

FRANCO BUFFONI

Appunti per una lettura

di Salvatore Ritrovato

poesia
profili

Credo che un solo libro di Franco Buffoni non possa fornire l'esatta immagine della sua poesia: tutti, da un diverso punto di vista, contribuiscono invece a complicarla o a lasciarla incompleta, aperta a successivi sviluppi. Sarebbe perciò del tutto inutile parlare di un percorso poetico lineare, almeno per ora; ma ancora più inutile, più che semplificatorio o anacronistico (perché lo stesso periodo in cui si colloca questa prima produzione di Buffoni lo permette: 1979-1993), assegnare questo poeta ad una corrente o ad una scuola: nella fattispecie quella lombarda (e critiche a un discorso simile sono state già avviate da Giuliano Donati, in "Microprovincia", n.s., n. 30, 1992). Infatti, dal 1979 ad oggi, la produzione di Buffoni è stata quanto mai intensa e varia nei risultati: ha conosciuto fratture, distanziamenti, "ricalchi" che è giusto tenere in considerazione come il segno più evidente di una contemporaneità assolutamente instabile e contraddittoria: al pari di tanti altri in questi anni, in Buffoni è possibile vedere discusse antinomie come quelle tra oggetto e analogia, ironia (discorsività) e metafora, giungere a un transitorio punto di incontro, e in questo modo stabilire in che termini l'autore abbia fin ora compiuto la sua ricerca.

Tra il 1984 e il 1987 (anni di pubblicazione) si può collocare una fase breve ma piuttosto omogenea della poesia di Buffoni, quella de *I tre desideri* e di *Quaranta a quindici*; tra l'87 e il '91, anno in cui per un caso appaiono contemporaneamente *Scuola di Atene* e *Pelle intrecciata di verde*, una fase di sicuro più anomala. Se la prima di queste due raccolte presenta per lo più testi elaborati nell'arco di un quindicennio, dunque coevi ai testi delle due precedenti raccolte, l'altra presenta testi connotati in maniera fondamentale dalla metafora e dall'ellissi: è un'elaborazione originale in confronto ai testi che l'autore viene pubblicando in riviste e antologie ("Lengua 11", "Microprovincia 30", "Almanacco dello Specchio" 1993), in cui la scrittura ha modo di sciogliersi in movenze più regolari e domestiche. Si prenda a titolo di esempio la prima poesia di *Pelle intrecciata di verde*:
"Una foca da cucina / Di ricovero ospedaliero / Due o tre messi, cinque averi. / O quante smancerie o quante smancerie / Ingiustificate contabilmente. / Sono forse alberi i pini? // Tra

teorie guarite nel recinto incanti / Di litanie, denti / Di delfino per l'iniziazione.”; e un testo della sezione *Suora carmelitana* apparso, un anno dopo, sull’*“Almanacco dello specchio”*: “Ormai che la sua faccia è più vecchia / Di Santa Teresa nel quadro / Appeso in parlatorio / Più di me non le mento, sto a sentire. // Di fronte al grande crocifisso / E alla zia che spiegava la passione / I chiodi degli uomini romani, / Stefano ha fissato a lungo quelle forme / toccandogli le mani / “Così sta su”. // Parlando della zia dice che è stato / Da una suora americana.” A un capo l’ellissi, il sottinteso, frutto di un calcolato, anche se talvolta eccessivo gioco di nascondimento ironico del sé dal testo; e all’altro quel tono mediano e dimesso, quell’abbassamento al quotidiano, il colloquio con i ricordi (non esiste una Memoria) che connota la poesia di Buffoni sin dagli esordi. Esiste una non lampante ma chiara soluzione di continuità tra questi due estremi stilistici: una continuità dal modulo in apparenza più immediato e realistico, che coglie il rapporto tra l’io e gli eventi o gli oggetti descritti in maniera che di essi risalti la individualità, come avviene appunto con l’uso della denotazione dei luoghi e dei personaggi; al modulo più ricco di quelle figure che producono effetti di “sottrazione” sintattica e musicale, di “allontanamento” del soggetto dal contesto delle immagini, dando così ai testi una cifra ermetica, o provocatoriamente enigmatica.

Per capire meglio ciò, partiamo da alcune constatazioni dello stesso autore sulla costruzione dei suoi testi, pubblicate in *“l’incantiere”* (n. 17, marzo 1991, anno V). Quello che tocca qui riassumere, non è tanto la distinzione che l’autore fa tra i quattro tipi di testi (di lenta stratificazione, associativi, dono-degli-dei, racconti in versi), ma l’idea generativa del testo in sé, che supera la stessa tipologia. Tra il motivo dell’idea che presiede all’occasione e necessità di una similitudine, scelta “a freddo”, perché ritenuta “oggettivamente più efficace di altre”, per concretizzarsi in poesia (tale il caso citato dal poeta di *Come un politico*), e il motivo della semplice, fortissima, “coincidenza” tra l’idea, non preesistente, e l’occasione della poesia (e si cita *Grande Germania*), non esiste a mio parere differenza, se il punto di vista assunto è quello, sincronico (cioè di coesistenza), del modo in cui il tessuto delle immagini riesce a contenere il nesso tra l’occasione assunta, a freddo o per caso, dall’esterno e l’ideamovente della composizione; e ciò vale anche per quella categoria di testi che Buffoni pone nel novero dei testi “scritti di getto nei momenti più svariati, e passati indenni attraverso tutte le successive e severe *recollections in tranquillity*”, e per quella, ultima, di quei testi (ultimi anch’essi in ordine di composizione, tra il ‘90 e il ‘92) che a base della loro struttura richiedono una più lunga gestazione ed elaborazione ritmica e tematica, ma che hanno addirittura le loro radici nel quinario, nel quinario doppio, nel senario e nel senario doppio dei primi testi pubblicati dall’autore nel 1978.

Insomma Buffoni pare preoccuparsi di descrivere la relazione tra occasione e/o movente, da una parte, e senso del testo, dall'altra: in un caso l'esterno, il termine di raffronto, non muove nulla, ma il senso ha già optato il suo tipo di espressione analogica: in un altro, tra esterno e senso si stabilisce una collaborazione, fittizia o casuale, fondata su un imprevisto legame analogico. Vale la pena riportare le poesie scelte dall'autore a campione della sua poetica: "Come un politico che si apre / e dentro c'è la storia / ma si apre ogni tanto / solo nelle occasioni, / fuori invece è monocromo / grigio per tutti i giorni, / non fa sensazione di non essere più in grado, / di non sapere più ricordare / contemporaneamente / tutta la sua esistenza, / come la storia che c'è dentro il politico / e non si vede, / gli dava l'affanno del non-essere-stato / quando invece sapeva era stato, / del non avere letto o mai avuto, / La sensazione insomma di star per cominciare / a non ricordare più tutto come prima, / mentre il vento capriccioso / corteggiava come amante / i pioppi giovani / fino a farli fremere". Rappresenta, questo testo, il tipo di poesie in cui ha luogo una specie di procedimento allegorico: vestire a freddo, poeticamente nella forma di una similitudine con un politico, un "ragionamento" ("la consapevolezza di non essere più in grado di abbracciare contemporaneamente (in un unico ricordo, in un'unica grande immagine) tutta la propria esistenza"). E: "E mi si fanno vicine / le poesie di Sereni su Amsterdam / del cinquantasette / e quella di De Libero / "Settembre tedesco", del quarantatré. // Claudio bambino odoroso / di pelle nuova, / che non si addice al mattino tedesco, / ucciso perché ride non si allontana / senza gli avanzi del rancio. // E a Sereni l'olandese che ammette / Sono tornati come turisti li accogliamo / E diamo loro anche informazioni / Ma non una parola di più" (*Grande Germania*). Al contrario del primo, pare attuarsi in questo testo - e l'autore, che cita Luzi di *Vicissitudine e forma*, consente - un procedimento di tipo simbolico: la sintesi, cioè, tra due ordini di percezione o "universi di discorso": la "misteriosa" coincidenza tra lo "stato emotivo" e la "capacità artistica" del poeta, da un lato, e il particolare momento ("quello e non altro") dell'essere universale, dall'altro ("perché - aggiunge l'autore - il fatto saliente dell'avvenimento poetico è il ritrovamento (momentaneo magari, fugace) della coincidenza dell'esistenza con l'essenza vitale. La ricerca poetica - il lavoro poetico - infine non sono che la ricerca di questa coincidenza").

La differenza tra questi due procedimenti è chiara, ma se si tiene conto, nel formularla, di quella ricercata coincidenza tra essenza vitale ed esistenza che una poetica a rigore dell'oggetto (come sostengono alcuni) dovrebbe escludere, o non dovrebbe porre senza almeno tentare di risolvere. E' in tal modo che nella raccolta di esordio *Nell'acqua degli occhi* (1979) prende forma una cadenza netta, a prima vista oggettiva, del verso, che avvicina e delimita, ironicamente, il registro basso mimetico dell'osser-

vatore, il suo timbro giocoso (più un modo di pronunciare - come osserva Raboni in introduzione - che un modo di intendere o di non credere): ad una lingua statica (tre soli hapax, in posizione irrilevante: "irrenatabili, lorche, spermate") si contrappone una certa torsione della sintassi, nei testi in cui il poeta riproduce il parlato - spesso in un discorso indiretto libero, come nella nota poesia *Per tutti i Walter*: "Era Walter nel quarantanove / in seconda geometra di Asti. / Non sapeva se si chiedeva / d'essere per chi: / il professore di estimo magari / che guardava se sorrideva / e diceva di collettivo. // Ma quando a tutti fu conosciuto / che lui in stazione poi ci restava / anche quello se lo guardava / era per finta che non vedeva. // Così per gli altri non aspettava / che di piantarla con le parole. / Non le voleva quelle parole / di tutti i tempi / da fargli schifo. // Era la scuola di stare soli / peggio per sempre / solo l'inizio. / Ed una sera di pomeriggio / mentre Pavese si compiangeva / scelse da solo la sua ringhiera / per archiviarsi / come da un vizio".

La prima caratteristica a subire una sostanziale trasformazione nelle successive raccolte è proprio questo falsetto metrico, cantilenante e un po' elegiaco: in *I tre desideri* (1984) l'autore interviene sulla sintassi: sottoposta ad un tipo di ordinamento ora diretto dall'io non tanto in direzione di una propria Storia, quanto in vista di una più piena adesione alle possibilità analogiche del linguaggio. Accanto a testi costruiti nel segno di una più immediata liricità (p. es., "Per me tu sei rimasta / dove il fiume fa l'ansa: / la corrente l'isola. / le rapide dicevi / si vedono meno / quando è in piena. / L'impeto confonde tutto / e quanto tu gli porti. lui si prende: / non se ne accorge. / Invece d'estate i colori / più sassi più rossi sul fondo / nel punto dove volevi / passarlo senza stivali. / Per me tu sei rimasta là / Non ti ha presa nessuno / Soltanto il fiume / sull'isola legata alla terra / per tanti mesi dell'anno", *L'isola*), si leggono altri testi che sviluppano un dettato di immagini più aspro e contorto, bistrattando i nessi sintagmatici, a scapito della linearità del discorso (p. es., "L'usignolo che fa il nido sulla terra con l'erba / appassita, il muschio e le foglie morte di quercia. / Tra i rovi perché i ragazzi nudi di campagna / non lo possano cogliere e scoprire. / L'usignolo femminilmente felice / vuole col canto che vogliano / quello che poi gli rifiuta: / l'uso il possesso la carne il diamante: / E gli occhi i tuoi occhi di foglie di quercia / vogliono che non sia casto / e risenta tra i rovi le mani / per conquistarti", *Foglie di quercia*). Una certa linearità logico-sintattica, precaria, in bilico tra anafore (usignolo-usignolo, vogliano-vogliono) e un campo di relazioni simboliche evidente e compatto (ragazzi, femminilmente, carne, occhi, mani etc., connessi in chiave erotica alla rappresentazione della campagna), viene però decisamente sacrificata in altri testi, in cui la disgregazione della tessitura sintattica incide sia sulla scansione dei versi irrelati, sia sull'effetto (al di là poi degli esiti) talvolta surreale delle metafore, come in questo caso: "Ci vuole

pigrizia per far certe cose; / Lo sfruttamento svizzero di un lago / Il Rinascimento. / E in quel posto che sa di patria e sa di gloria / Voi, che domani sarete medici e avvocati / (Mi sono tradotto / Mi rendo tradotto / Traduco introduco). / Staccherete denti d'oro ritti con lo scalpello. / Proprio nel punto là dove si dividono le ferrovie / Nella casuale bestialità delle montagne" (*Globalità*).

Ogni verso può avere l'aspetto di un appunto, di una annotazione, di una citazione (un messaggio tradotto, o un'allusione trasformata in memoria letterale, come p. es. in *Perché noi discendiamo da quel distico*): è la via - non unica nella poesia italiana di questo decennio, se pensiamo agli esperimenti su spunti provenzali cavalcantiani etc. di Giovanni Giudici in *Salutz* - percorsa nel successivo libro *Quaranta a quindici* (1987), del mimetismo divenuto calco, manierismo, dei classici, fra i primi gli inglesi (di cui Buffoni è esperto traduttore), come è talvolta esplicitamente richiesto: "Vorrei quel tuo mondo di bambole / Con gli assassini come Macbeth. / Dove notte s'accende se Prospero vuole / E i cattivi somigliano a Jago e Riccardo. / Vorrei un mondo di amanti con le teste d'asino / Denti di perla e pugnali nello sguardo. / Vorrei la nenia sommessa di Laerte / E la canzone del salice che piange. / Emilia addio vorrei. / E ringraziando per la troppa vita, il canto". Le due parti del libro che si fronteggiano nel titolo tennistico di questo libro sono il "romantic" di una volta e il "burlesque" del presente: due età del poeta, "per indicare il passaggio del proprio trentasciesimo anno": ma un'idea precisa della poesia, come citazione, ironica, di un altro testo, serio. Credo che in questa chiave si possono interpretare i risvolti più faceti e, per così dire, minimalistici del libro (a cominciare dal tristico proemiale, di memoria ipponattea), e la tensione antimetafisica, il respiro breve e appuntistico dei testi, in cui il riuso del classico (p. es. in *Re-wind*, Catullo e Dante) avviene sulla base di un contrappunto tonale, basso e delusivo, del discorso (così, al primo movimento di questa poesia: "Roberto io vorrei / non essere lì per cena / da tua moglie e da te. / E in sala poter non entrare / se no tua madre ti sgrida", segue un secondo, vistosamente staccato, burlesco: "ma solo nella stanza / coi chiodi alle pareti / il coltello l'inter / le cartine / se stai in porta: / domani / li freghiamo"). L'"occasione" pare ora offrirsi alla poesia nella forma dello spunto e dell'allusione, più spesso volontari che fortuiti, e il "senso" nella forma della rilettura intertestuale: lingue diverse si incrociano, mescidandosi (inglese, francese, latino, dialetto etc.) all'unità fondamentale dell'italiano parlato, ma senza scosse, con tenace edonismo (si legga, p. es., *Pasqua risorge oggi per noi*, *Late Coleridge*, *Perché il tuo corpo si indorina*, *Vi volgamente sani*, etc.), anche quando il rifacimento giunge a qualche punta più espressionistica (come in *Missolonghi*, *Jan*, 22, 1984 (*Lukas...*)): "una messa in gioco - scrive Corbo (in "Margo", V, n. 8, giugno 1992) - delle pose

intellettualistiche e del citazionismo erudito".

A contraddistinguere questo nuovo e più maturo "esercizio" del poeta ("Non hai forse già riempito / tutto l'eserciziario?" etc., *Di poesia*) dai precedenti è ora l'assenza di ogni dichiarato punto di vista: risultato ovvio dopo che in *I tre desideri*, al limite del *non-sense* (di cui l'autore stesso ci aveva avvertito: "antinomia del mentitore / che dice non vale la pena / che dice che vale la pena", *L'antinomia del mentitore*), l'autore si piccava di concludere, discutibilmente, che le "soluzioni non stanno nel trovare risposte / a enigmi sull'esistenza, / ma nel prendere atto / che non vi sono enigmi". Sembra insomma che la ricerca poetica di Buffoni abbia quasi raggiunto un preciso equilibrio: maggiore precisione dell'immagine, rarefazione del lessico: come verifica la riscrittura di *La scuola di Atene vista dal Caravaggio*, apparsa per la prima volta su "Paragone" nel dicembre del '78, in *Scuola di Atene* (1991): l'autore vi sostituisce il generico ("Cercano le comparse / Per segni di comprensioni") con uno specifico, più concettoso ("Cercano le comparse / Per vie di approvazioni"), e nel contempo una residua aulicità ("Vogliono coi sospiri / Condizionare tutto" e "Sono così schiacciati") con un'impersonale ma più moderna immagine della mente ("Vogliono coi pensieri / Significare tutto") o del disegno ("Sono così centrati"), fino ad un clamoroso rovesciamento finale: "Riescono senza posa" > "Riescono solo in posa". Qui è però il nodo: nell'impiego simultaneo di un linguaggio referenziale che cerca di ridare identità agli oggetti, e di un linguaggio del tutto opposto, fortemente analogico, che "spolpa gli oggetti" (Raboni, nell'introduzione a *I Tre desideri*) e quasi li disintegra come, infine, in *Pelle intrecciata di verde* (1991). In quest'ultima raccolta, anzi, il discorso di Buffoni è al limite dell'enigma: da cui tanto è più vano risalire ad un contesto di referenti immediati, quanto più è difficile escludere l'azione insistente dell'analogia, fin anche nell'assunzione pienamente letteraria del lessico trascelto ("gemito", "tremite", "trasalire", "ciglia", "naufragio", "bussola", "guglia", "vetrata", "anguilla", "guscio" etc.).