

IN MARGINE ALLA POESIA DI BUFFONI

L'esordio poetico di Franco Buffoni, per quanto preceduto almeno dai tre testi pubblicati in «Paragone/Letteratura» (n. 346), viene comunemente fatto risalire al 1979, quando apparve la silloge *Nell'acqua degli occhi*, accolta nel quinto volume collettivo dei «Quaderni della Fenice» curati da Giovanni Raboni (Milano, Guanda, 1979). In quella occasione Raboni, intuendo fra le pieghe della breve raccolta il suo rapporto privilegiato con una tecnica e una ispirazione di fondo palazzeschianno, specificamente *fantaisiste*, «vera e propria alternativa alla tradizione, diciamo così "seria"», nella importante pagina introduttiva osservava che «a proposito di Buffoni, è interessante notare come nel suo lavoro la tendenza in questione si manifesti quasi esclusivamente come ipotesi timbrica e non coinvolga che in minima parte la scelta dei materiali e dei temi, né faccia pendere la bilancia del rapporto senso/non senso a favore di quest'ultimo». Dinnanzi quindi al proliferare delle nuove voci e al pullulare dei progetti di rinnovamento che attraversavano l'ultimo scorcio degli anni Settanta, egli orientava subito il lettore intorno all'esigenza di tracciare con esattezza e lucida efficacia l'originale direzione di ricerca e le particolari strutture comunicative secondo cui tali poesie sembravano essere elaborate: «la giocosità e la leggerezza sono, per Buffoni, più dei modi di pronunciare che dei modi di intendere o di non credere, e la puntualità (per altro non di rado volutamente affannosa o sghimbescia) del suo falsetto metrico è fatta piuttosto per contrabbandare dei pesi o nodi di tenerezza, di amarezza, di sgomento che per contestare o dissolvere i protocolli del linguaggio e la credibilità "logica" del mondo». Si tratta di acquisizioni minime ma fondamentali, che spingono a ritrovare nel raffinato la-

boratorio di *Nell'acqua degli occhi*, dove la tortuosa linearità dei testi cela frequentemente preziose soluzioni metriche a in-tarsio, le prime prove della calibrata tensione formale che ha poi sostenuto tutta la produzione poetica di Buffoni, fino ai suoi più recenti e maggiori risultati. La raccolta, in tal senso, spazia infatti dall'uso del quinario doppio, che talvolta il singolo verso si inarca ad abbracciare (in *Lord Chatterley* e in *Oliver Cromwell sale a Segesta*), alla pratica del settenario (*L'osteria della Briosca*, *Ganimede*, *La pretura di Matera*, *La recensione*, *La soluzione*) e dell'ottonario, con andamento spesso trocaico (*Mélange*, *Al compagno gentiluomo*). La chiara predilezione per una versificazione di breve respiro, secondo ritmi che mimano cadenze popolareggianti, discorsive, tradizionalmente della ballata, della canzonetta, si accompagna ad un uso calcolato e mai eccessivo di rime, assonanze, consonanze, con una dinamica musicale assai colorita, che rivela una moderna partitura, quasi orchestrale, aperta però alle incursioni nella dimensione atonale, piatta della prosa: «Ma poteva separare la sostanza? / In fondo chiedeva molto»; «Se pesa la vita dei significati / ... / non devo credere alle persone / già sazie». L'impressione è che nel suo complesso la prima stagione poetica di Buffoni si avvicini, pur con una estensione melodica minore, alla propulsione fonica e ai ritmi asimmetrici quali si producono, ad esempio, nel *Petruska* di Stravinskij, di cui viene talvolta ripetuto anche il sobrio lirismo, rigidamente ligneo. Coerentemente con la situazione del celebre balletto e, ancor più, con l'ascendente palazzeschiiano, *Nell'acqua degli occhi* pare svilupparsi intorno all'immagine funzionale della maschera, del trucco, metafora della sfida del dire, divertito e canzonatorio nascondimento, di natura insieme difensiva e offensiva: «era per ledere l'innocenza / che si truccava la prima carta»; «Col trucco dei giorni d'agosto / di interessarsi ai finali»; «perché diceva / che avrebbe provato il gusto / di ridere anche lui / sotto una buona cera: / Tutto si nascondeva / e rideva». La frequente esigenza di ricomporre in ogni testo una simile, condensata rappresentazione scenica, teatrale, può essere utile per intendere le numerose figure che affollano i ventinove componimenti della raccolta (fra cui si ricordano *Lord Chatterley*, *Lucia*, *Walter*, *Oliver Cromwell*). Esse appaiono come un reticolo di diffrazione, il luogo in cui si fanno visibili le diverse lunghezze d'onda delle radiazioni emesse

da una vocazione al canto avvertita come imbarazzante e solo pudicamente rivelata: «Anche adesso / se guardi / facendo come / se non ci fosse, / puoi sentirlo cantare / come cantava / per lui»; «Due veicoli lenti / sei passaggi di vino / e assomiglia sereno / al ritorno bambino: / l'osteria della Briosca / alla sera sul Nilo / l'osteria della Briosca: / se ripete il motivo / non sa dire che poi / vuol cantare per te». La felicità, innanzitutto logica, semantica, comunicativa, per questo canto di dolore e di sofferenza («Ma erano evviva le scelte / decise per dire le pene», la cui temuta alternativa pare essere soltanto il silenzio («Non era il caso più di tentare / ... / e tacque dura come il traghetto) approda infine a testi come *Campo San Zulian*, per cui Giorgio Luzzi ha parlato, non a caso, di una «non improbabile traccia erbiana»,¹ dove si assicura alla poesia la preziosa eleganza di un disegno squisitamente fiammingo, senza tuttavia riuscire a spegnere l'iniziale «urto di malinconia corrosiva, di quieta disperazione»:² «In questa Venezia / senza occhiali da sole / persino qualcosa si muove / nell'acqua degli occhi di Mauro / se s'avvicina infinito / al tavolino sfiorito / per portare le noci / e il caffè».

La seconda raccolta di Franco Buffoni, anticipata con qualche variante significativa, per alcuni dei suoi più validi e notevoli risultati, in importanti antologie, esce sul finire del 1984, per le Edizioni di San Marco dei Giustiniani di Genova. Come già indicava Raboni nella sua presentazione, questo nuovo libro offre al lettore, rispetto a *Nell'acqua degli occhi*, uno spartito assai più maturo, stratificato, complesso, che rinuncia fin dal principio ad ogni traccia di quella intenzionalità mimetica, bozzettistica, che aveva retto parte della precedente silloge, per recuperare, secondo una notevole intuizione di Marosia Castaldi, «la funzione antica della poesia come Poiein, creatrice di mondi».³

1. G. Luzzi, *Poeti della Linea Lombarda (1952-1985)*, con una Nota di S. Ramat, Milano, Cens, 1987, p. 151. A queste pagine di Giorgio Luzzi, e a quelle dell'antologia da lui curata, *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Milano, Marcos y Marcos, 1989, pp. 271-278, si rimanda per alcune utili indicazioni intorno ai rapporti fra la poesia di Buffoni e il lavoro di Erba, Orelli, Cucchi e del primissimo Risi.

2. Si cita dalla nota introduttiva di Giovanni Raboni a *Nell'acqua degli occhi*, p. 44.

3. Si cita dalla recensione a *I tre desideri* di Marosia Castaldi, «Schema. Rivista di poesia», a. III, n. 12-13 (aprile/giugno 1986), p. 28.

Nel tempo unico della realtà macrotestuale, *I tre desideri* raccoglie numerose tensioni e proposte di stile, da componimenti brevi o brevissimi, di fulminante, epigrammatica evidenza («E voleva assoluto giacere / Non visto / Ridicolo alpino / Sulla roccia del mago»; «Per uno solo dei baci che sprechi / Nelle semplicissime serate», al vasto affresco di *Notturmo da Oriente, Forum Julii Baedeker, I ponti del Friuli e Trieste*: «tale è, in un certo senso questo libro: un allargarsi e un restringersi, un espandersi e un contrarsi, una infinita moltiplicazione dei registri, ora panica, ora rassicurata, come il nostro "esserci"».⁴ A riguardo della difficile, enigmatica architettura dei singoli testi della raccolta, Giovanna Ioli ha acutamente parlato di poesia dell'anamorfose: «tutto questo libro sembra composto con occhi d'artista, di colui che riassume in sé altre forme, annullando le distinzioni superflue. Il risultato è un affresco linguistico della realtà».⁵ L'intreccio poesia/pittura insegue tuttavia i disegni e le associazioni della mente; per cui, in funzione di «uno scarto, un modo diverso di leggere il mondo, di scrutare nelle crepe della realtà», lo spazio naturale della poesia di Buffoni, del suo modo di intendere e restituire un senso alle cose, sembra essere propriamente pluridimensionale, mai riducibile ad un solo punto focale. In questa direzione, *I tre desideri* esibisce un impasto lessicale che restituisce alla parola la capacità di tener dietro agli inquietanti percorsi del cuore e della ragione, una parola colta, raffinata, e insieme antica e arcaica, edificante, evocatrice, e infine salvifica: «L'unico allora è il Nilo / l'unico è il Nilo del cartello sollevato, / come una parola immensa / di ricordo denso»; «Il mondo non finirà con un gran botto, / ma con un piagnisteo, un uggio, / un piagnucolio: / l'italiano / questa forza che ha / di centrare i crimini degli dei / con scompostezza, in fragile / lingua antica: / ... / uggio, piagnucolio / e piagnisteo rivelano / che soluzioni non stanno nel trovare risposte / a enigmi sull'esistenza, / ma nel prendere atto / che non vi sono enigmi». La parola viene scavata e ritrovata, in primo luogo, nella sua sostanza fonica, indelebile, e di conseguenza, nel tessuto

4. Ibidem, p. 29.

5. Si cita dalla recensione a *I tre desideri* di Giovanna Ioli, «Prometeo», a. VI, n. 21 (gennaio/marzo 1986), p. 198, da cui è tratta anche la citazione che segue.

della raccolta, alcuni lessemi privilegiati acquistano a livello intertestuale un valore connotativo dominante. La grazia, la felicità e anche la coerenza rappresentativa de *I tre desideri* sembrano allora discernere da una costante percezione della realtà in termini liquidi, aerei, e specificamente ventosi: «Di riso d'agosto, di vento / stupefacente al respiro» (p. 13); «sparando a torto in direzione del vento» (p. 14); «andando controvento via da un disco di campane» (p. 15); «Milano acuta e dura / ... / e un'inevitabile frattura / col vento e le montagne» (p. 21); «mentre il vento capriccioso / corteggiava come amante / i pioppi giovani / fino a farli fremere» (p. 26); «nel vento si sazia la luce / suggendo / la vetta fragile» (p. 30); «quando cessa il vento» (p. 37); «azzurro / che non fu dei suoi occhi / ma del vento» (p. 40); «Come una foglia perseguitata piena, / Corsa dal vento / Sulle labbra vive del mosaico» (p. 54); «Venti riflessi nell'acqua» (p. 68); «Vento ruvido, solo il martello gentile» (p. 77); «Senza il vento del deserto» (p. 78). In questo clima di levità, ma anche di precarietà e instabilità, suggerito prevalentemente dal dinamismo degli agenti atmosferici (nuvole, vento, pioggia, neve, grandine), prende corpo un fitto e appassionato dialogare con la propria storia, con la propria tradizione culturale, secondo le responsabilità etiche, civili, che Buffoni sente di ereditare da una patria elettiva, i cui amati confini sono ripetutamente evocati: dalla Lituania e da Bratislava, passando per il Friuli, per la Lombardia di Milano e dei laghi e per il Monte Rosa, fino ad Avila e Toledo; dal mondo anglosassone di Shakespeare, Keats e Virginia Woolf, da Aquisgrana all'Emilia di Parma e Piacenza e alla Ravenna di Galla Placidia. I crimini, le iniquità, gli splendori e i tesori di questa storia aleggiano come uno spettro sulla poesia di Buffoni, «lo spettro della storia come "antinomia del mentitore" ... una storia-natura impassibile... una storia divenuta "Arte di corte europea da trattenerne" ... una storia divenuta quadro di genere». ⁶ Dal passato riemerge tuttavia, ostile e ossessiva, una minaccia di morte, di solitudine («Ho paura dei pioppi che guardi / Mentre scivola lontano il rumore della strada, / E di ritrovarmi solo / Tra i pioppi

6. Dalla ricordata recensione di Mariosa Castaldi, a p. 27.

fradici di questo maggio lombardo / senza luce nel cielo / A non sapere perché», che il libro di Buffoni cerca però di esorcizzare e sconfiggere con le armi di una lucida intelligenza e insieme di una nuova *pietas*, che, aprendosi al colloquio con le anime dei trapassati, arrivi a riconoscere in una tormentata ma solidale fraternità la possibile via di resistenza e sopravvivenza. Si tratta di una duplice tensione, di fronte alla labilità e alla deperibilità della vita, di cui la poesia successiva a *I tre desideri* nutrirà pienamente il proprio canto lacerato, ma che già in questo libro pare essere interamente riconoscibile, a partire dal testo centrale dell'opera: «Essere di sé, rimanendo per volgere rifiuti / Agli incanti delle esistenze ténere, adiacenti alla luna. / E per nessuna incertezza nel grande cimitero / Luccicare al giudice-bambino. / Addormentarsi con la faccia da Robin Hood senza velo». La luce quasi religiosa di questi versi è accecante, paralizzante, e infatti la coscienza poetica di Buffoni avverte subito come l'intimo bisogno di affiancare ad essi il sostegno affettuoso, sentimentale, dell'incontro-dialogo con un «tu», persona o immagine, a cui partecipare la propria memoria, il proprio dolore e la propria conquistata saggezza: «E se vorrai piccolo bambino / un giorno cercheremo insieme / il circo romano in Lituania nel buio, / che non mi riuscì di trovare / perché ero solo»; «Crederò che ci sei a guardarmi mentre sbarco: / Tanto i segni in cielo si sono visti, / E al tuo fuoco volgerò con indulgenza / umori d'amore e miele / finché nuova erba ricresce»; «Perché so delle cose che so / E non ti posso spiegare / Perché non esistono tutte le parole / Ci sono solo le distanze e il tempo / Tra quello che io so / E tu dovrai».

La severa reazione della poesia di fronte alla instabilità dell'essere, che si è vista operante in forme ancora latenti all'interno de *I tre desideri*, si manifesta pienamente nel terzo libro di Buffoni, *Quaranta a quindici*. Questa raccolta infatti, venuta alla luce nel 1987 presso l'editore milanese Crocetti, come ha notato Fabio Pusterla, coglie fin dal titolo «il tempo della poesia in un istante di felicità precaria, di possibilità minacciata, e il tono della poesia in un autocontrollo ironico degli slanci lirico-agonistici». ⁷ Rispetto a *I tre desideri* pare si possa tuttavia ipo-

7. F. Pusterla, *Quaranta a quindici: la partita continua*, «Il Quotidiano», 20 novembre 1987.

tizzare un pudico, prudente, allontanamento da ciò che nei precedenti testi aveva conservato un sapore magico-religioso, che viene ora occultato mediante un'accentuazione dei risvolti ironici, con una vivacità e una ricchezza di soluzioni rilevabili in particolare nella seconda sezione dell'opera. A tale riguardo, nella nota liminare della raccolta, il poeta avverte che «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». Al confronto dunque delle reliquie e delle ragioni storiche del cuore (il *romantic*), tese nello slancio della comunicazione («Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia, / E venti ragazzi davanti»), «il gioco (il *burlesque*) diventa così strumento di demistificazione, di conoscenza (e anche, naturalmente, possibilità di sopravvivenza), attuandosi ora attraverso la melodia cantabile, ora attraverso la rappresentazione, divertita e insieme tragica, dei dolori e delle ferite quotidiane». ⁸ La prima parte della raccolta, ad allontanare ogni timore di afasia e solitudine, si sviluppa invece in funzione di una serietà e di una precisione enunciativa già notate in *Nell'acqua degli occhi* («Ma erano evviva le scelte / decise per dire le pene») e ne *I tre desideri* («Mai così vicini / — Io credo — / Siamo stati / Al perfetto dire quello che vediamo»): «Ma se il motivo non entra nella terra / Esci solo dal cuscino / Se il motivo non entra nella terra / Esci solo»; «Perché ti amavo, mio selvaggio dire: / Sorprendevo parole di nascosto / E le baciavo in ombra sul cuscino / Portandole a domani. / Io credevo / Scendessero da sole / Non sapevo». Se ne veda poi l'ironica eco a p. 92: «Il pallone noce matta / Finisce all'avversario. / E gli gridava forte, Attis / Ti amavo, Attis, una volta / Tanto tempo fa / Ma non ci sarà la mia vendetta: / Le regine si vendicano solo / Quando piove»). La medesima appassionata intonazione che si ritrova in parte de *I tre desideri* («Bruciando selvaggiamente prima di far cadavere / Il cuore espresso enorme confronto», p. 46; «Bruciandolo selvaggiamente prima di riposa-

8. Si cita da Pusterla, *Quaranta a quindici: la partita continua*.

re / Diventava un'abitudine astuta / E tersa l'amore», p. 54) e nella sezione *romantic* di *Quaranta a quindici* («Perché il cuore dei ragazzi / Brucia troppo selvaggiamente / Prima di aver riposo tra i cadaveri», p. 12), viene spudoratamente capovolta nel momento *burlesque* («Al mio tiranno io dico / Oh tu che bruci selvaggiamente / Resta d'argento / Nell'attimo almeno per te / Che indosso paillettes», p. 70). In questo quadro, i diversi registri stilistici sperimentati all'interno della raccolta, che Sergio Pautasso ha riconosciuto come uno dei contributi più sicuri e interessanti «alla nostra poesia delle ultime generazioni»⁹ sono stupefacenti, in virtù della loro nitida e calcolatissima tessitura formale, del costituirsi di un *ordo*, di una *ratio*, di una trama omogenea di geometrie, dove si spegne ogni punta emotiva o pulsionale troppo acuta. La semplicità «sgomenta e sacrificale»,¹⁰ la «sinteticità fulminante», per cui «non accade spesso di trovare versi di tale estro e di tale controllo stilistico (niente similitudini, impennate, svolte brusche addolcite da una sommessa, amara liricità)»,¹¹ nascono dalla diffusa pratica della mediazione, dei mezzi toni, del travestimento, della mascheratura: «Quando solo la cipria lo tiene alla roccia / Vince la forma solo / La forma»; «Perché il tuo corpo si indovina / Tra le pieghe del moncler rivoltato. / Se lo togli la camicia che ti scende / Dal maglione a ricoprire / Si dispiega carezzando / A segnare il giorno e l'ora / Teocrito Buceo / Savium basium / Osculum / Meum». Questa poesia rifugge dal sublime, dall'assoluto, dall'astratta universalità, e combatte il nulla, la morte, la solitudine attaccandosi alla propria sofferta capacità di canto («Vorrei la nenia sommessa di Laerte / E la canzone del salice che piange, / Emilia addio vorrei. / E ringraziando per la troppa vita, il canto», al potere evocativo e creativo delle parole («Il viaggio ... no / Leggerissimo. / C'era Shelley / Che faceva l'autostop»), alla finita concretezza delle cose presenti, marginali,

9. S. Pautasso, *Letteratura italiana 1987*, «Lingua e Letteratura», 10 (1988), p. 107.

10. S. Crespi, *La poetica di Franco Buffoni*, in *Poesia 1989*, I, Milano, Xenia, 1989, p. 40.

11. Il rilievo è di Luca Canali, nel suo *Manuale ad uso degli scrittori esordienti*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 87-88.

eppure animate da una pienezza di vita («Quel dovere / Che sentite sempre / Di finire il bicchiere»; «Pròvati invece a cogliere / La via lattea tutta intera / Più di mille volte mille ridistesa / E la luna è nel giardino»; «Un demi, François, / Comme la lune ce soir»).

Bene ha scritto Sfefano Crespi: «graffiti, strazi di poesia, minime eternità dell'attimo, mentre la durata passa e trascorre. ... Venezia e Trieste, Parma e Bergamo, Lugano. Chiese e giardini, una sponda di lago, viale di tigli, segretezze di città: sono i seducenti ed effimeri scenari dove la poesia recita il gioco dell'intelligenza e lo sgomento del nulla». ¹²

La tensione fra uno sforzo di natura discorsiva, narrativa, e l'implosione nominale delle strutture testuali, giunge a nuove, efficaci espressioni nella più recente produzione di Buffoni, raccolta in un volume della Guanda (1994), *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (precisamente: *Aeroporto contadino*, *Cinema rosa*, *Spiga di grano matto* e *Pelle intrecciata di verde: l'intervento*) ¹³ e nella silloge breve *Scuola di Atene*. ¹⁴

La pratica memoriale intorno agli eventi epifanici de *I tre desideri* («Solo ora / che ti ricordo piano / e non somigli più / al calco di gesso di John Keats», p. 35; «ovunque vi sia la sua voce / a ricordare che il tempo / non si nasconde da solo, / giaci da solo nel campo / e ti ricordi del sonno», p. 38), e anche di *Quaranta a quindici* (si vedano soprattutto le poesie 1959, *Rewind*, «Ora che ho dodici anni» e «Perché non ci sia più il fischio di treni»), sviluppa nelle asciutte lasse di *Suora Carmelitana* (in «Almanacco dello Specchio», n. 14), una sobria, spoglia, manierata retoricizzazione delle forme del proprio canto, ormai vicina alla perfezione: «Mi ricordo il convento da bambino. / La zia si presentava con il velo / Dietro le grate: / Due, come la regola prescrive, / A un palmo di distanza tra di loro. / Ma il mio braccio ugualmente la giungeva / Vicino, fino a undici anni è passata la manina» (per cui si rimanda anche a due versi di *Quaranta a quindici*: «Di fermare i carri con i seni / E

12. Si cita da Crespi, *La poetica di Franco Buffoni*, p. 42.

13. *Pelle intrecciata di verde: l'intervento* è apparso come singola *plaque* presso le Edizioni l'Obliquo di Brescia (1991).

14. Apparsa per i tipi de l'Arzanà (Torino, 1991).

le manine», a p. 16). Ugualmente l'energia intertestuale, in *Spiga di grano matto* (già pubblicata in «Poesia», III, 27, marzo 1990), accoglie, entro una unità semantica nuova e più ampia, strutture poetiche già dotate di vita autonoma: «E stava attaccata al telefono / Come un'ape piccola» (in *I tre desideri*, p. 98); «E il freddo non era più / Freddo soltanto / E il caldo caldo» e «Questa non è la mia casa, lo so / ... / Senza distinzione al punto di luce visibile» (in «lengua», n. 8, 1988, p. 161). Si tratta di una dinamica elaborativa che funziona in numerosi luoghi della poesia di Buffoni, operando su unità fonetiche e semantiche di varia natura, nel presente assoluto dei rapporti fra le strutture poetiche dominanti: *Il terzino anziano*, ad esempio, passa, con una sola, piccola variante, da *Nell'acqua degli occhi*, pp. 58-59, a *Quaranta a quindici*, p. 45, lasciando interamente al lettore di cogliere lo spessore e l'efficacia che il testo acquisisce nella sua seconda sistemazione. La stratificazione temporale dei materiali lirici fa quindi emergere una spiccata intenzionalità costruttiva, formale da parte di Buffoni, sulla più vasta scala di un personale canzoniere che si qualifica come opera totalmente e costantemente *in fieri*, sempre aperta alla ridistribuzione di un crescente bagaglio tematico, ritmico e lessicale, secondo le rilevate coordinate dell'anamorfosi e della fluidità, vitali ancora nei più brevi testi recenti: «Livorno cadetta accavallata / Libecciate da guarire / Bagni nel vento / ... / ... esce cammina / Meraviglia nel cielo la mattina»; «Intanto allattami per capire / Perché non fecondiamo insieme la tua lucertola / Spingendo le casacche nel vento».

GALLERIA

RASSEGNA QUADRIMESTRALE DI CULTURA

Fondata nel 1949 e diretta fino al 1989 da Leonardo Sciascia e Jole Tognelli

Diretta da Mario Petrucciani e Vincenzo Consolo

Comitato di redazione

Daniela Attanasio, Isabella Vincentini, Alexandra Zingone