, you trudge on, and in the end you sink»). All translations in this review are by Luigi Bonaffini. In «'A canniatura» the first group of poems in *Cantalèsia*, the world is displayed in its tragic process of entropy, Serrao refutes the classic Neapolitan vista, the land of sun and sea, to meander through a wintry landscape dominated by driving rain and brisk winds, with only the occasional ray of sunlight. Serrao's personal outlook is not so much one of grim pessimism as of profound melancholy, of «pecundria». The poet escapes total

dejection by taking refuge in the day-to-day life of his town and the dense mindscape of private nostalgia. Di Giacomo appears in the first poem, «'O puntone». The opening lines, «A nu puntone chiove, stracqua, 'o sole pe' scagno (...) e chiove schiove», contain an obvious echo of the first sentence of «Marzo»: «Marzo: nu poco chiove / e n'ato ppoco stracqua: / torna a chiovere, schiove, / ride 'o sole cu ll'acqua». Yet, although Serrao shares Di Giacomo's belief in the sad caducity of existence, he is nonetheless a world away from the sublime musicality of the «ariette».

In its unremitting process of massification and globalisation industrialised capitalist society has ruthlessly eroded the particular in favour of the homogenous universal. Ancient ways of life are vanishing at an unprecedented velocity. In Italy one of the most evident manifestations of the onslaught of the modern is the gradual disappearance of dialect. At the unification of Italy, the percentage of people able to speak standard Italian was in the low single figures. Now, only a tiny proportion of the population is unfamiliar with the national language. In 1988 a survey in the *Bollettino della Doxa* reported that 34.4% of the population claims to speak exclusively in Italian whilst 60.4% says it uses Italian at home, at least on some occasions (Martin Maiden, *A Linguistic History of Italian*, London, Longman, 1995, 9-10). One suspects that amongst those who sometimes speak dialect, many are younger members of the family who employ it in order to communicate with much older relatives who are not at ease in standard Italian. With the passing of time, this practise will obviously tend to disappear.

Since the seventies there has been a dramatic increase in Italy of what is sometimes called «neodialect» poetry. A fundamental reason for this cultural event is the general recognition on the part of Italian writers that local dialects are for the most part destined to vanish within the near future. (It would be wholly erroneous to suggest that the purpose of the new writers in dialect is to reach a wider, less educated public. Indeed, the language and style they employ can be of such a rarefied or antiquated nature that the text may be as abstruse to residents of the particular area as it is to the general Italian reader). Serrao's verse is pervaded by nostalgia for the ancient «lengua». This is especially apparent in several poems from the second section fittingly entitled «'E pparole». Language is a precious resource that the people have conserved for what seems an eternity: «[...] piula si chiamma / 'e ccose, fa mill'anne / che sta caterbia pe' ll'annummenà / 'nzerra cràstule 'e lengua [...]» («they warble when they call things, / for ages this multitude has been saving / shards of tongue to name them [...]») («Vide che d' 'a muntagna ...»). In «Na rosa rosa» dialect is described as a shirt to be worn during the cold season of oppressive massification. The subject emphasises his deep reliance on it and exhorts: «*sona chitarra sona nc'è rummasa / na corda*» («play guitar play we still have / one string left»).

«'O ssupierchio», the third section, is pervaded by a sense of the past. It contains some moving poems dedicated to family members and, in particular, to the poet's dead father. «'A cantalèsia d' 'e criature nove», partly an ironic rendition of St Francis's «*Laudes creaturarum*», shows Serrao at his darkest best. As the other birds fly away, a fledgling muddies its wings. Unable even to lift its eyelids, it implores its maker: *Signò ca staje llà 'ncoppa / accussì luongo [...] ca staie accussì luntano... / Signò, na mano...* («Lord who are / so high, so far away [...] who are so far away... Lord, a hand...»). In his introduction, Pietro Gibellini describes the fourth section.

«Cecatèlla», as «marked by a more meditated, disenchanting reflection that only the poet's heuristic bewilderment prevents one from defining gnomic». Indeed, Serrao's verse shares with many recent writers in dialect a willingness to go beyond «traditional» themes of dialect verse (the old ways of life, the common people, nature) and confront issues of an existential or metaphysical character more typical of poetry in standard Italian.

The original poetry in *Cantalèsia* concludes with the fifth section. «C'era na vota». The title of this section reiterates the value Serrao attributes to nostalgia, a central theme of all his poetry. Serrao demonstrates his imaginative virtuosity in his description of classic poetic icons like the moon. If «Chill'anno» reads: «munnata è na cepolla 'a luna» («peeled onion of a moon»), in «Semmènta vèrde» (Sunatèlla a ddoje voce) the moon becomes far more sinister: «janara è 'a luna cu' ll'uocchie lupégne» («the moon is a witch with wolfish eyes»). The final section of *Cantalèsia* presents translations into the dialect of Caivano of some of the best-known poems by Catullus and Giuseppe Gioachino Belli. (One suspects that Serrao identifies particularly well with the pessimistic outlook on life of the latter). The book ends with a short biographical note on the author, a pronunciation guide, and a glossary.

Since one of the principal *raisons d'être* of recent dialect poetry is to immortalise a specific language and its inherent musicality, it is inevitable that any attempt to translate it will always be to some extent a failure. Luigi Bonaffini, an experienced translator of modern Italian-language poets such as Campana, Luzi and Sereni, is well-known for his work in the field of dialect poetry, including translations of Achille Serrao and Giose Rimanelli, and important anthologies such as *Dialect Poetry of Southern Italy* (New York, Legas, 1997). In his latest translation of Serrao, Bonaffini makes a laudable effort to preserve something of the original whilst manifesting a great degree of flexibility in his poetic solutions. In a note he explains: «To try to render into English the inherent phonic resistance of most of Serrao's poetry (which however does offer many notable exceptions, in verses of great elegance and lightness) would entail a forced search for consonantal sounds and broken, antimelodic rhythms, resulting in an artificial – and non-existent – English. I have tried instead to capture the underlying basic tonality of the text, the intense melancholy that subtends the (only) apparent impersonality of the poetic voice». On occasions Bonaffini permits himself a considerable liberty. In «Accussì trase vierno...», the translation of «mmane chiare» as «gossamer hands» may seem rather free although Bonaffini might justify the adjective «gossamer» by the appearance of «'e ffelinie» («cobwebs») at the beginning of the poem. However, leaving aside such minor observations, Bonaffini provides an excellent translation of some difficult texts. *Cantalèsia, Poems in the Neapolitan Dialect* (1990-1997) will be of interest both to those who follow recent trends in Italian poetry and to those concerned with Italian dialects. It is to be hoped that both its writer and its translator continue their admirable work.

(*Annali di Italianistica*, N.18, 2000)

Pietro Civitareale: L'esperienza poetica neodialettale di Achille Serrao

È stato più volte affermato che si scrive poesia quando nessun altro gesto è possibile; che fare poesia equivale a surrogare l'impossibilità di ritagliarsi uno spazio linguistico vitale (l'impossibilità, cioè, di spezzare il proprio discorso dal monolitico formularsi del discorso altrui); che il desiderio della poesia nasce dalla necessità di sottrarsi ad una *langue* istituzionale in cui formule verbali si sono irreversibilmente irrigidite e mercificate in affascinanti modelli linguistici di comunicazione di massa; che il poeta, insomma, tende sostanzialmente a rifare il linguaggio, a munire e a munirsi di un personale sistema testuale, separato dal compatto sistema verbale degli altri. Del resto, è sempre accaduto che chi scrive cerchi, nello spazio anonimo della pagina, la forma del proprio discorso e le linee della propria fisionomia dissolta, sfigurata dal silenzio e dalla realtà senza nome che lo circonda.

Ciò è tanto più vero quando si tratta di poesia in dialetto il cui destino è legato, non tanto al recupero di una ortodossia lessicale e grammaticale che il tempo fatalmente mina e scompagina, quanto ad una diversificazione stilistica *a parte subiecti*, nel senso indicato da Giacinto Spagnoletti, secondo il quale «il problema che si pone oggi sta proprio nel superare la barriera del dialetto reale (quello che pochissimi parlano) e con esso il paese che lo esprime direttamente»,¹ tendendo a personalizzare il proprio dizionario lirico, com'è del resto nella prassi della gran parte dei poeti neodialettali d'oggi; come dire che, alla poesia dialettale, non interessano i dialetti in quanto tali, ma in quanto offrono delle peculiarità espressive che la lingua nazionale non possiede.

L'esperienza poetica di Achille Serrao² ci pare che si iscriva plausibilmente nell'ambito di questa nuova opzione della poesia neodialettale contemporanea, manifestandosi come nozione del «linguaggio» per eccellenza; una nozione tuttavia che non esaurisce il proprio desiderio nella certificazione di un *logos* circoscritto nel tempo (con quel varco che si apre continuamente tra la materia del presente ed il sogno d'una lontananza vissuta e rivisitata), ma costituisce un avvio, se non proprio un percorso compiuto di riconoscibilità, verso una dimensione nuova, attestata in un segmento linguistico duro e chiuso, anche se più persuasivo rispetto a quelli che in qualche modo possono essere considerati i riferimenti di esemplarità o di consonanza nella tradizione della poesia dialettale campana, per cui la sua pagina si presenta come l'unicità di un destino espressivo aperto contro l'*hic et nunc* del mondo, il luogo della finitezza, la scansione del tempo che si oppone alla pura rappresentazione dei segni linguistici.

Sotto questo aspetto, il recupero del dialetto, dopo una cospicua esperienza in lingua culminata con la sintesi cronologica di *Cartigli*,³ acquista in Serrao il senso di una scelta che si lega alla precarietà del destino umano, venendo ad assumere il valore di una esplicita promessa di memoria incancellabile del vissuto, dominata non tanto da uno stigma culturale quanto da una qualità di natura. Anche la poesia gioca, dunque,

nelle corrispondenze tra natura e scrittura, tra *Lebenswelt* e vocazione poetica (quindi tra istinto e disciplina), nel senso che il paesaggio non soltanto provoca uno stato d'animo, ma lo scrive e lo descrive; non soltanto perde ogni fragranza vegetale ed ogni rilievo oggettivo, ma diviene materia delle ferite dell'anima, piaga che suppara nel vuoto:

C'è rummasa 'a scumma d''a culàta mo'
na chiorma 'e muscille che s'aggarba
pezzulle 'e pane sereticcio quacche
«silòca» 'nfacc'è pporte arruzzuta
e 'o viento nu viento ahi na mal'aria
'a quanno se ne so'
fujute tutte quante secutanno 'o ciuccio 'nnante, 'e notte
cu''a rrobba 'a rrobba lloro ('o ppoco pcurillo ca serve e tene)
e 'a pòvere s'aiza, 'int'a stu votafaccia
pe' ll'aria che se tegne d''o janco d''a petrèra.
Pe' tutt'a scesa ruciulèa 'a ggente p''a scesa
scarrupata 'e ccarrettelle d''a ggente
ruciulèano pure d' 'a ggente chiòchiara
'nzevata 'e suonno ca nun sente
chell'ate ruciulià e parla a schiòvere
stanotte parla 'e pressa a una voce
essa ch'è sulamente voce.

(*Mal'aria*, p. 26)⁴

È la manifestazione di un disagio esistenziale che il poeta vive come spaesamento, come perdita di laricità e di senso del mondo, come naufragio del rapporto intersoggettivo. Si spiegano allora quel suo continuo volgersi alle origini, quel suo frugare inquieto nelle pieghe di un passato perso tra le brume del tempo, quel suo illusorio «scippare» spezzoni di verità, nell'intento di ricomporre una improbabile storia personale, non senza l'azzardo d'una ricaduta nella casualità di una condizione scompagnata. Il poeta registra questa condizione senza disperazione, quasi con malinconica atonia, in una dizione fascinosa ed avvolgente, riscoperta in tutta la fecondità delle sue implicazioni etiche, psicologiche, sociali entro lo spazio vitale della quotidianità.

Lo stile medesimo si fa espressione di questo presente così percepito, muovendosi la sua scrittura poetica su un livello di constatazione oggettiva e razionale, con qualcosa della discorsività illuministica nel suo proposito di discernere, in un puntiglioso e solerte rammemorare, in un chiaroveggente e minuzioso rendiconto, le cose come furono e come ora si presentano. Un po' al di sotto forse della tensione canora della tradizione poetica campana, ma sempre fedele all'ambizione romantica di calarsi nella umbratilità delle cose, sì che tra l'oggetto e la sua destinazione linguistica il poeta si manifesta come un intermediario intelligente e personale, quel tanto che non disturba una sua spregiudicata impassibilità testimoniale. Con ciò egli esprime un desiderio di «riqualificazione» del proprio «sguardo», la volontà di restituirgli una forma, la coscienza del vuoto su cui si posa, per ricominciare a «vedere», o a «rivedere» con i propri occhi, un fuori che gli altri magari restituiscono diverso dall'immagine che nell'intimo è venuta progressivamente a rapprendersi; e la configurazione stilistica di un tale procedimento è costituita da un effetto di sospensione,

determinato da un continuo spostamento tematico, in una specie di programmatico «rifiuto» a focalizzare sulle cose e di disponibilità a scivolare invece sullo spazio che le circonda e le unisce. Non si tratta di oggetti che si sottraggono all'attenzione del poeta: è l'attenzione stessa, guidata verso qualcosa che pur essendo esterno all'oggetto ne rivendica una interiorità, a focalizzarsi sul prolungamento delle cose, al di là della loro stessa presenza fisica, nei termini di una resa globale e definitiva dell'esperienza, di una conciliazione che rasenta, sul piano luministico e sonoro, il massimo di mediazione tonale:

Vide che d''a muntagna scapèzza
vierno nu sfriso 'nfronte
e tutt'e ffenerture scummigliàte
'nfoca, na voce
carrèa straregno 'a copp'a vvoce d''e muorte
d' 'e vive e 'a ggente 'e primma matina fa mill'anne
jesce da 'e ccase usco usco aùna
lagne spiérte 'mmiezz'â via quacche parola
pittàta 'a refola p''e 'nciuce, piula si chiamma
'e ccose, fa mill'anne
che sta caterbia pe' ll'annummenà
'nzerra cràstule 'e lengua...

(*Vide che d''a muntagna...*, p.44)^s

Al di là del gioco delle somiglianze e delle differenze, la poesia di Serrao, dunque, fa pensare ad una identificazione inevitabile tra parola e segno, tra materiale linguistico evocato e forma del suo enigma esistenziale. Non una poesia di invenzione retorica, ma di coincidenza fatale, di andamento serpentino, che allude ad una condizione ontologica dentro e fuori allo stesso tempo della linearità. Il piacere del testo qui non raggiunge mai il suo acme, il suo climax, in relazione alla riconoscibilità delle figure in movimento, ma si disperde nel tempo della fruizione per tornare in forma di eco, come sonorità che non può venire acquistata e perduta nell'immediatezza della pronuncia.

Quella di Serrao, inoltre, è una poesia che si configura come una metafora della scrittura, che procede per ampie spirali sintattiche, logorata e al tempo stesso rigenerata dalla memoria e da un'abile tecnica compositiva. È il naturale a mettere in movimento la scrittura; un naturale intriso di una sorta di sensualità, ma soprattutto mobilitato dalla memoria di certi luoghi e di certi tempi, che trova il primo riscontro nel linguaggio per farsi poi, per il suo tramite, percezione delle cose, tangibile ed insieme sfuggente:

'O tiempo sciùlia
e che se passa arreto nu poco poco
arreto comme si fosse mo'...
n'ata jurnata strèuza
i' cu''e nnaserchie fredde
pe''nnant'ê llastre, janche
tittule e trezze d'aglio niente struscio
chiù e 'a sotto n'arrenzà
chi va e chi vene muro muro, 'a sotto

tantillo 'e neve, ma na foja cuieta
 'a neve lucente... e sciùlia 'o tiempo
 'int'â jurnata streùza appennuliata
 a nu rinaccio 'e nuvule...ma eva
 ajére o puramente mo'? i' sulo
 pe' copp'a sta scalèlla 'e penziére
 cu' 'a capa agliummaruta... e 'a neve se stuta.

(*A neve*, p. 70)⁶

La lingua poetica di Serrao infatti, che ricorda la vigoria naturale di Giovanni Capurro, riconosce il proprio universo grazie ad una sorta di espressionismo che consente al poeta di forzare la realtà. La visione, così perfettamente adagiata nel fruscio naturale del suo dialetto, nel suo scatto propulsivo tra reale e surreale, sottende un intreccio verbale ed una drammaturgia degli eventi lineari ed al tempo stesso barocchi: il fantastico memoriale si impone come vettore di un ordine morale; e nel suo modo di essere, misurato ed eccedente, convivono demolizione e ricomposizione della realtà: il segmento primario di un universo alternativo, grazie ad una forza poetica che riconosce le proprie ragioni ed una propria *Lebensweise*, nel dialetto, cioè a dire in una verità profonda ed umile.

Lo scarto verso un irrazionale linguistico è innegabile; e ciò depone a favore di una personalizzazione del mezzo espressivo semanticamente connotabile in senso estetico. È lì a confermarcelo, del resto, la stessa «felicità» sentimentale del suo immaginario: un immaginario innervato nel corpo della realtà e pronto a marcarsi in sveltezza di pensiero, passando per suggestioni che invertono continuamente di segno i tempi e i luoghi dell'esistere.

A voler ora stringere in una notazione critica riassuntiva il senso della ricerca poetica di Serrao, ci pare di poter affermare che le possibilità da parte dell'enunciato di costituirsi sintatticamente si fondano sul fenomeno della «ridondanza», condizione irrinunciabile della sua struttura e per ciò stesso della sua leggibilità e comunicatività, per cui tutto finisce per essere significativo, pur nelle apparenti divergenze o commistioni di senso. Il fatto è che ogni elemento semantico, ogni sintagma ed al limite ogni unità lessicale, di cui si compongono le sequenze testuali, offrono molteplici possibilità associative, configurandosi secondo effetti concomitanti di aggregazione metaforica: dal processo confusivo in cui si dissolvono gli oggetti concettuali, ed i sistemi di significato, alle derive dell'eterogeneo che a quei sistemi possono apparire estranei; e la spinta è quella proiettiva di identificazione del Soggetto che finisce per neutralizzare le differenze di senso e che troviamo attivo sia nell'ambito del conscio, che lavora secondo processi individualizzanti, che in quello dell'inconscio, che lavora secondo processi di generalizzazione:

Nun succede addu nuje ca dint'ò scuro
 pigliano suonno 'e ccose, manco 'o funno
 chiù 'nfunno 'e na rosa; 'e grisce sì, 'e grisce 'nzallanute
 â saglipènnola s'addormeno 'e ll'ore
 tic tac addio gnureno ll'uocchie e addio
 ma ll'ate, chelli janche allérta
 'ncopp 'a chiecia d''o munno,

arapeno 'e ppapelle pe' tené mente ô lummo na lenza
 'e luna ca sciulia 'a fora... sciulia a fforza pe' na senga.
 M'hé 'a credere, quaccuno primma 'e mo'
 spuntarrà abbastio ê grade ('e ccose 'o sanno)...
 'o vi' ca tuzzulianno doce doce
 vène pe' s''e ppurtà?

(*'E ccose*, p.110)⁷

È la via che si addice maggiormente alla sua indole ricettiva di poeta che crede nella realtà del mondo esterno e nella valenza simbolica dei suoi oggetti, di cui tenta di cogliere la matrice profonda. Tuttavia non si tratta, come si dà ad esempio per Montale, di oggetti letterariamente privilegiati e neppure di oggetti sciolti in una forma di cantabilità preziosa o oziosamente retorica, sebbene di una loro assunzione in un ambito affettivo, con un lampo talora di visionarismo e con un senso turbato di inabissamento, di impossibilità a separare la realtà tra la sua corporeità e l'orfismo delle sue implicazioni.

In tal senso, la poesia di Serrao tende a farsi rivelazione di essenze celate, di atmosfere di un mondo sacrale capace di scompaginare la trama di un presente ordinato, ma sconscrato. Servendosi di un dialetto disteso, che interiorizza la sua materia (una materia autobiografica che chiede dolorosamente ma impersonalmente di essere detta), volto al recupero di una linea paterna della dialettalità (se è vero, come ha scritto Husserl, che «ogni io ha una patria originaria»), Serrao realizza una sintesi poetica ricca di rimandi ad una realtà del passato, rivisitata con una coscienza precisa delle ragioni storiche personali e collettive che la sostanziano; e la sua risposta a questa realtà che chiede di continuare a vivere, non può che essere la chiusura stoica nella solitudine della parola, contro il rischio del silenzio e dello sguardo sul nulla.

Da qui la misura senza tempo del suo discorso poetico, l'astrazione, a tratti suprema, delle immagini, la lucida inventariazione dei luoghi e delle cose come emblemi salvifici, fragili eppure indistruttibili, ed al tempo stesso il senso di mancanza, di vanità e di insufficienza certificato dal tentare e ritentare la nominazione degli oggetti, delle figure, dei corsi e ricorsi dell'esistenza: dei dati insomma di un vissuto in cui il presente del poeta trova ancora, nonostante tutto, le sue ragioni di essere.

(*Inedito*)

NOTE

¹ Cfr. G. Spagnoletti, «Poesia», Settembre 1993.

² A. Serrao, *Cantalèsia* (Cantico), a cura di Luigi Bonaffini, New York, Legas Editore, 1999. (Prefazione di Pietro Gibellini). Edizione americana di tutte le poesie con l'aggiunta di tre inediti: *Comm'era*, *Na jurnata 'e chelle*, *'E ccose*. In particolare, nel volume sono raccolti i testi di *Mal'aria*, Treviso, 1990; *'O ssupierchio*, Monterotondo (Roma), 1993; *'A canniatura*, Roma, 1993; *Cecatèlla*, Mondovì, 1995 e gli inediti apparsi in *Semmènta vèrde* (ricapitolazione delle sillogi precedenti), Roma, 1996. Per le citazioni si fa riferimento all'edizione americana.

³ A. Serrao, *Cartigli*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1989.

⁴ C'è rimasta la schiuma del bucato ora / una marmaglia di gatti che assapora / pezzi di pane muffo qualche / «affitarsi» sulle porte arruginite / e il vento un vento ahì una mal'aria / da quan-

do se ne sono / fuggiti tutti seguendo l'asino avanti, di notte / con la roba di casa (il poco poco che serve e si mantiene) / e la polvere si solleva in questo voltafaccia / nell'aria che si colora del bianco della pietraia. // Lungo tutta la discesa ruzzola la gente, lungo la discesa / dirupata i carretti della gente / ruzzolano anche della gente zotica / fatta di sonno che non sente / le altre ruzzolare e parla a vanvera / stanotte parla in fretta a una voce / lei che è soltanto voce (*Mal'aria*).

⁵ Guarda, dalla montagna cade di botto / l'inverno, ha una ferita in fronte / e i bordi delle cose inermi / arroventa, una voce / tràina in esilio voce su voce dei morti / dei vivi e la gente alle prime / luci dell'alba, da tempo remoto / esce dalle case di soppiatto raccoglie / lamenti dispersi lungo la via qualche parola / travestita da spiffero per la maldicenza, pigola se chiama / le cose, da tempo immemorabile / questa moltitudine per nominarle / mette al sicuro cocci di lingua...(*Guarda, dalla montagna*).

⁶ Scivola il tempo / e che accade dietro soltanto un po' / dietro come se fosse ora... / un altro giorno strambo / io con il naso gelido / davanti ai vetri, bianche / tegole e trecce d'aglio niente più / passeggio ma un obliquo andare in strada / un va e viene lungo i muri / un po' di neve in strada e un calmo furore // la neve luminosa...e scivola il tempo / in questo giorno strambo penzoloni / da un rammendo di nuvole... ma era / ieri o soltanto ora? io solo / in questa salitella di pensieri / con la testa a gomitollo... / e la neve si spegne (*La neve*).

⁷ Non accade presso di noi che al buio / prendano sonno le cose, neanche il fondo / più riposto di una rosa; le grigie sì, le grigie rimbambite / s'addormentano all'altalena delle ore / tic tac addio chiudono gli occhi e addio / ma le altre, le bianche all'erta / sulla curva del mondo, / sollevano le palpebre per osservare la luce una lama / di luna che scivola da fuori...scivola a forza attraverso una crepa. // Mi devi credere, qualcuno molto presto / spunterà in fondo alle scale (le cose lo sanno)... / lo vedi che bussando dolcemente / viene per portarsele via? (*Le cose*).

Gian Mario Villalta: La voce rotta delle creature nel *Cantico* di Achille Serrao



... e ll'aucielle sss...

Cantalèsia, vale a dire *Cantico*. Per la tradizione italiana è immediato il richiamo al doppio registro, umile e illustre, del *Cantico delle Creature* di Francesco d'Assisi, quella celebrazione del creato che – secondo Gianfranco Contini – è il vero testo inaugurale della nostra letteratura. E che il riferimento sia meditato, lo conferma un componimento presente nell'opera, *'A cantalèsia d' 'e criature nove*: questa poesia matura il suo significato nel confronto con la preghiera di Francesco, che per un lettore italiano è patrimonio scolastico elementare (non si tratta quindi di un'allusione ricercata, ma del riferimento a qualcosa di comunemente noto).

Alla primaverile gioia delle creature, che intonano il loro canto di lode in un'atmosfera di armonia e fraternità, si contrappone qui un universo confuso e fradicio, dove la stanchezza e l'incapacità di essere infettano anche la stessa possibilità di dire:

N'auciello se nne fuje, n'ato chiù piccerillo n'truppechiano

c' 'e scelle se scerèa pe' 'miezz' 'a lota
e attuorno è tutta na vulèra: nu piccio
'e sante areto 'nnante (puteva esse maje
na primavera?...)

Po' chillo risciatanno (ma adda essere
ottobre, piglia a chiovè...) dicette cu' na voce
chièna 'e chiaie e nun teneva 'a forza
d'aizà manco 'e ppapelle: *Signò ca staje llà 'ncoppa
accussi luongo... e ll'aucielle sss...
ca staje accussi luntano...
Signò, na mano...*

È un clima da *Inferno* dantesco: oscurità, pioggia, fango (fuggire, urtare, incespicare), le voci che si confondono in un incomprensibile brusio. Poi, quando una voce intona il *Cantico*, ecco gli altri che la zittiscono (e ll'aucielle sss...). Facile leggere in questi versi l'allegoria della parola, oggi, e della condizione dell'uomo che vuole, nonostante tutto, farne poesia. E infatti, nonostante tutto, nonostante quelli che lo zittiscono parla, ma per sottolineare una distanza, una separazione, per una richiesta di aiuto o di rivelazione.

Una preghiera come lo è stata *Psalm* di Paul Celan o, nella poesia in dialetto vicina a Serrao, *Prejere* di Amedeo Giacomini: la disperazione è così grande da sfidare il discorso divino, da chiamarlo in causa con la voce di chi, oramai, sa di non avere più nulla da perdere se non la sua propria ultima speranza. Quale speranza? La speranza di sentirsi appartenere alla verità della propria voce e del proprio respiro, alla verità che intona il ritmo dell'essere nel proprio dire.

Abbastava na guardata

La collocazione dialettale entro una realtà linguistica appartata e verticalmente straniata è, come per altri poeti di questa stagione neodialettale, elemento costitutivo di questa poesia. Essa assume su di sé, abbiamo visto, il paradosso dell'attuale «società della comunicazione» (dove il dire è sganciato dall'essere, ed è la merce di maggiore interesse produttivo e commerciale), per rovesciarne i termini: sul limite della non-comunicazione, di una parola inabissata nel tempo e nel vissuto, sfidare l'ascolto, «mostrare» la voce.

È un tema, questo, già messo in luce più volte per molti autori tra quelli che hanno scelto il dialetto (spesso, come Serrao, dopo una consistente militanza in lingua) e che fa della marginalità esibita elemento costitutivo della poesia. La marginalità del dialetto viene proposta, dunque, nella poesia in dialetto degli ultimi decenni, come carattere *emblematico* del ruolo del poeta e della difficoltà di parola dell'uomo contemporaneo. Ma trova anche nel suo «stare sul margine» quei confini che segnano i territori del morire di una lingua e di una condizione antropologica millenaria (cioè la vita della tradizione contadina e paesana), e insieme il nascere a strappi e a sussulti di un mondo nuovo senza che vengano sgombrate le rovine di quello vecchio.

Ma Serrao non si accontenta di fare della marginalità del suo dialetto un *emblema*, vuole affrontare, invece, un *problema*, ovvero chiedere se il legame tra la memoria e l'identità può essere ricucito, se le schegge vecchie possono stare insieme alle nuove, e quindi che cosa può essere salvato dall'eredità dei padri e delle madri, degli anni,

delle stagioni dentro le case e dentro il paesaggio.

Come ha saputo notare con esattezza Franco Brevini, questa poesia si situa su una linea marcatamente antimelica, equidistante sia dalla vulgata folclorica del carattere partenopeo che dalle varianti urbanizzate e d'ambiente borghese. La parlata di Caivano, il paese antico di Serrao, un piccolo centro dell'entroterra, viene assunta in termini paterni, cioè etici e sociali, piuttosto che in quelli materni dell'intimità e della regressione nel passato. Questo significa che Serrao non chiede rifugio dentro una tradizione della poesia che è estranea alla tradizione della sua vita vissuta, e neppure chiede di riparare nella memoria dell'eterno e sempre nuovo «imparare a parlare» dell'infanzia. Vorrebbe trovare la poesia della sua propria esperienza, quella della fine di ogni folclore, della maturità del figlio che diventa a sua volta padre, ma non più – oramai non è più possibile – come lo è diventato suo padre, dentro un'eredità di simboli acquisiti nella necessità.

Ecco che la sua esperienza propone un vissuto in cui il peso della lingua è proporzionale alla quantità di silenzio che in essa si è depositato:

Nu tiempo c'è stato ch' 'e pparole
nun cagnavano ll' aria, addu nuje
frièvano cu' ll'uoglio
d' 'a iacuvèlla aréto 'à vocca attenùte
pe' ppaura, cummenienza che ssaccio
nu chiuovo stu silenzio... Abbastava
na guardata, 'a strenta d' 'e mmane e ttèchete
n'ata manéra 'e parlà. Sulo vicino
ò lietto cu' 'o muorto succedeva
n'appicceco 'e voce nu vòtta
vòtta comme d'aucielle annude
pe' quacche presa 'e pane.

Il carattere paterno del dialetto è dunque questo: il silenzio, il rifiuto di esplicitare il pensiero e i sentimenti. Forse anche la rappresentazione di quella virilità silenziosa, matura, che sa e comanda, contrapposta al parlare che – in fondo – è sempre di nuovo «imparare a parlare», cose di donne e bambini. Un silenzio che rivela però gerarchie sociali opprimenti, una realtà di pochi averi, di ristretti orizzonti. Il finale della poesia mostra *in figura* la miseria della parola spesa nell'alterco per la misera eredità. Allora come è possibile accogliere questa tradizione? Come è possibile salvarne l'elemento arcaico, sacro, per poterlo fare proprio e diventare simbolicamente padre a propria volta, per non rimanere per sempre figlio? È questa la sostanza del colloquio/confronto con il padre che sottende la più larga parte della poesia di Serrao: come si può chiedere al proprio passato di ricevere quell'elemento ctonio, quella consacrazione, che fa assumere a un figlio il carattere di padre? Come si ottiene la certezza di avere fatto proprio il senso di una vita adulta (in un mondo che pare condannare tutti alla perenne adolescenza) quando non c'è la possibilità di riconoscersi in altro che nel silenzio? Perché i gesti del padre sono interdetti dal mutamento della realtà, le cose non sono più le stesse nelle parole che le dicevano, la necessità del vivere ha obblighi differenti. Oppure, e ben peggio, la parola del padre rischierebbe di contrapporre al vivere attuale la chiusura in una forma di compiaciuta antimodernità. Resta dunque solo il silenzio delle parole antiche, la loro petrosa materia pove-

ra, la loro fermezza, anche nell'errore e nella disperazione, al confronto con il chiacchierante rovello e l'eccesso di discorso, che è proprio dell'io nevrotico e spaurito di oggi.

'e ccose, fa mill'anne

Il paesaggio e gli oggetti sono menomati da una violenza profonda del tempo. La preferenza che il poeta accorda ai notturni avvelenati dalla tosse e dall'insonnia, ai luoghi emarginati dell'incontro (un angolo di strada, un inizio di periferia) disegnati con pochi tratti sghembi e forti, i ritratti convulsi delle persone, mira a costruire una scena di forti chiaroscuri, di fondali spezzati.

Vengono posti in evidenza gli elementi del fuoco, del gelo e dell'aria in opposizione a quelli femminili dell'acqua e della terra e quindi vi è pervasivo il sentimento del distacco e della fecondità non nutrita, un presagio di cupa solitudine e di separazione dalle forze della natura. Una natura, peraltro, disturbata dal rumore di fondo di un chiacchiericcio e di uno scalpiccio continui, perciò profondamente e dolorosamente sentita nel suo estraniarsi e sottrarsi a quel silenzio-compimento di cui si diceva, rituale della sacralità quotidiana. L'impressione che viene dalla poesia di Serrao, nella scena del mondo che egli ci presenta, è infatti spesso quella di una contraddittoria compresenza di richiesta del sacro (o forse, meglio, del *numinoso*) e della sua disperata negazione.

In questa Campania davvero inedita, invernale, di buio, piogge sferzanti, freddo e vuoto, come il silenzio è il dato etico fondante del rapporto tra padre e figlio, tra fratelli e amici, così lo smarrimento nel discorso già iniziato, il sovrapporsi delle voci, la sospensione sono i segnali dell'affettività ferita, dell'attesa (delusa) del numinoso.

Momento tipico di questa attesa delusa è, dopo il cattivo sonno, il primo farsi del giorno, quando ancora l'incertezza di ciò che verrà a mostrarsi insieme alla luce si presta ad una lunga esitazione, già minata, però, nella presenza corrosa e abbandonata degli oggetti e degli elementi del paesaggio:

Vide che d''a muntagna scapèzza
vierno nu sfriso 'nfronte
e tutt''e ffenature scummigliate
'nfoca, na voce
carrèa straregno 'a copp'a vvoce d''e muorte
d''e vive e 'a ggente 'e primma matina fa mill'anne
jesce da 'e ccase usco usco àuna
lagne spièrte 'mmiez'â via quacche parola
pittata 'a refola p''e 'nciuce, piùla si chiamma
'e ccose, fa mill'anne
che sta caterbia pe' ll'annumenà
'nzerra cràstule 'e lengua...

La voce è quasi quella impersonale del narratore, che trae profondità lirica dal radicamento delle parole nella terra, dalle strozzature e dalle esitazioni del dettato verbale, in un impulso narrativo sempre impedito, rotto da brusche virate.

L'ascolto della poesia di Serrao dalla stessa voce dell'autore rivela la tensione tra uno sfondo tonale che si vorrebbe corale e un andamento sincopato e irto di dissonanze che continuamente lo complica e lo interrompe.

È importante ascoltare la lettura dei poeti, soprattutto quando i dialetti sono così fortemente contrastanti con la tradizione dialettale, come è per questo caso, perché si fa esperienza della povertà di notazioni «musicali» di cui dispone il nostro sistema di scrittura. La essenziale corporeità e gestualità della lingua, come anche il suo costante trascendere il dato corporeo e gestuale, vengono resi evidenti nel confronto tra la «dizione» e la scrittura, rivelando una tensione in cui lo scarto, l'estraniamento linguistico, sono piuttosto da intendere come uno spessore, un luogo di risonanza interno alla lingua stessa, necessario all'autoriconoscimento della sua identità.

Si faccia attenzione puntuale ai versi (confrontandoli con la valida traduzione di Luigi Bonaffini) perché Serrao non concede eccessiva importanza alle trascrizioni in lingua che dà a pie' di pagina, considerandole, come scrive egli stesso in nota «caute approssimazioni agli originali». «Lo spessore semantico - aggiunge - e l'intraducibilità di molti termini della lingua adottata, mi convincono della inadeguatezza della traduzione che va, pertanto, assunta come semplice versione interlineare». In compenso correda le sue poesie di preziose «noterelle» filologiche, dalle quali si ha ulteriore conferma, se ce ne fosse bisogno, che un confronto più stretto con l'italiano, nel lavoro di traduzione, potrebbe offrire risultati di grande interesse.

Tornando alla poesia riportata più sopra, si noti la deriva del tempo, tra il presente e l'immemorabile, e il persistere della voce, della parola, in una dimensione costantemente «altra», dalla quale filtrano soltanto «lamenti», «spifferi per la maldicenza», segni di una sconfitta, uno svuotamento e un guastarsi della lingua. Questa scena è allegoria del presente, oppure parla solo della propria realtà, della propria immaginazione tormentata, dell'impossibilità di portare al piano dei simboli i segni del vissuto?

va' a sapé si è na voce

Una realtà e una coscienza sorprese nel sonno e nel sogno da lampi di dolorosa rivelazione, sulla soglia del vuoto, dove il passato e il presente, le cose attuali e quelle perdute, le voci e i volti coesistono per un breve istante di ebbrezza o di mancamento. L'alterazione della coscienza e l'alterazione del mondo abituale producono quella realtà combusta e lacera in cui l'io viene messo a nudo, posto tra il silenzio e la parola, esposto nella nudità esistenziale di un vivere in cui il disincanto rende visibili solo i segni della degradazione e della malattia. Una sconvolta epica di eventi privati. Privati, soprattutto, di quell'umana condivisione che il silenzio della terra e dei padri ancora custodiva.

Nel mondo privo di ogni incanto, sembra dire Serrao, è necessario parlare, parlare sempre e troppo. E questo rovello non si quietava, toglie il sonno, oppure trasforma in dolorosa conquista ogni lacerto di sole, anche il segno festoso del giorno, che poi di nuovo diventa dubbio, ancora un rovello:

Ma qua' jurnata... è na jurnata chesta
ca 'o lummo a vvota a vvota spuzzulèa?
Anema e sciore addeventaje palomma
nu 'ntravenì 'e vita pe' sott' a pennatèlla...

e qua' suspire 'e scelle
addò 'a jurnata è na jurnata... Triémmele
mo'? Nu piccio 'ncopp 'a murata?

Comme fa bello, Ddio, stu 'nzerretà
'e fronne...
E i' ca ll'anne m'ê strascino 'ncuollo
tale e quale 'a. cestunia 'a casarella
va' sapé si è na voce
addò 'a jurnata è na jurnata 'e chelle
o n'ata verità che s'annasconne.

Accesa di un abbaglio di colore, la scena di Serrao ritorna grigia e nera, una tenda tesa dietro la quale si muovono cose e corpi, vi sono rumori e voci. Si indovina una testa che preme, un ginocchio. La pioggia scroscia più vicina. Passi. Ma non c'è silenzio. A volte squarci della tela, improvvisi, una luce bianca e livida, i personaggi e gli oggetti si animano dentro la fissità di un lampo, subito spento. Uno sguardo obliquo, un vedere breve e profondissimo.

E nella luce incerta di questa scena qualcuno parla, tra sé e sé, le frasi spezzate, i puntini di sospensione, il discorso citato da altri discorsi (proverbi, ninne nanne, frasi perse), tutto rimasticato febbrilmente in un dettato sublime e drammatico. Sublime (secondo l'interpretazione mirabile che Ugo Foscolo diede del trattato pseudo-longiniano) perché denuncia un sentire più grande dell'esprimibile. Drammatico perché non è né solo un «io» lirico né del tutto un «io» narrativo quello che ci parla in questi versi, ma una voce che chiede la prossimità dell'ascoltatore, che fa sentire la corporeità del silenzio. E questo avviene in conformità con l'aspetto più innovativo e importante delle nuove poesie in dialetto nel presente della poesia italiana. La voce del poeta diventa filtro dell'esperienza, ci chiama a seguire il suo sguardo, a condividere il gesto di sconforto, in un discorso che esce continuamente dai limiti del monologo interiore: «le sue sospensioni stanno più come pause drammatiche che come attese allusive» ha scritto Giovanni Tesio «le sue parentesi, più che bolge o sacche protettive, sono concepite come ferite o slabbrature di una segreta origine». Il punto di partenza di questa poesia, dunque, è lirico, la sua intenzione legata a un'intonazione alta, ma l'incontro con la parola quotidiana la piega al suo respiro affannoso, porta sulla scena dell'espressione le cose che spariscono nella voce, che nella voce trovano dimora.

(Inedito)

BIBLIOGRAFIA

I. OPERE

Poesia italiana

Una pesca animosa. Poesie 1960-64, pref. Roberto De Sio, s.l. [ma Roma], E.I.M. Editrice, 1966.

Coordinata polare, pref. Angelo Ricciardi, Roma, Crisi e Letteratura, 1968.

Honeste vivere, Biella, Sandro Maria Rosso, 1971.

Il nesso/La connexion, avec une sérigraphie de Italo Garofalo, version française par Arthur Praillet, Lussemburgo, Origine, 1973.

Destinato alla giostra, pref. Angelo Ricciardi, Roma, Il Libro, 1974.

Lista d'attesa, intr. Silvio Ramat, Siena, Quaderni di Messapo, 1979 [ripropone la sezione «Dalla stanga del carro» da *Destinato alla giostra*].

Perinde la gorgiera il bianco e il nero, con due acqueforti di Vanni Rinaldi e una nota di Piero Sanavio, Monterotondo (Roma), Stamperia d'arte Campioli, 1983 (con Mario Lunetta).

Scacco al re - mosse per versi e per immagini, con due acqueforti di Vanni Rinaldi, Monterotondo (Roma), Stamperia d'arte Campioli, 1984 (con Ferdinando Falco).

L'altrove il senso, opere [grafiche] di Vanni Rinaldi, Roma, Rossi & Spera, 1987.

Cartigli, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1989 [antologia di poesia italiana, narrativa e critica].

La draga le cose, pref. Emerico Giachery, Marina di Minturno (LT), Caramanica, 1997 [selezione di testi da tutti i volumi di poesia, italiani e dialettali].

Viamerica (The Eyes), trad. Luigi Bonaffini e Justin Vitiello, pref. Rebecca West, postf. Luigi Bonaffini, Toronto-Buffalo-Lancaster (U.K.), Guernica, 1999 [dieci sonetti a quattro mani, con Giose Rimanelli; in edizione bilingue].

Narrativa

Sacro e profano, Roma, Della Muda, 1976.

Scene dei guasti, pref. Ruggero Jacobbi, Roma, Della Muda, 1978.

Cammeo, intr. Luigi Baldacci, Siena, Quaderni di Messapo, 1981.

Cameo, a c. di George Carpetto, trad. Diane Kunzelman, intr. Mario Luzi, New York, Gradiva Publications, 1985 [con originale a piè di pagina].

Cartigli, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1989 [antologia di poesia e prosa narrativa e di interventi critici su A.S.].

Retropalco, pref. Mario Lunetta, Faenza, Mobydick, 1995.

Poesia in dialetto

Mal'aria, pref. Franco Loi, Treviso, All'Antico Mercato Saraceno, 1990.

'O ssupierchio (poesie in dialetto campano), pref. Franco Brevini, nota di Cesare Vivaldi, Monterotondo (Roma), Grafica Campioli, 1993 [la nota di Vivaldi è sul secondo volume di copertina].

'A canniatura (poesie in dialetto campano), pref. Giacinto Spagnoletti, Roma, Editori & Associati, 1993.

'A canniatura / The Crevice, cura e trad. Luigi Bonaffini, intr. Luigi Fontanella, postf. Giacinto Spagnoletti, New York, Peter Lang, 1995.

Cecatèlla, pres. Giovanni Tesio, Mondovì (CN), Boetti & C., 1995.

Semmènta vèrde (Semenza verde). Poesie in dialetto campano (1990-1995), pref. Franco Brevini, Roma, L'Oleandro, 1996 [con due sezioni di traduzioni dialettali dello stesso A. S. di cinque carmi di Catullo e tre sonetti di G. G. Belli].

La draga le cose, pref. Emerico Giachery, Marina di Minturno (LT), Caramanica, 1997 [selezione di testi da tutti i volumi, italiani e dialettali].

Cantalèsia. Poems in the Neapolitan Dialect (1990-1997), cura e trad. Luigi Bonaffini, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1999 [edizione complessiva trilingue italiana-dialettale-inglese: raccoglie tutta l'opera dialettale di A. S.: *'O ssupierchio*, *'A canniatura*, *Cecatèlla*, *Semmènta vèrde*].

Giro di casa, con grafica di Aldo Pievanini, Osnago (CO), Edizioni Pulcinoelefante, 2001 [tre liriche].

Saggistica

Mario Luzi. *Atti del convegno di studi. Siena, 9-10 maggio 1981*, a c. di Achille Serrao, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983.

Contributi per una bibliografia luziana, a c. di A.S. e Manola Nifosì, Firenze, s.e. [ma Comune di Campi di Bisenzio, (FI)], 1984.

L'ònomia. Appunti per una lettura della poesia di Giorgio Caproni, pref. Luigi Fontanella, Spinèa (VE), Fonèma edizioni, 1989.

Ponte Rotto, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1992.

Via terra. Antologia di poesia neodialettale, a c. di Achille Serrao, intr. Luigi Reina, Udine, Campanotto, 1992.

«Elio Filippo Accrocca» voce in *Twentieth-Century Italian Poets. Dictionary of Literary Biography*, a c. di Giovanna Wedel De Stasio, Glauco Cambon e Antonio Illiano, Detroit, Brucoli Clark Layman, 1993.

«Literature in dialect», voce in *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, Near Tonbridge, Kent (United Kingdom), Leigh, 1999.

Presunto inverno. Poesia dialettale (e dintorni) negli anni Novanta, Minturno (LT), Caramanica, 1999 [intervista a poeti dialettali e critici, più prose critiche, più una testimonianza autobiografica].

Via Terra. An Anthology of Contemporary Italian Dialect Poetry, a c. di A. Serrao, Luigi Bonaffini & Justin Vitiello, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1999 [rispetto all'ediz. ital.: non compare la pref. di Luigi Reina; la Lombardia si riduce a Loi, Grisoni e Quadri, escludendo i precedenti Pandini e Trombetta; il Veneto contiene Bressan, scompaiono Pezzato e Cecchinell, dell'originale; per il Friuli-Venezia Giulia scompare Fioretti e compare Piazza Nicolai; con Jovine e Rimanelli compare il Molise, prima assente; compare una bibliografia generale sulla poesia dial.].

Dialect Poetry of Northern & Central Italy. Texts and Criticism (A Trilingual Anthology), a c. di Luigi Bonaffini e Achille Serrao, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 2001.

Presenza in antologie

Arthur Praillet, *Jeune poésie italienne. Anthologie bilingue*, Basse-Yutz (Francia), Vodaine, 1971 [selezione di poeti italiani nati fra il 1929 e il 1942, scelti e tradotti da A.P.].

Le proporzioni poetiche, a c. di Domenico Cara, Milano, Laboratorio delle Arti, 1974.

Antologia della poesia italiana contemporanea, a c. di Mladen Machiedo, Sarajevo, Zivot, 1977.

Antologia della letteratura italiana dal dopoguerra a oggi, a c. di Francesco De Nicola e Raffaele Pellecchia, Latina, Di Mambro, 1983.

Letteratura degli anni Ottanta (Scrittori nelle scuole, 1983-84), a c. di Filippo Bettini, Mario Lunetta e Francesco Muzzioli, Foggia, Bastogi, 1985.

Roma in versi/Verso Roma, a c. di Mario Lunetta, Roma, Lucarini, 1985.

Novelle italiane, a c. di Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, 1987.

La poesia della contraddizione, a c. di Franco Cavallo e Mario Lunetta, Roma, Newton Compton, 1989.

Libro dei versi e delle figure per Francesco d'Assisi, Cava dei Tirreni (SA), Avagliano, 1992.

Melodie della terra, a c. di Plinio Perilli, Milano, Crocetti, 1997.

Dialect Poetry of Southern Italy. Texts and Criticism (A Trilingual Anthology), a c. di Luigi Bonaffini, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1997.

Confini – Racconti di fine millennio, a c. di Luigi Giordano, Cava dei Tirreni (SA), Avagliano, 1998.

La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento, a c. di Franco Brevini, Milano, Mondadori, 1999.

Voci per l'olivo, a c. di Lino Angiuli, Monopoli (BA), CRSEC BA/16, 2001.

Il pensiero dominante, a c. di Franco Loi e Davide Rondoni, Milano, Garzanti, 2001.

Vicente Aleixandre Mediterranee. Omaggio a Vicente Aleixandre 1898-1984 (50 poesie per 50 poeti), a c. di Pablo Luis Avila, pref. Gian Luigi Beccaria, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 [traduz, in dial. campano di una poesia di V. A.].

II. CRITICA

Roberto De Sio, pref. a *Una pesca animosa*, 1966.

Angelo Ricciardi, pref. a *Coordinata polare*, 1968.

Gaetano Salveti, «Un gruppo di poeti», *Il Corriere dell'Adda*, 31 maggio 1969.

Giuseppe Marchetti, rec. di «Coordinata polare», *Il Cristallo* (Bolzano), N. 2, agosto 1970.

Angelo Ricciardi, «Inediti di Achille Serrao», *AL2* (Roma), dicembre, 1970

Angelo Ricciardi, pref. a *Destinato alla giostra*, 1974.

Antonio Filippetti, «Presenza della poesia», *Roma* (Napoli), 3 giugno 1975.

Giancarlo Pandini, «Il destino di Serrao», *Messaggero Veneto* (Treviso), 1 febbraio 1976.

Francesco Paolo Memmo, rec. di «Sacro e profano», *Paese sera* (Roma), 12 marzo 1976.

Gilberto Finzi, rec. di «Sacro e profano», *Giorni* (Milano), 12 maggio 1976.

Paolo Ruffilli, rec. di «Sacro e profano», *Il Resto del Carlino* (Bologna), 19 ottobre 1976.

Alvaro Valentini, rec. di «Sacro e profano», *Rapporti* (Roma), N. 2, dicembre 1976.

Giancarlo Pandini, rec. di «Destinato alla giostra», *Forum/Quinta Generazione* (Forlì), Nn. 33/34, 1977.

Francesco Paolo Memmo, «Presentazione» di inediti di Achille Serrao, *Rapporti* (Roma), marzo-giugno 1977.

Ruggero Jacobbi, pref. a *Scene dei guasti*, 1978.

Raffaele Pellecchia, «Poeti del Lazio (II parte)», in AA.VV. *Inchiesta sulla poesia. La poesia contemporanea nelle regioni d'Italia*, Foggia, Bastogi, 1978.

Eraldo Miscia, «Del più e del meno», *Vita* (Roma), 12 marzo 1978.

Alvaro Strada, rec. di «Scene dei guasti», *Uomini e Libri* (Milano), marzo-aprile 1978.

Massimo Romano, rec. di «Scene dei guasti», *La Stampa - Tuttolibri* (Torino), 8 aprile 1978.

Angelo Mundula, rec. di «Scene dei guasti», *La Gazzetta di Parma*, 13 aprile 1978.

Giancarlo Pandini, «Segnali di conoscenza», *Messaggero Veneto* (Treviso), 9 giugno 1978.

Giuseppe Marchetti-Francesco De Nicola, «Testimonianza per Achille Serrao», *Il Cristallo* (Bolzano), luglio-settembre 1978.

Giancarlo Pandini, «I racconti di Serrao da *Sacro e profano* a *Il gesto elementare*», *Il Cristallo* (Bolzano), N. 2, 1978

Raffaele Pellecchia, «Achille Serrao fra 'sperimentalismo' e oltre», *Prospettive culturali* (Napoli), N. 4, 1978.

Silvio Ramat, intr. a *Lista d'attesa*, 1979.

- Fabio Doplicher**, rec. di «Scene dei guasti», *Forum/Quinta Generazione* (Forlì), VII, 57-58, marzo-aprile 1979.
- Giacinto Spagnoletti**, rec. di «Scene dei guasti», *Forum/Quinta Generazione* (Forlì), VII, 57-58, marzo-aprile 1979.
- Antonio Barbuto**, rec. di «Scene dei guasti», *Piazza Navona* (Roma), I, 1 maggio 1979.
- Giuseppe Marchetti**, rec. di «Lista d'attesa», *La Gazzetta di Parma*, 25 ottobre 1979.
- Claudio Toscani**, rec. di «Scene dei guasti», *Sintesi* (Palermo), dicembre 1979.
- Francesco Paolo Memmo**, «Dalla 'Giostra' ai 'Guasti'», *Sintesi* (Palermo), IV, 2 [36], marzo-aprile 1980.
- Maria Luisa Spaziani**, «La rivoluzione con passo di colomba», *Rapporti* (Roma), Nn. 18-19, settembre-dicembre 1980.
- Luigi Baldacci**, pref. a *Cammeo*, 1981.
- Paolo Leoncini**, rec. di «Lista d'attesa», *Italianistica* (Milano), X, 1 gennaio-aprile 1981.
- Carlo V. Cattaneo**, «Metafore dell'esistenza», *Produzione & Cultura* (Roma), Nn. 20-21, 15 febbraio 1981.
- Piero Santi**, «Piccole case editrici», *La città* (Firenze), 10, 11 maggio 1981.
- Francesco De Nicola**, rec. di «Cammeo», *La Gazzetta di Parma*, 28 maggio 1981.
- Francesco Paolo Memmo**, «L'apologo moderno del poeta», *Paese sera* (Roma), 31 luglio 1981.
- Carlo Felice Colucci**, «È nato Messapo, un centro culturale per il rilancio della poesia», *Napoli oggi*, 7 ottobre 1981.
- Raffaele Pellecchia**, rec. di «Cammeo», *Il Campo di Siena*, 5 novembre 1981.
- Luigi Fontanella**, rec. di «Cammeo», *La battana* (Fiume), dicembre 1981.
- Franco Manescalchi**, «Panorama di poesie inedite», *Punto d'incontro* (Lanciano), III, 8, 1981.
- Roldolfo Di Biasio**, rec. di «Cammeo», *Rapporti* (Roma), Nn.24-25, gennaio-giugno 1982.
- Carlo Ferrucci**, rec. di «Cammeo», *Il Policordo* (Cavallino di Lecce), I, 2, luglio-settembre 1982.
- Carmine Di Biase**, «Oltre l'inganno della parola», *L'Osservatore romano*, 15 settembre 1982.
- Francesco De Nicola e Raffaele Pellecchia**, *Poesia italiana dal dopoguerra a oggi*, Latina, Di Mambro, 1983.
- Giuseppe Zagarrò**, *Febbre furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983.
- Giancarlo Quiriconi**, «La destrutturazione critica di Achille Serrao e il rifiuto della *mimesis*», *Misure critiche* (Salerno), XIII, 46-47, gennaio-giugno 1983.
- Marco Marchi**, presentazione del racconto «L'altrove il senso», *Inventario* (Firenze), N. 7, aprile 1983.
- Biagio D'Egidio**, rec. di «Scene dei guasti» e «Cammeo», *Tracce* (Pescara), II, 2-3, 1983.
- Mario Lunetta**, rec. di «Lista d'attesa», in Idem, *Da Lemberg a Cracovia. Di certi poeti*

di certe poetiche, Siena, Quaderni di Messapo, 1984.

Riccardo Scrivano, «Vicende e casi di tempi recenti», in AA.VV. *La narrativa nella Toscana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1984.

Giancarlo Pandini, «Bibliografia per Luzi», *La Gazzetta di Parma*, 23 agosto 1984.

Mario Luzi, intr. a *Cameo*, 1985.

Lorenzo Monticelli, «Parabola del 'potere'», in Stefano Verdino e L. Monticelli, *Physis. Note sulla narrativa di Achille Serrao*, Palermo, Sintesi, 1985.

Stefano Verdino, «Il gesto, l'altrove», in S. Verdino e Lorenzo Monticelli, *Physis. Note sulla narrativa di Achille Serrao*, Palermo, Sintesi, 1985.

Lorenzo Monticelli, rec. di «Contributi per una bibliografia luziana», *Otto/Novecento*, N. 2, marzo-aprile 1985.

Paolo Leoncini, *Logèion. Note sulla narrativa di Achille Serrao*, Monterotondo (Roma), Campioli, 1986.

C. Mattioli, rec. di «Contributi per una bibliografia luziana», *Rassegna della letteratura italiana*, gennaio-agosto 1986.

Stefano Docimo, pres. di inediti di Achille Serrao, *Punto d'incontro* (Lanciano, Ch), dicembre 1986.

A. R. Panaccione, rec. di «Contributi per una bibliografia luziana», *Il Cristallo* (Bolzano), N. 3, dicembre 1986.

Stefano Lanuzza, *Lo sparviero sul pugno. Guida ai poeti italiani degli anni Ottanta*, Milano, Spirali, 1987.

Biagio D'Egidio, rec. di «Cameo», *Gradiva* (New York), IV, 1, 1987.

Ferdinando Falco, rec. di «L'altrove il senso», *Ore 12* (Roma), 3-4, luglio 1988.

Luigi Fontanella, pref. a *L'ònomia. Appunti per una lettura di Giorgio Caproni*, pp. 7-9, 1989.

Luigi Fontanella, rec. di «L'altrove il senso», *Hortus* (Grottammare, AP), N. 5, 1989.

Giuliano Mesa, rec. di «Cameo», *La battana* (Fiume), N. 1, 1989.

Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.

Rodolfo Di Biasio, «Su alcuni libri di poesia», *Otto/Novecento* (Azzate, VA), XIV, marzo-aprile 1990.

Franco Loi, pref. a *Mal'aria*, 1990.

Ferdinando Falco, «Della inadeguatezza delle parole», *Ore 12* (Roma), 25-26 febbraio 1990.

Stefano Guidi, rec. di «Cartigli», *Il ponte* (Firenze), XLVI, 2 febbraio 1990.

Giuseppe Marchetti, «Rischio della poesia», *La Gazzetta di Parma*, 9 maggio 1990.

Lello Voce, rec. di «Cartigli», *Molloy* (Firenze), III, 8/9, luglio-dicembre 1990.

Rodolfo Di Biasio, «Donchisciotti del verso», *America Oggi* (New York), 30 settembre 1990.

Cosma Siani, rec. di «Cartigli», *Arenaria* (Palermo), VIII, 19-20, gennaio agosto 1991 (anche in *Galleria* [Caltanissetta], XXXXI, 3, settembre-dicembre 1991; ora in

- Siani, «Italiano e dialetto di Achille Serrao», 2001).
- Dante Maffia**, rec. di «Mal'aria», *Il cittadino* (Lecce), 13 aprile 1991.
- C[esare] V[ivaldi]**, rec. di «Mal'aria», *Il Belli* (Roma), I, 1 settembre 1991.
- Angelo Mundula**, rec. di «Mal'aria», *Libertà* (Sassari), 6 dicembre 1991.
- Luigi Reina**, «La poesia neodialettale», intr. a *Via terra*, 1992.
- Gio' Ferri**, rec. di «Cartigli», *Arenaria* (Palermo), N. 22, gennaio-aprile 1992.
- Gabriele Ghiandoni**, «Achille Serrao il mediterraneo», *La Gazzetta di Fano*, 24 marzo 1992.
- Franco Loi**, «Del dialetto universale», *Il Sole-24 Ore* (Milano), 18 ottobre 1992.
- Rodolfo Di Biasio**, «Il dialetto come lingua della terra. Intervista a Achille Serrao», *America Oggi* (New York), 1 novembre 1992.
- Mino Valeri**, rec. di «Via terra», *La Voce* (Perugia), 15 novembre 1992.
- Francesco Piga**, «Una nuova antologia», *Il Belli* (Roma), dicembre 1992.
- Ennio Bonèa**, «Poeti dialettali regione per regione», *Quotidiano di Lecce*, 6-7 dicembre 1992.
- Gian Mario Villalta**, «Tante lingue una poesia», *Il Messaggero Veneto* (Treviso), 16 dicembre 1992.
- Giacinto Spagnoletti**, pref. a *'A canniatura*, pp. 5-8, 1993.
- Franco Brevini**, pref. a *'O ssupierchio*, pp. 5-8, 1993.
- Cesare Vivaldi**, nota a *'O ssupierchio*, risvolto, 1993.
- Luigi Reina**, «Sulla poesia neodialettale. A proposito di una antologia», *Percorsi di poesia*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1993.
- Lucio Zinna**, rec. di «Via Terra», *Arenaria* (Palermo), Nn. 25-27, gennaio-dicembre 1993.
- Eugenio Lucrezi**, «Letteratura dialettale radice di un popolo. Intervista a Achille Serrao» *Roma* (Napoli), 6 gennaio 1993.
- Franco Loi**, rec. di «'O ssupierchio», *Il Sole-24 Ore* (Milano), 31 gennaio 1993.
- Sergio D'amaro**, rec. di «Via terra», *Rivista italiana di letteratura dialettale* (Palermo), gennaio-marzo 1993.
- Franco Brevini**, «La poesia è viva e canta in dialetto», *Corriere della Sera* (Milano), 6 marzo 1993.
- Michele Sovente**, rec. di «Via terra», *Il Mattino* (Napoli), 3 aprile 1993.
- Paolo Testone**, «Poesia neodialettale», *in-Oltre* (Monopoli, BA), N. 11, giugno 1993.
- Dante Maffia**, rec. di «'A canniatura», *Rivista italiana di letteratura dialettale* (Palermo), II, 6, luglio-dicembre 1993.
- Angelo Mundula**, rec. di «'O ssupierchio», *L'Osservatore romano*, 15 luglio 1993.
- Cosimo Savastano**, «Per Achille Serrao», *Abruzzo letterario* (L'Aquila) V, 2, agosto 1993.
- Franco Loi**, rec. di «'A canniatura», *Il Sole-24 Ore* (Milano), 19 settembre 1993.
- Gianni D'Elia**, «Il meglio dei versi apparsi d'estate», *Il manifesto* (Roma), 14 ottobre 1993.
- Francesco Piga**, «La 'mamma' è il dialetto», *La Gazzetta* (Brescia), 30 novembre 1993.
- Giacinto Spagnoletti**, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994.
- Lucio Zinna**, «La 'svolta' campana nella poesia di Achille Serrao», in Idem, *La scrittu-*

ra del nostro tempo nel Mediterraneo, Palermo, Ila Palma, 1994.

Luciano Curreri, *La luna di Pola in lingua e in dialetto. Poesia dialettale e poesia in lingua del Novecento. Intorno all'opera di Marco Pola*, a c. di Anna Dolfi, Atti del Seminario di Trento, Milano, Scheiwiller, 1994.

Cosma Siani, rec. di «Via terra», *L'Indice dei libri del mese* (Torino), XI, 17 gennaio 1994.

Franco Brevini, rec. di «'A canniatura», *Panorama* (Milano), 11 febbraio 1994.

Carlo Felice Colucci, rec. di «'A canniatura», *Oggi e domani* (Pescara), XXII, 4-5, aprile-maggio 1994.

Maria Lenti, rec. di «'A canniatura», *Arenaria* (Palermo), Nn. 29-30, maggio-dicembre 1994.

Mario Lunetta, pref. a *Retropalco*, 1995.

Giovanni Tesio, pres. di *Cecatèlla*, pp. 7-12, 1995.

Luigi Fontanella, «Dialetto/idioletto nella poesia di Achille Serrao», pref. a *'A canniatura / The Crevice*, 1995.

Vittoriano Esposito, «Achille Serrao fra tristezza e malinconia», *L'Altro Novecento* (Foggia), 1995.

Monica Gemelli, «Una lingua chiamata dialetto», *Il Mattino* (Napoli), 8 febbraio 1995.

Luigi Bonaffini, «Traditori in provincia. Appunti sulla traduzione dal dialetto», *Italica* (Columbus, OH, USA) 72, 2, Summer 1995.

Cosma Siani, rec. di «'A canniatura», *Rivista di Studi Italiani* (Toronto), XIII, 1, giugno 1995 (ora in Siani, «Italiano e dialetto di Achille Serrao», 2001).

Franco Loi, rec. di «Cecatèlla», *Il Sole-24 Ore* (Milano), 23 luglio 1995.

Cosma Siani, «'A canniatura e poesie inedite di Achille Serrao», *Diverse lingue* (Udine), X, 14, settembre 1995 (ora in Siani, «Italiano e dialetto di Achille Serrao», 2001).

Cosma Siani, rec. di «Retropalco» e «Cecatèlla», *L'Indice dei libri del mese* (Torino), XII, 9, ottobre 1995.

Angelo Mundula, «Mastino e Serrao», *L'Osservatore romano*, 13 dicembre 1995.

Idolina Landolfi, «Un mondo in penombra», *La Scrittura* (Roma), I, 1, inverno 1995/96.

Franco Brevini, pref. a *Semmènta vèrde*, 1996.

Giorgio Bàrberi Squarotti, «La Campania: Achille Serrao», in *Storia della civiltà letteraria italiana* diretta da G. Bàrberi Squarotti, Vol V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Tomo II, Torino, UTET, 1996.

Franco Loi, rec. di «Semmènta vèrde», *Il Sole-24 Ore* (Milano), 26 marzo 1996.

Luigi Reina, «La poesia dialettale ci salverà dal deserto massmediale», *La Città* (Salerno), 14 aprile 1996.

Domenico Adriano, rec. di «Semmènta vèrde», *Avvenimenti* (Roma), 1 maggio 1996.

Renato Casolaro, «Libri in vetrina», *Il Globo* (Milano), 23 giugno 1996.

Angelo Mundula, rec. di *Semmènta vèrde*, *L'Osservatore romano*, 25 settembre 1996.

Luigi Bonaffini, «Achille Serrao e la poesia dialettale napoletana», *Rivista di Studi Italiani* (Toronto), XIV, 2, dicembre 1996.

Cosma Siani, rec. di «'A canniatura / The Crevice», *Rivista di Studi Italiani* (Toronto), XIV, 2, dicembre 1996 (ora in Siani, «Italiano e dialetto di Achille Serrao», 2001).

- Emérico Giachery**, «Achille Serrao. Il brusio dei lari», pref. a *La draga le cose*, 1997.
- Luigi Reina**, «Una lingua davvero 'speciale'», in Idem, *Il filo di Arianna*, Salerno, Ripostes, 1997.
- Cosma Siani**, rec. di «Semmènta vèrde», *L'Indice dei libri del mese* (Torino), XIV, 1, genn. 1997.
- Romana Capek-Habekovic**, «Deconstructed Text: Achille Serrao's *Retropalco*», *Forum Italicum* (New York), 31, 1, Spring 1997.
- Giose Rimanelli**, «Un'ombra sussurrata di dolore nella poesia in dialetto di Achille Serrao, 'A canniatura», *Italica* (Columbus, OH, USA), 74, 1, Spring 1997.
- Joseph Tusiani**, rec. di «'A canniatura/The Crevice», *Italica* (Columbus, OH, USA), 74, 2, Summer 1997.
- Angelo Mundula**, rec. di «La draga le cose», *Il Cristallo* (Bolzano), XXXIX, 2, agosto 1997.
- Giorgio Linguaglossa**, «Monitoraggio del contemporaneo, Achille Serrao», *Poesis* (Roma), N. 14, settembre-dicembre 1997.
- Luigi Reina**, rec. di «La draga le cose», *La Città* (Salerno), 24 dicembre 1997.
- Hermann W. Haller**, rec. di «'A canniatura/The Crevice», *Italian Americana*, Winter 1997.
- Francesco Piga**, rec. di «La draga le cose», *La Scrittura* (Roma), autunno-inverno 1997-98.
- Cosma Siani**, rec. di «La draga le cose», *L'Indice dei libri del mese* (Torino), XV, 2, febbraio 1998.
- Cinzia Monti**, «Dialetto, la mia radice di pietra. Intervista a Achille Serrao», *Avvenimenti* (Roma), 15 aprile 1998.
- Giose Rimanelli**, «Letteratura come racconto. Campagna/Città, Dialetto/Lingua», *Studi Italiani* (Fiesole, FI), X, 2, luglio-dicembre 1998.
- Rebecca West**, pref. a *Viamerica (The Eyes)*, 1999.
- Piero Gibellini**, Introduction a *Cantalèsia*, 1999.
- Hermann W. Haller**, *The Other Italy. The Literary Canon in Dialect*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1999 (ed. ital., per mano dello stesso autore: *La festa delle lingue. La letteratura dialettale in Italia*; Roma, Carocci, 2002).
- AA. VV.**, *Storia della Letteratura italiana*, Vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno, 2000.
- John Butcher**, rec. di «Cantalèsia», *Annali d'Italianistica*, N. 18, 2000.
- Sante Matteo**, rec. di «Presunto inverno», *Italian Culture*, XVIII, 1, 2000.
- Dante Maffia**, rec. di «Viamerica (The Eyes)», *Poesia* (Milano), N. 138, aprile 2000.
- Giose Rimanelli**, rec. di «Via Terra. An Anthology of Contemporary Italian Dialect Poetry e Cantalèsia», *World Literature Today*, University of Oklahoma, 74, 3, Summer 2000.
- Dante Maffia**, «Fra esperimento e cosa», *Periferie*, Roma, N. 16, ottobre-dicembre 2000.
- Franco Brevini**, «Dialetti e poesia nel Novecento», in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a c. di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2001.
- Enciclopedia Rizzoli-Larousse**, «Sperimentalismo e Tradizione del nuovo. 1960-

2000», Milano, Rizzoli, 2001.

- Giorgio Linguaglossa**, «Appunti per la costruzione della nuova poesia», in AA.VV. *Linee odierne della poesia italiana*, a c. di Roberto Bertoldo e Luciano Troisio, Burolo (TO), *I quaderni di Hebenon*, 2001.
- Cosma Siani**, «Italiano e dialetto di Achille Serrao», in *Idem, Libri all'Indice e altri*, Lecce, Manni, 2001.
- Nicola Fiorentino**, rec. di «Presunto inverno», *Rivista Abruzzese*, LIV, 1, gennaio-marzo 2001.
- Cosma Siani**, rec. di «Via terra. An Anthology of Contemporary Italian Dialect Poetry e Cantalèsia», *L'Indice dei libri del mese* (Torino), XVIII, 5, maggio 2001.
- Giancarlo Pandini**, rec. di «Cantalèsia», *Oggi e domani* (Pescara), N. 11, novembre 2001.
- Mauro Novelli**, «Le nicchie dialettali», in *Tirature '02*, a c. di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 2002.
- Dante Maffia**, rec. di «La draga le cose», in *Idem, Poeti italiani verso il nuovo millennio*, Roma, Scettro del Re, 2002.
- Maria Tosca Finazzi**, «La malinconia di Achille Serrao, poeta vero», *L'Eco di Bergamo*, 26 marzo 2002.
- Annalisa Buonocore**, *Dialettali e neodialettali in inglese*, pref. Cosma Siani, Roma, Cofine, 2003 [Cap. III: «Achille Serrao e la traduzione della poesia neodialettale», pp. 35-55, includente una «Appendice. Intervista ad Achille Serrao».]
- Pietro Civitareale**, «L'esperienza poetica neodialettale di Achille Serrao», 2004 (*inedito*; ora in questo volume).
- Gian Mario Villalta**, rec. di «Cantalèsia», 2004 (*inedita*; ora in questo volume).

INDICE

CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE	5
--	---

PREFAZIONE di Cosma Siani Il continuum lingua-dialetto di Serrao	13
--	----

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

PARTE I

Poesia italiana

Angelo Ricciardi: Prefazione a <i>Coordinata polare</i>	21
Angelo Ricciardi: Prefazione a <i>Destinato alla giostra</i>	23
Silvio Ramat: <i>Lista d'attesa</i> : una declinazione autopunitiva e sarcastica	24
Paolo Leoncini: Achille Serrao tra sperimentalismo e «attesa»	26
Mario Lunetta: Per <i>Lista d'attesa</i>	29
Ferdinando Falco: Per <i>L'altrove il senso</i>	31
Luigi Fontanella: <i>L'altrove il senso</i> : una caparbia inclemenza	33
Giò Ferri: Per <i>Cartigli</i>	35
Rebecca West: Prefazione a <i>Viamerica (The Eyes)</i>	36
Giorgio Linguaglossa: Appunti per la costruzione della nuova poesia	38
Dante Maffia: Periferie	40

PARTE II

Fra poesia e narrativa, da *Destinato alla giostra* a *Cammeo*

Raffaele Pellecchia: Tra «sperimentalismo» e oltre	47
Francesco Paolo Memmo: Dalla «Giostra» ai «Guasti»	53
Giancarlo Quiriconi: La destrutturazione critica e il rifiuto della <i>mimesis</i>	56

Lello Voce: Per <i>Cartigli</i>	66
Stefano Guidi: I cartigli di Achille Serrao	68

PARTE III

Narrativa

Ruggero Jacobbi: <i>Scene dei guasti</i> : cronaca di una «storia delle vittime»	73
Giacinto Spagnoletti: Per <i>Scene dei guasti</i>	76
Luigi Baldacci: <i>Cammeo</i> : una scrittura endogenetica	77
Luigi Fontanella: Per <i>Cammeo</i>	79
Mario Luzi: Prefazione a <i>Cameo</i>	80
Stefano Verdino: Il gesto, l'altrove	81
Lorenzo Monticelli: Parabola del «potere»	85
Paolo Leoncini: <i>Logèion</i> . Note sulla narrativa di Achille Serrao	90
Giuliano Mesa: Lingue impure	103
Romana Capek-Habekovic: Deconstructed Text: Achille Serrao's <i>Retropalco</i>	107

PARTE IV

Dalla lingua al dialetto

Emerico Giachery: Il brusio dei lari	117
Angelo Mundula: «Oltre più oltre il pasticcio dei nostri giorni consueti»	125
Luigi Reina: Dialetto d'arte e di poesia	127

PARTE V

Poesia in dialetto

Dante Maffia: Per <i>Mal'aria</i>	131
Cesare Vivaldi: Il dialetto di Serrao	132
Giacinto Spagnoletti: Prefazione a <i>'A canniatura</i>	133
Dante Maffia: Per <i>'A canniatura</i>	135
Franco Loi: L'ommo che se fatica na jurnata	137
Franco Brevini: Prefazione a <i>'O ssupierchio</i>	139
Angelo Mundula: Quei versi da cui risuona un'eco destinata a durare	141
Franco Loi: Specchiata napoletanità	142
Lucio Zinna: La «svolta» campana nella poesia di Achille Serrao	144

Giovanni Tesio: Prefazione a <i>Cecatèlla</i>	146
Luigi Fontanella: Dialetto/idioletto nella poesia di Achille Serrao	148
Franco Loi: A mosca cieca con Serrao	154
Giorgio Bárberi Squarotti: La Campania: Achille Serrao	155
Franco Brevini: Prefazione a <i>Semmènta vèrde</i>	156
Franco Loi: Com'è bella (se detta) parola ca nun se dice	159
Cosma Siani: Serrao in inglese	161
Luigi Bonaffini: Achille Serrao e la poesia neodialettale napoletana	162
Giuse Rimanelli: Un'ombra sussurrata di dolore nella poesia in dialetto di A. S.	172
Hermann W. Haller: Per 'A <i>canniatúra/The Crevice</i>	181
Luigi Reina: Una lingua davvero «speciale»	182
Pietro Gibellini: Introduzione a <i>Cantalèsia</i>	186
John Butcher: Per <i>Cantalèsia</i>	191
Pietro Civitareale: L'esperienza poetica neodialettale di Achille Serrao	194
Gian Mario Villalta: La voce rotta delle creature nel <i>Cantico</i> di A. Serrao	199

BIBLIOGRAFIA

I. Opere	207
II. Critica	211

