

TESTUALE

critica della poesia contemporanea 13-14/92

DO
MYSELF research

Graffi Coviello Larocchi Kemeny Bulgheroni Agosti
Ferri Viviani Finzi Krumm Zanzotto Grignani Voce
Munaro Caddeo Ermini Ghiandoni Corbo Maugeri
Benozzi Machiedo Schmied Terrone Raffi Vassalli
Lentini Beltrametti Lai

Pino Corbo

*La poesia di Franco Buffoni tra ironia e metodo.**

Recensendo il primo libro "autonomo" di Franco Buffoni, successivo a *Nell'acqua degli occhi* (apparso nel quinto quaderno collettivo della Guanda nel 1979), ossia *I tre desideri*, edito nel 1984 da S. Marco dei Giustiniani, Giovanna Ioli parlava "di una tecnica pittorica per cui un oggetto viene dipinto in modo che, guardando il quadro frontalmente, risulti invisibile. Se invece ci si pone in posizione sghemba, ecco apparire le cose che volevano essere rappresentate"¹. La presenza di una prospettiva trasversale e di una messa a fuoco inquietante che mira e ribalta, annullando e negando, è certo una delle componenti fondamentali della poesia di Buffoni, nella quale si trovano echi colti e plurimi di voci anomale e trasgressive, anche di poetiche canonizzate, col gusto diffuso della deformazione e del gioco parodico, posti a un livello metalinguistico di distacco critico e di giudizio morale.

Buffoni ha debuttato alla fine degli anni '70, quando il dibattito sulla poesia era infuocato e, nel tentativo di darle una svolta, dopo la stagione di *ismi* e di *officine*, due potevano essere le strade: il gruppo e la rivista di *tendenza* volti alla ricerca di recuperi, successivi agli azzeramenti precedenti, e alla programmazione di piani di sviluppo; oppure procedere lungo un percorso di lettura e di analisi delle letterature moderna e contemporanea, su basi critiche e filologiche, maturando un'estetica e una personale poetica, ben al di là di apriorismi pregiudiziali e di gusti eccessivamente condizionati da mode culturali o polemismi salottieri / mass mediali.

Buffoni sceglie la seconda soluzione e Raboni acutamente notava che gli sembrava "essere passato lungo e attraverso le emozioni e infatuazioni dei suoi coetanei con una sorta di ironico distacco e riserbo, come se la *querelle* sulla poesia e il fervore poetista e poetistico degli anni Settanta non lo avessero impressionato più di tanto"². Così, muovendosi tra "romantic" e "burlesque", per ammissione dello stesso autore³.

Tra meditazione e quotidiano, Buffoni si pone nell'arco compreso tra *idyllion* e "una gestualità figurativa impassibile e struggente, alla Edward Hopper o alla Buster Keaton"⁴, osservazione fenomenica e anamorfismo metafisico, teso a radiografare, riducendo a diagrammi, linee, scheletrici negativi. Come i coevi poeti della *parola innamorata*⁵, Buffoni crea poesia metaforica, non metonimica, quale quella della neoavanguardia, e postula l'oggetto del discorso, appunto, il *discorso*, la *sintassi*, in cui lo scarto è colto nel divenire metamorfico della lingua, articolata in congrui nuclei sintagmatici e modi di dire, dove, quindi, la parola non è catalizzante, centrale, ma il suo farsi comunicazione referenziale, dopo tanto anatomismo verbale e cristallizzazioni deterministiche, basate sulla figura della *metonimia*⁶.

Comunque, senza dichiarazioni programmatiche, Buffoni si costruisce una poetica, nella quale Raboni e Ramat hanno ritrovato Lafargue, Palazzeschi, Erba e Risi, per motivi diversi e tuttavia coerenti⁷; per più aspetti è erede della *linea lombarda*, di quella tendenza al narrato e ad una sorta di severità moralistica e parenetica, dal tono misurato e parco: apparentemente più lontano il suo legame laforguiano-palazzeschiano⁸, esso però inerisce perfettamente alla poetica e al timbro dell'autore, "quasi ad arginare con una leggerezza distratta, con una cantilena secca o gioiosa, l'urto basso della malinconia, il fitto buio della disperazione"⁹. Questa mi pare la caratteristica di certo crepuscolarismo "lombardo", di matrice gozzaniano-palazzeschiana, *blasé* e disincantato, *fantaisiste* e amaramente divertito, almeno nei toni, in quanto, per eccesso di consapevolezza critica e coscienza letterariamente avvertita, un'adesione totale di temi e strumenti suonerebbe anacronistica e insostenibile, o tutt'al più caricaturale¹⁰.

Buffoni, a differenza di molti altri poeti, non ha sentenze o assiomi da comunicare, il suo metro è il controcanto, il falsetto, "il quinario o il quinario doppio o il senario doppio, secondo curiosi calchi che fanno pensare a testi (molto elitari, beninteso) per canzone ma anche a un bisogno di ordine ritmico dentro quel mare dell'indifferenziato che è il verso libero"¹¹.

Riprendendo una considerazione precedente, la poesia di Buffoni vive e si fonda su una equilibratissima linea di confine tra "romantic" e "burlesque", tra certa pittura post-impressionista e realistico-metafisica alla Hopper, appunto, e le atmosfere tragicomiche, stralunate, *romantiche* e paradossali di comicità alla Keaton, straordinaria maschera di *fumiste* antieroico e di poeta delicato. I paesaggi urbani e metropolitani di Hopper sono tagliati da una prospettiva in tralice, e su di essi, ritratti sempre con un certo retaggio "realistico", grava una specie di *incantesimo* statico, gelidamente devitalizzante. Anche nei film di Keaton gli scenari sono di città moderna e già all'epoca post-industrializzata; egli si muove come una sorte di Marcovaldo¹², reale e astratto, *in sé e fuori di sé*, tra identità e

alienazione dell'io, la cui metafora comica è infatti l'insostenibilità del rapporto-integrazione con l'altro e la sua proiezione¹³. Il famoso "viso di pietra" di Keaton, la sua impassibilità, l'occhio, invece, mobile e dinamico, sono modi cinematografici e filosofici di distanziamento critico: "la sua solitudine è ontologica, così come la situazione che la contiene: non ha cause, ma soltanto effetti, che ripetono se stessi in continuazione"¹⁴.

Questo registro "romantico" basso-mimetico, intriso di letterarietà filtrante, è lo strumento espressivo fondamentale di Buffoni: "si può anzi dire che il suo sfondo sia un continuum in cui la memoria filtra da una parte il reale e dall'altra parte realizza la letteratura"¹⁵.

È vero quanto sosteneva Costanzo di Girolamo¹⁶, che vanno rimossi i presupposti e i pregiudizi che hanno fatto della letteratura "l'ultima cittadella dell'arte per arte", specie nel campo del linguaggio poetico, in cui la connotazione corre il pericolo della non comunicazione, declinando ogni funzione comunicativa. L'opera letteraria deve comunque trovare il suo contesto, il suo *ubi consistam*, il suo valore di testimonianza e di conoscenza, senza isolarsi in una forma privilegiata di narcisistico autocompiacimento: è d'altronde imprescindibile il nesso che deve regolare il rapporto creazione-fruizione, autore-lettore, attore-pubblico, pur lungo trasversalità e obliquità critico-analitiche.

A tale proposito mi pare che Buffoni, anche attraverso il mezzo di una scrittura raffinata ed elitaria, non trascuri il referente, anzi attui un processo di mobilitazione delle capacità di lettura, irretisca seducendo, anche *capziosamente*, con sottili inneschi e svolgimenti di senso, arricchendo la comunicazione di significati e di suoni nuovi ed evitando i luoghi comuni non solo del linguaggio *tout court*, ma nella fattispecie i vicoli ciechi del verso poetico, che volentieri alimenta e sedimenta conformistici verbalismi *à la page*.

Comunque gli stessi *inganni* poetici sono dichiarati, tra il serio ed il faceto, in quella sorta di "manifesto" epigrafico che apre *Quaranta e quindici*: "Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia, / E venti ragazze davanti."¹⁷; oppure nel componimento *Di poesia*: "Non hai già forse riempito / tutto l'eserciziario? / Come radice nel suolo di ghiaia / il vero labirinto ti sta dentro, / e se non ha nome cervello / si chiama l'intestino: / in povere parole, / storia o sartoria? / Ma infine anche Alice's sister / vede il sogno"¹⁸.

L'altro versante originale di Buffoni è la messa in gioco delle pose intellettualistiche e del citazionismo erudito, come in *Late Coleridge*: "I hate mosquitoes dark in autumn / Mi pungono / Mi pungono in novembre / Sono già quasi morte bevendo / me si salvano."¹⁹; o in una poesia intitolata

*Fam. Sansa*²⁰, oppure laddove appaiono nominati Lord Chatterley²¹, Pavese²², Oliver Cromwell²³, Ganimede²⁴, o anche luoghi consueti, come nella bellissima *Bergamo*²⁵, o di viaggio, quali Bratislava²⁶, Genova²⁷, Trieste²⁸; sempre domina “una febbre metafisica che spolpa gli oggetti, li distrugge o ribattezza pur salvandone l’involucro, ne illumina lo scheletro con tranquilla, subdola grazia”²⁹.

È provocatoria anche la scelta di un campo lessicale molto eterogeneo, in contrasto con uno stile severo e misurato, dove tuttavia fa irruzione “il verso breve da canzonetta sulla cui scia si allineano giochi di parole, calembours, immagini inattese, ricorsi all’inglese o al francese”³⁰; come afferma Ubaldo Giacomucci, “il dato forse più significativo di questa poesia è che la cultura entra in tensione dialettica con il quotidiano, il vissuto non si trasfigura in simbolo, ma viene mostrato nella sua dinamica e vitale concretezza”³¹, che è voler dire imbastire tutta una serie di riferimenti marginali e laterali (anche i più alti e dotti, abbiamo visto, sono *declassati* e demifisticati), in un virtuale corpo a corpo con l’ufficialità e la retorica di rito, con il lirismo e la malinconia, che pure appaiono, stemperati, nella *tenuta* e nella resa stilistica.

È questa anche l’opinione di Giorgio Luzzi, che, a proposito della poetica buffoniana, afferma che “il suo dirigersi *zu der Sachen selbst* è il sintomo di una inafferrabilità organica del reale, il sintomo di una sorta di indecisione programmatica entro quel mare della poetica dello sguardo che torna a farsi luce in un universo di conoscenza in cui ogni cosa sembra simile al proprio opposto e in cui l’evidenza del fenomeno torna ad assumere appunto una sua accertabilità in termini minimalistici”³². Dunque nell’ambito della poesia *emergente* da scuole, scie e cordate, l’unica prospettiva attendibile è quella della messa a punto del disincanto, inteso anche come metro cognitivo, del (ri)pensare auto (etero)-ironico, senza pretese di esaustivo vaticinio o di astratta visionarietà: la poesia di Buffoni ha contemporaneamente consistenza e spessore di dettato e di senso, oltre che capacità di radicalizzare e sospendere, evidenziare e riordinare, pur nelle apparenze degli opposti, nelle cangianti valenze dei dati; “ancora una volta la letteratura lombarda sceglie i mezzi toni, l’abbassamento, la maschera. Alla confessione preferisce la mediazione, con risultati di grande nitidezza formale, che indicano una strada alla poesia che voglia sfuggire insieme alla retorica romantico-simbolista non meno che al sarcasmo del postmoderno”³³.

Stefano Crespi ha ben colto il *dissidio* che anima la poesia del Buffoni³⁴: “le geometrie della trama poetica come sbarramento antipulsionale... la seduzione dello sfacelo da una parte e la miracolosa compiutezza della forma dall’altra. La semplicità, la calcolatissima castigatezza della parola celano, quasi in un rovello vagamente giansenistico, l’intima conflittualità

tra poesia e tempo”.

Nel corso degli anni, da *Nell'acqua degli occhi*, fino agli ultimi inediti la poesia di Franco Buffoni tende a una sempre maggiore, a volte narrativa a volte epigrammatica, icasistica impassibilità, a una raffinata e nuda rarefazione, allargando quel solco tra verità disarmata e strumento critico-morale del linguaggio, quello scarto fra dramma e ironia, per non annaspere nel caos, né farsi sedurre da falsi miraggi antropocentrici: una consapevolezza, questa, vagliata e avallata nell'esercizio della scrittura, dalla angolazione visiva critica e letteraria, felicemente capace di introiettare il *fenomeno*, inserendolo in un contesto meditativo e poetico. A questo punto vengono in mente le parole di Luciano Anceschi, che possiamo applicare al “metodo” poetico di Franco Buffoni: “Una buona metodologia - una metodologia che si proponga la comprensione - evita di passare il fenomeno attraverso un setaccio preparato in modo da lasciar passare solo ciò che si vuole lasciar passare; evita di essere aggressiva verso il fenomeno; lo ascolta, anzi, attentamente, e, per comprenderlo, lo segue, elaborando ogni volta nuovi strumenti, o flettendo quelli che ha, fino a ferirlo”³⁵; *mutatis mutandis* dalla critica alla poesia, avere una poetica o uno stile significa per Buffoni possedere anche un *metodo*, sia nella scrittura che nella lettura ad essa sottesa, che allestisca un rapporto, elabori una comunicazione, offra relazioni e connoti tutta una dinamica dell'esistenza, un *hic et nunc* compositivo, innervato da esigenze metafisiche e dalla presenza centripeta di un *logos* direttivo e vigile.

* L'opera di Buffoni si snoda lungo le seguenti sillogi:
Nell'acqua degli occhi, Guanda, Milano, 1979;
I tre desideri, S. Marco dei Giustiniani, Genova, 1984;
Lafcadio, Scheiwiller, Milano, 1987;
Quaranta a quindici, Crocetti, Milano, 1987.

(1) Giovanna Ioli, recensione a *I tra desideri*, cit., in “Prometeo”, n. 21, gennaio-marzo 1986.

(2) Giovanni Raboni, prefazione a *I tra desideri*, cit.

(3) Buffoni medesimo in apertura di *Quaranta a quindici* avverte: “Come in un gioco senza tempo stabilito, deliberatamente si fronteggiano le due parti di questo libro - “what once was romantic” e il “burlesque” - separate soltanto da una foglia gialla, il simbolo che Byron desume da *Macbeth* V, 3 per indicare il passaggio del proprio trentaseiesimo anno”.

(4) Giovanni Raboni, cit.

(5) La definizione ovviamente si riferisce ai poeti presenti nell'antologia curata da Giancarlo Pontiggia e Enzo di Mauro *La parola innamorata*, Feltrinelli, Milano, 1978.

(6) Cfr. *La poesia della metamorfosi* di Angelo Maugeri, illuminante meditazione sulla nuova poesia, contenuta in *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, Dedalo Libri, Bari, 1979.

(7) Giovanni Raboni, introduzione a *Nell'acqua degli occhi*, cit.; ancora Raboni nella citata