

Da: Roberto Cescon, *Il politico della memoria*,
Roma, Pieraldo Editore 2005,

La poesia di Buffoni da Theios a Guerra
di Alessandro Baldacci

LA POESIA DI BUFFONI DA *THEIOS* A *GUERRA*

I

OLTRE *IL PROFILO DEL ROSA*. VERSO IL PROGETTO DI *GUERRA*

La poesia di Franco Buffoni tende da sempre ad abbracciare le diverse branche del sapere, all'interno di una ricerca conoscitiva costantemente aperta, mossa da un acido *humor* di stampo anglosassone. Con un fare poetico in originale bilico fra pathos romantico e austerità lombarda questo autore si segnala nel panorama della poesia italiana del secondo novecento per l'originalità della propria pronuncia. In vece di un codice lirico artificialmente conchiuso in un linguaggio statico, sconnesso dall'evoluzione storica, la poetica di Buffoni si è sempre mossa con *curiositas* umanistica fra questioni metapoetiche, metacritiche, di fine erudizione, nella convinzione che la scrittura in versi rappresenti, o abbia il compito di rappresentare, l'orizzonte di una sintesi delle diverse urgenze (e carenze dell'umano). Se con *Il profilo del Rosa* la dimensione lirica che alimenta l'ispirazione buffoniana è riuscita a tradursi nel proprio più compiuto risultato, è all'interno di una sempre più rigorosa ricerca di sintesi e espressione della multiforme interrogazione che alimenta il suo far versi che si muove la produzione poetica successiva al felice volume mondadoriano. Essa si compone della silloge *Theios* uscita presso Interlinea, dell'originale testo poetico-poetologico *Del Maestro in bottega* (Ed. Empiria), ed infine del compimento del quasi decennale progetto di *Guerra*, vera e propria summa dell'arte buffoniana di intrecciare

saperi e memorie, verso una suggestiva e dettagliata anatomia poetica della specie umana. L'origine del progetto che perviene alla composizione di *Guerra* è immediatamente successivo alla pubblicazione di *Suora carmelitana*.

Da allora l'ossessione del volume sull'universo bellico si è dapprima accompagnata alla stesura de *Il profilo del Rosa* e alla chiusura di quel discorso privato che si compie con *Theios*. In seguito, dopo aver presentato tramite *Del Maestro in bottega* una eloquente sintesi del suo modo di operare nella poesia italiana dall'esordio degli anni 70 sino alla fine del secolo, il poeta ha potuto finalmente dedicarsi in pieno alla lavorazione di *Guerra*, il suo progetto più faticoso ed esigente. Nel nostro *excursus* sulla poesia buffoniana degli ultimi anni partiremo proprio da *Theios*, soffermandoci sulla peculiarità di questo testo composto di poesie indirizzate al proprio nipote; successivamente analizzeremo l'esplicitarsi della comunicazione fra poetica e poesia nell'opera buffoniana palesatasi quasi programmaticamente in *Del Maestro in bottega*, ed infine dedicheremo ampio spazio al vero progetto che occupa la ricerca di questo poeta dalla seconda metà degli anni novanta, il suo volume *Guerra*.

II

THEIOS. PER CHIUDERE UNA BILDUNG

Apparso dopo *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997) e *Il profilo del Rosa* (2000), *Theios* (2001) rappresenta un'ideale chiusura della personalissima *recherche* buffoniana, di quella che Vitaniello Bonito ha acutamente definito come «trilogia della vita offesa». L'evidente scarto che si percepisce da subito nella nuova raccolta, rispetto alle due precedenti, consta nel passaggio da un io poetico/narrante (forse la formula più consona per identificare la marca dello stile di Franco Buffoni), che indaga i tratti della propria infanzia e della sua crescita, ad uno sguardo che fa dell'osservazione del proprio nipote il suo centro generativo. Intendiamo dire che in *Theios*, nei sessantun componimenti che Buffoni ha nel tempo dedicato alla figura del nipote Stefano, l'io del poeta disloca fuori del proprio vissuto, quasi sloga la propria percezione, verso una vita altra, verso una *Bildung* dell'altro. Quello che è uno spostamento di fuoco, uno

slittamento dell'oggetto d'indagine rispetto a *Suora carmelitana* e *Profilo del Rosa* finisce in realtà per mostrare la coerenza di un progetto, indicando proprio come lo sguardo verso ciò che è altro da noi continui a fornire indubitabili tracce circa la nostra identità.

Soprattutto nella prima parte della raccolta ciò che traspare è un'intensa ricerca di solidarietà fra infanzia e storia (per rifarsi ad una polarizzazione proposta da Agamben), fra la malinconia dell'occhio che osserva, che conosce, e il fervore inarrestabile del fluire torrenziale di una giovane vita che si sperimenta, si esperisce.

Buffoni pone al centro di questa esile quanto impegnativa raccolta (ma da sempre ciò che appare esile impone una difesa, una difesa della propria esilità) la necessità di un ponte fra mondo dell'infanzia e mondo adulto, una coalizione fra esperienza e conoscenza.

È forse nell'affermazione proustiana per cui «non solo l'educazione dei bambini ma anche quella dei poeti la si fa a suon di schiaffi» che è possibile interpretare la necessità di questa connessione, di questa comunanza. Così che nel verso «E io, Theios tuo», microframmento che contiene in *nuce* la più efficace sintesi della poetica che informa la raccolta, il termine greco *Theios* funge effettivamente da ponte, da *trait d'union*, ponendosi al centro fra il pronome personale e l'aggettivo, fra soggetto autobiografico e alterità. Si esplicita così un movimento di traduzione all'altro di sé (delle proprie esperienze e conoscenze), giocato proprio su questa quasi perfetta compresenza anagrammatica all'interno del termine greco delle due parole («io» e «tuo») e dunque delle due ottiche che la raccolta pone in contatto e fonde.

In *Suora carmelitana e altri racconti in versi* il ricordo delle visite compiute in fanciullezza dal poeta alla zia, in un convento di suore carmelitane, si focalizza sulla ruota del parlatorio quale spazio di tangenza fra due mondi. In questo contesto è emblematico l'accostamento, quasi un rispecchiarsi o un passaggio di testimone, fra il poeta e il proprio nipote («Del parlatorio la ruota mi piaceva da morire. / E oggi attira Stefano ugualmente»). Con *Theios* è la vita del nipote, con il suo fagocitare esperienze e sensazioni in perpetuo divenire, a venire incontro al poeta, a portargli un brivido di realtà, così come egli un tempo intrufolava nella grata del parlatorio la propria mano in cerca della zia.

E dunque è un sodalizio quello che esplicitamente si cerca, una complicità, una fuga quasi fiabesca dai diktat del tempo che incolonna imperiosamente un prima e un dopo, un futuro quale sede del possibile ed un passato quale spazio della perdita. Scrive il poeta:

Un giorno cercheremo insieme
Il circo romano nel buio,
Che non mi riuscì di trovare
Perché ero solo.

Uno scatto, una ricerca di solidarietà con l'infanzia, una suggestiva cortocircuitazione o tangenza fra le due sfere contrapposte del mondo dell'infanzia e del mondo adulto.

In questa prima parte della raccolta di Franco Buffoni si percepisce l'utopia di una estrema vicinanza fra zio e nipote, incentrata su un comune sospetto verso il mondo adulto, verso la storia quale scenario dominato da «dei bizzosi» («ma gli adulti sono ancora quelli / che sanno le cose / che hanno i soldi / che con un sì o un no / possono decidere la tua disperazione / o eterna felicità la tua / domenica pomeriggio»).

Dopo aver accompagnato i primi anni della crescita del proprio nipote con testi di concisa suggestione, di rastremata, polita tenerezza, mulinata fra ironia ed evanescenza, fra fugacità e levità, scatta però, in conclusione della prima sezione, la dolorosa riscrittura di un'utopia che si palesa cruda realtà, scenario di separazioni e distacchi:

Non penso ci lasceranno mai cercare insieme
Circhi romani nel buio
Né che tu mai vorrai con me cercarne
Il primo KGB ti ha già insegnato
A balzi e a cerchi come liquidarmi.

C'è nella tessitura di *Theios* accanto a chiari echi shakespeariani («Procrea, procrea / Ragazzo mio, che la tua bellezza non si perda») una sensibilità proustiana nella percezione, nella descrizione, in quell'onnivora (al limite del delirante) dedizione alla realtà che sale ai sensi del poeta, che ne movimenta la scrittura. Dei cinque sensi, in *Theios* come nella *Recherche*, è la vista quello che domina e orchestra, organizzando

quale partitura visiva la scrittura. Su di esso si innestano tutti gli altri, come fossero sogni, derivazioni, fantasmi di quello. Una scuola dello sguardo che si cela dietro i picchi del sentimento, dell'affettività. Ma è sempre l'occhio, lo sguardo ad esserne l'avvio, il motore.

Come non sottolineare, inoltre, per quanto ovvio e quasi banale, il peso del «mostro del tempo» nel romanzo proustiano, quel Cronos istericamente giocato fra fanciulle in fiore e corpi smascherati nella loro fibra grottesca. Si ricorderà come l'ottica di una «previsione di vecchiaia» chiudesse l'ultima sezione de *Il profilo del Rosa*, ed ora, con *Theios*, l'agone fra gioventù e senescenza trova il suo punto di maggior riuscita nel gioco di specchi in cui si intrufola, fra i trionfi della gioventù, l'agile tarlo di una irrispettosa, ilare, mefistofelica caducità:

E mi sta davanti
Ciondolante nella camicia
Mia di seta
Con un'aria da
Perdonami se ho corpo giovane, sta' certo
Si allargherà anche lui prenderà chili
E poi li perderà per senescenza.

Si pensi inoltre, sempre a proposito dello straniante agone con il tempo che *Theios* ingaggia, alla sottolineatura di certi dettagli indicanti la crescita del nipote, che si palesano già dall'incipit di alcuni componimenti: «La prima lanugine di Stefano», «La peluria va infittendosi», o l'esplicita «Che imbarazzo vederti crescere ancora», o ancora «Cresciuto alto come sei da poco».

I corpi sono per Proust come per Buffoni stratificazioni del tempo, quasi pagine di diario da leggere con sottile malinconia (penso allo scrittore francese che afferma ad esempio «le braccia, le gambe, sono piene di ricordi in letargo»). L'altro elemento di derivazione proustiana sta nella capacità, già accennata, di Buffoni di costruire un io che sperimenta sé nell'esperienza del proprio sguardo sugli altri. L'affermazione di Jean-Paul Sartre per cui «conoscere è “esplosione verso”, strapparsi dall'umidità intimità

gastrica per correre di là da sé, verso ciò che non è sé»¹, sembra, come dimostra Mario Lavagetto², perfettamente confarsi alle modalità dell'indagine romanzesca di Marcel Proust, a quel suo slittamento, a quella sua metamorfosi del testimone in personaggio. Analogamente l'io che in *Theios* osserva il proprio nipote nel flusso del tempo, è un soggetto che conosce tramite lo sguardo, nel continuo battesimo fra l'occhio che osserva e la persona osservata, fra il soggetto e l'oggetto della sua poesia. Emblematico è dunque il passo in cui il poeta riandando sulle mutate fattezze del proprio nipote, afferma «voglio imparare da capo a guardarti».

In apertura di silloge il poeta si era offerto quale vice, quasi doppio, del proprio nipote di fronte alle insidie mondo («sarò la sede del tuo empirismo»), ma successivamente l'attenzione con cui egli segue i passi di Stefano muta in tassello di una biografia ulteriore del poeta stesso.

Dalla nascita del nipote sino al suo ingresso nell'età adulta, i versi di *Theios* compongono un ideale diario in cui l'identità del poeta si palesa proprio grazie alla lente con cui legge nel tempo il romanzo di un'altra vita. L'osservazione, posta in essere sfruttando i contorni di una vita altra, paradossalmente rende il libro ancora più autobiografico. Nell'osservazione del mutarsi della fisionomica del nipote il poeta giunge infatti ad una percezione malinconica del proprio riflesso. Nel mormorio dei propri pensieri, fra i nodi della propria meditazione intima, echeggia sempre più recisamente come «il tempo astronave fittizia / ci muove senza delicatezza (...)». L'io si iscrive così nelle pieghe stesse del suo discorso sull'altro. Guardare come geroglifico del guardarsi? Forse. E questo certo uno dei nodi e degli spunti più interessanti del volume di Buffoni.

Palestra dello sguardo e del pensiero, *Theios* porta l'album fotografico della vita del nipote a farsi tassello, ultimo tassello di un romanzo sulla propria vita da leggersi in parallelo a *Suora carmelitana* e *Il profilo del Rosa*.

III

¹ Cito in G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971.

² Cfr. M. Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino, 1991.

In controtendenza con tanta poesia degli ultimi trent'anni, fatta di folgoranti esordi e repentini, improvvidi ristagni, la ricerca poetica di Franco Buffoni si è distinta come il paziente operare di un sapiente artigiano, di volume in volume, per la sua sempre più calibrata osmosi fra urgenze del sentimento e lavoro del pensiero. A conferma dell'accurata sintesi fra scrittura poetica e scandaglio delle sue matrici linguistiche, intellettuali e storiche appare nel 2002, presso Empiria, *Del maestro in bottega*, un volume che porta iscritto già nel proprio titolo un esplicito progetto, un chiaro indizio di stile, di poetica.

Il libro si presenta suddiviso in due parti. Nella prima si raccolgono testi poetici che vanno da un inedito del 1977 sino alla più drammatica attualità, mentre nella seconda, da leggersi in ideale parallelo con la precedente, Buffoni guida il lettore nell'officina del suo versificare, fornendoci, fra guizzi della mente e spunti del pensiero, indizi atti a seguire la nascita e la tessitura dei componimenti presentati nella prima parte. Torna dunque ad esplicitarsi, anche nella stessa architettura del testo, la peculiarità dell'opera buffoniana, fondata su un'accattivante prossimità (o specularità?) tra fare poetico ed interrogazione disincantata e attenta del proprio operare nel linguaggio. I nomi che vengono in mente seguendo le costanti della raccolta sono inevitabilmente quelli W.H. Auden, indiscusso maestro della lirica novecentesca, nonché, a mio avviso, quello di Luciano Anceschi. E proprio l'affermazione anceschiana per cui «se per pensiero prammatico intendiamo una riflessione orientata al fare, in qualche modo orientata al mero conoscere, la poetica è di diritto una sfera del pensiero prammatico. Come ogni cosa in cui si adopera una attenzione operosa, anche la poesia riflette di primo acchito su se stessa, nel suo farsi, e cerca, e trova, procedure, accorgimenti, risorse convenienti, anche regole, e anche certi giochi calcolati»³ sembra perfettamente ascrivibile al piano su cui si muove la ricerca poetica di questo autore, la sua inesauribile tensione fra *poiein* e *curiositas* (che non a caso divengono titoli di due sezioni del testo).

La sapienza artigianale di Buffoni si manifesta dunque emblematicamente anche in questo libro, dove spicca la capacità del poeta di dare organicità, unità, compiutezza alla pluralità di stimoli e registri che agiscono nella sua scrittura. Un continuo fluire, un

³ L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino, pag. 65.

interscambio di stimoli, un fitto dialogare fra micro e macrocosmo, un'attenzione minuziosa verso le minime pieghe in controaltare ai massimi sistemi. Fra fossili dimenticati della nostra storia, della nostra identità, l'autore anima una parola laica, segnata dal demone della conoscenza. Si veda in quest'ottica lo splendido quadro in cui è rievocata la figura del giovane Leopardi intento ad un'archeologia della storia umana direttamente puntata verso l'Asia, facendosi beffe di «miti infantilmente riadattati», di una miopia tutta occidentale («Altro che i greci il popolo giovane di Hegel / o il mondo solo di quattromila anni della Bibbia / credendo di dir tanto, fino a ieri»).

Del maestro in bottega, come fosse un arazzo, nasconde inizialmente il proprio ordito, finendo per manifestarlo proprio attraverso le sfaccettature del proprio percorso, nel forte legato che abbraccia le molteplici motivazioni alla scrittura dell'autore. Si passa così dalle stanze di un privatissimo dolore (penso in particolare ai versi segnati da un crudo faccia a faccia con la malattia dove si afferma: «Ma c'è il buio che aspetta e accorcia / le distanze di ora in ora / tra me e la morte lo spazio di un balcone, / per il freddo fuori»), ad un richiamo ai «destini generali», alle infinite riproposizioni di un'impronta barbarica dell'umano con cui il poeta si scontra nel rigore dell'esempio fortiniano:

«Sono ostriche, comandante?»
Chiese guardando il cesto accanto al tavolo
Il tenente italiano,
«Venti chili di occhi serbi,
Omaggio dei miei uomini», rispose sorridendo
Il colonnello. Li teneva in ufficio
Accanto al tavolo. Strappati dai croati ai prigionieri.

Altrove, una rilettura critica della figura di Pavese, segnata per Buffoni da «una irrisolutezza alla verità personale, autobiografica», è di spunto per un testo dove il poeta accompagna con i propri versi l'ultimo gesto, ferocemente antiletterario, di un giovane di nome Walter, affermando:

(...) 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.

Nella poesia di Buffoni, nella sua «chirurgia dell'anima», lo scatto lirico non teme minimamente la tangenza con il registro prosastico, con il lucido distacco che lo contraddistingue. Anzi lo ricerca, lo invita alla reciproca contaminazione. Intendiamo affermare che la pulsione lirica di Buffoni è da lui sempre attentamente tenuta sotto laccio, sapientemente dialogata, quasi slogata in tensione con registri antilirici. Come esemplificazione di questa mescolanza, o meglio di questo laicismo dello stile, penso ad un componimento che Buffoni recupera dalla sua precedente raccolta *Quaranta a quindici*; in esso la fusione fra narratività e tensione lirica mi sembrano abbracciarsi perfettamente:

Vorrei quel tuo mondo di bambole
con gli assassini come Macbeth,
dove notte si accende se Prospero vuole
e i cattivi somigliano a Jago e Riccardo.
Vorrei un mondo d'amanti con la testa 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.

Cimentandosi inoltre con un personaggio particolarmente amato nella poesia italiana quale Ilaria del Carretto (cui si erano già precedentemente indirizzati poeti come D'Annunzio, Quasimodo e Pasolini), l'autore lascia trasparire il ritratto di un «eterno femminile» fieramente acerbo, con nelle vene il riflesso di una santa carmelitana («Perché adesso ti riconosco / Piccola Teresa d'Avila / della portineria»), l'ombra lunga della pulzella di Orléans («Lo avrebbe capito chiunque / che sarebbe finita sul rogo / coi suoi dentini aguzzi / e quei piedini agili sulla gradinata»).

Conclude il volume un esperimento traduttivo: partendo dai versi del giovane poeta scozzese Robert Fergusson, morto in manicomio nel 1774, Buffoni accosta ad una traduzione letterale dei testi una suggestiva e personalissima riscrittura degli stessi in dialetto milanese. Da questa «imitazione» nascono frammenti segnati da una freschezza ed una grazia cristallina, come il seguente: «E dent i bosch / I usij i canten pù, / se sent pù nient, / manca i odor del vent. / El mond el par andree a morì, / senz on lament». Che il poeta accompagna alla traduzione letterale del testo originale: «Dai boschi nudi nessun uccello canta; del piffero del pastore nessuna collinetta risuona; la brezza non porta fragranze profumate dall'antro boreale... E la natura abbassa le ali, con viso grave»).

Come «limpidi licheni sotto ghiaccio», così la lingua poetica di Franco Buffoni ci appare nella tessitura di questo volume dove l'usignolo, di keatsiana memoria, con il suo canto «infarcito di Lete», emerge per richiamare ad una scrittura che sia «artificio e natura / stridi e arte del conservare / stupidità da carezzare piano e / profondamente strangolare».

IV

GUERRA. LA GRANDE OSSESSIONE

Guerra rappresenta probabilmente la raccolta più riuscita nella oramai quasi trentennale produzione poetica di Franco Buffoni. Un primo estratto di questa opera era uscito già nel 2001 presso l'editore Dialogolibri, in una versione a tiratura limitata e con solo cinque poesie, ma già con impresso il titolo definitivo; mentre un secondo più cospicuo

estratto – costituito dalle due sezioni centrali, «Torture al foglio» e «Un canide e un felino» – è apparso nel 2004 presso d'If edizioni sotto il titolo complessivo di *Lager*. Anche queste primizie editoriali confermano l'accurata progettazione del volume, la sua lenta sedimentazione, il peso riconosciuto dall'autore stesso a questa sua lunga meditazione sull'umano che ha richiesto anni di ossessiva meditazione, giungendo infine a dar vita alla combinazione alchemica di tutte le dominanti della sua scrittura in versi.

Questa raccolta è balenata nella mente del poeta circa dieci anni or sono con il fortuito ritrovamento delle carte private del proprio genitore risalenti al periodo 1934-1954. In questi documenti Buffoni segue il delinarsi del mondo del padre, dall'esperienza militare del corso per allievi ufficiali nella Palermo degli anni Trenta sino alla Seconda Guerra Mondiale, fra occupazione del suolo francese e prigionia nei Lager tedeschi, sino al ritorno in patria, e agli anni cinquanta, dedicati al tentativo di comprendere gli avvenimenti in cui egli si era trovato catapultato. Si tratta di una sorta di involontaria testimonianza che il padre depone nelle mani del proprio figlio, dopo tanti anni, affinché sia proprio quest'ultimo a fare i conti, ad «intervistare» per suo tramite la storia nei suoi aspetti più crudi e sofferti. Meditazione e scrittura poetica sono da sempre i poli della ricerca buffoniana ed in questa raccolta essi si incontrano da subito, quasi naturalmente, in un richiamo antico, un legame destinale fra il poeta e queste carte. Gli intrecci fra un piano universale della storia umana ed un livello micro del proprio vissuto rappresentano il punto di aggancio per dare ulteriore peso specifico ad una raccolta come *Guerra*, in cui il poeta stesso pare investire più che in opere precedenti, conscio che quest'ultimo suo cimento in versi attendesse da lungo tempo di segnare in modo decisivo la sua lunga e articolata ricerca artistica.

Guerra (in corso di stampa nella collana lo specchio di Mondadori) è un libro costruito in modo da aprirsi e chiudersi perfettamente in se stesso. Principia spostando il fuoco della propria indagine dal particolare (biografico, privato) all'universale (la questione metastorica della guerra) finendo per terminare con un movimento contrario, che va dall'universale, ovvero dalla guerra quale condizione generale comune ad ogni società umana in ogni tempo, al particolare, ovvero allo scavo all'interno del singolo essere umano, dei suoi istinti e della sua composizione neurologica, al fine di individuare le reali scaturigini del demone bellico.

Da questi materiali Buffoni prende spunto per un'operazione di verticale scavo nel midollo dell'uomo, per analizzare, in un connubio inscindibile fra sguardo scientifico e sentimento lirico, le costanti di un eterno conflitto che determinano storicamente, quanto biologicamente, e culturalmente, la specie umana. Uno sguardo fermo, rigoroso, austero, cala su corpi martoriati, li avvolge nel suo manto. Con la lavorata naturalezza di una forma poetica che appare sin da subito perfettamente scolpita si susseguono componimenti al cui interno è concentrato un alto tasso di sproposito della ragione, di mattanza di corpi e diritti; in altre parole: in un registro in qualche modo classico si concentra la materia ustionante, si condensano i frammenti di una umanità fagocitata dall'aggressione e dalle logiche della violenza.

Si materializza in questo modo, all'interno di una cornice apparentemente piana, quasi filmica, il gorgo dell'universo bellico quale Costante dei costumi umani, lato oscuro delle «magnifiche sorti e progressive». E la voce lirica, lungo tutto l'arco del volume, si dà sempre come coro degli avvenimenti. Il poeta agisce da attore virtuale, immaginario, all'interno dei suoi testi.

Percorrere la storia umana con le armi della poesia significa in qualche modo varcare, almeno per un istante, barriere spazio-temporali per immergersi nel dato, nell'avvenimento da descrivere, come se esso ci fosse ancora più prossimo, come se fosse parte del nostro vissuto. Questa è difatti la scelta che Buffoni pone in essere con *Guerra*: passare con il medesimo trasporto e con la stessa intensità dal proprio vissuto di militare di leva a quello solo artisticamente (ed eticamente) prossimo del soldato ferito, del sopravvissuto o della vittima civile di un conflitto.

Raramente un testo poetico avente quale proprio fulcro la questione bellica è riuscito a darci un impulso conoscitivo così penetrante come il libro realizzato da Buffoni. Soprattutto è da sottolineare come, inevitabilmente, i testi dedicati all'avvenimento bellico, nascendo generalmente dalla penna di autori che hanno vissuto di persona lo shock del conflitto, abbiano riprodotto la testimonianza immediata su di uno specifico dramma, focalizzando su di esso il proprio orizzonte, e dunque tendendo a rappresentare una condizione solo latamente universale. In altre parole il fatto che Franco Buffoni ci parli di guerra senza essere stato costretto a smarrirsi nelle sue dinamiche, senza aver vissuto la diretta esperienza di attore in un conflitto, fornisce al poeta l'incisivo vantaggio di uno sguardo più profondo, che si sconnette dallo specifico di un dato

evento puntando ad un discorso di ampio respiro (antropologico e culturale), a una scrittura che ha a che fare con l'efficace formula benjaminiana del «contropelo». In ultima analisi la struttura di *Guerra* viene a concatenare eventi distanti nel tempo e nello spazio all'interno di un medesimo ordito della ragione poetica, grazie alla quale si incontrano indagine antropologica, squarcio psicologico, meditazione artistica e occasione di poesia.

Può una parola poetica impegnarsi nella resa bellica senza essere necessariamente, in qualche modo, estetizzazione dell'orrore? E il rigore etico di uno sprofondamento viscerale nel *monstrum* bellico, o l'asettica e distaccata panoramica sul massacro non sono parimenti colpevoli, o per lo meno analogamente inadeguati? Cosciente di questo limite, di questo spazio di inesprimibilità della sofferenza, Buffoni sceglie programmaticamente l'ubiquità di una scrittura che si dà, nel medesimo istante, come dichiara lo stesso autore nella nota che chiude il testo, tanto come «céliniano "chiamarsi fuori" a osservare dall'esterno l'avventura della specie *sapiens-sapiens*», che quale «celaniano "porsi a fianco" di chi vuole trovare ragioni per resistere continuando a sentirsi dentro l'umanità».

Con artiglio illuministico l'autore squarcia la pigra metafisica di chi cerca nel divino di obliare la «propria natura crocifissa», di chi domanda all'Altro, piuttosto che ricercarlo nella corresponsabilità accanto ad altri, il riordino del caos umano, la battaglia volta a frustare l'impulso omicida che pare alimentarci nel profondo. Il testo buffoniano si apre appunto con versi che contestano l'idillio del creato e del suo creatore, del mondo quale strumento della realizzazione umana: «Se il mondo è stato creato / per l'uomo e le sue esigenze / Dio alla fine dei tempi / premierà le vittime della storia».

È un catechismo laico, amaro e corrosivo, quello che ci propongono questi versi. Il mondo non è per nulla uno strumento divinamente prodotto per ospitare l'uomo (scriverà altrove splendidamente l'autore «Perché solo la terra sa / il cielo sa nulla»), ma è nel mondo che l'uomo è stato chiamato a rispondere direttamente del proprio operare, del proprio fare storia. Buffoni materializza poeticamente la terribile quanto ineccepibile disamina svolta dallo studioso tedesco Wolfgang Sofski a proposito della crudeltà umana:

(...) tutti gli aspetti dell'agire umano possono essere riuniti in un fatto di sangue. In esso c'è il piacere dell'eccesso, la risata di scherno sul dolore della vittima, lo sconfinamento dell'eccitazione; c'è l'abitudine indifferenziata, il rituale ripetuto della messa in scena, il procedere regolare della festa del massacro; c'è la creatività dell'eccesso, la socievolezza dell'assassinio, il lavoro di gruppo di complici e delatori, e non ultimo il pieno di successo, il calcolo, la razionalità delle crudeltà.⁴

L'io poetico di questo testo scarta dominanti spazio temporali per cogliere, afferrare l'osso segreto, il senso più ustionante del rapporto fra storia umana e avvenimento bellico, nella loro correlazione biunivoca. L'ombra dell'autore si proietta, si precipita nelle pagine della storia, dai sacrifici colombiani al primo conflitto mondiale, dall'orrore di Auschwitz alle efferatezze e alle crudeltà della guerra fratricida della penisola balcanica. In ognuno di questi contesti, di questi quadri dell'orrore, l'arte buffoniana è tanto nell'occhio che ritrae, nella mano che scolpisce, che incide fra le rovine del conflitto, quanto, nel centro della scena, accanto ai soldati sepolti nelle trincee, fra gli scenari saccheggianti dalla violenza cieca della conquista. Dunque dentro e fuori, accanto e parallelamente.

Come già accennato, in *Guerra* si dà esemplarmente la doppia dimensione della descrizione di una realtà di sfigurazione dell'umano e della partecipazione dello scriba che si pone nel gorgo, a far da sonda, a volte da cavia, alla sua stessa ricerca di antropologia poetica. In questa sorta di viaggio agli inferi verso il centro dell'essere umano, che è l'interrogazione del fantasma bellico, la scrittura punta con gli strumenti della poesia e del sapere a dipanare la matassa che lega l'uomo alla sopraffazione, alla violenza. L'incubo che non si allontana mai dalla mente dell'autore è quello che la spietata ironia gaddiana riconosceva quale costante della storia umana. Il grande ingegnere parlava difatti di una «plurimillennaria nevrosi: quella che ci intride l'anima, forse, dalle ceneri dell'alba, quando nel primo gelo del pleistocene si levava primariamente, ad azzannare con trentadue denti il futuro, la specie: l'ex-quadrupane, promosso a bipede, si levava eretto nel sole: uomo: homo sapiens! Perepepepè».⁵

L'antropologia poetica buffoniana non può che dipanarsi sul campo, ed il campo, l'universo segnato dalla pulsione bellica, in questo caso diviene la costante, la

⁴ W. Sofski, *Saggio sulla violenza*, Einaudi, Torino 1998, pag. 36.

⁵ C.E. Gadda, *I viaggi e la morte*, Garzanti, Milano 2001, pag. 23.

dominante culturale, quasi genetica, della storia umana. L'io poetico si rifrange in mille angoli, sotto diverse vesti, con atteggiamento al contempo di radar del sentimento e di esploratore dei costumi umani, della poco incoraggiante specie *sapiens*.

La costante della guerra quale ombra del cammino della civiltà, suo continuo bilico, sua contiguità mai sospesa dalla barbarie, pulsa dentro questi versi, in una tensione in cui echeggia l'amara ciclicità del sangue. E la ferita di senso che impone alla storia umana la costante bellica è luogo di un continuo, circolare presentarsi di pulsioni e strategie aggressive. «Fantasma in carne ed ossa della storia / che mi perseguiti dall'infanzia»: così il poeta si rivolge al tema ossessivo della propria raccolta.

I quadri entro i quali si sviluppa il libro passano da scene di vita militare attinte dalla biografia personale del poeta, a versi dedicati alla guerra nella ex Jugoslavia, a scene di vita partigiana, nonché a testi su Vichy, su Salò. La pluralità degli scenari si traduce in un intreccio che mostra l'efficacia della raccolta dell'autore, la sua capacità di tradurre le infinite sfaccettature di un tema senza fine nel discorso coerente, incalzante di un «documento poetico» in cui viene esposto, come in un ipotetico museo dell'orrore, il volto terribilmente umano della violenza fratricida, del potere assassino e del becero sopruso.

Dal risvolto oscurantista e dispotico dell'istituzione religiosa, contro una politica di cosmesi culturale che oggi vede le stanze del Vaticano impegnate in un alquanto corrivo tentativo di liquidare semplicemente, con un misero atto di *mea culpa*, le proprie responsabilità passate e presenti («Per il potere di sciogliere e legare / convertire reprimere annientare / non è possibile chiedere perdono»), la raccolta passa, nel suo interrogarsi a raggiera sull'universo della violenza, a concentrarsi sulle altre incarnazioni del sopruso dell'uomo contro i suoi simili. Così la fuga dei gerarchi nazisti verso l'Argentina ispira parole che puntano a ghermire la troppo semplice scomparsa dei colpevoli fra le pieghe ed i risvolti di codardia della storia. Buffoni descrive il loro viaggio alla ricerca di una nuova vita («Ciascuno scegliendosi la propria identità / come un falco la sua preda / dal chiostro della nunziatura»), inchiodando ogni colpevole alla propria incancellabile maschera d'orrore.

Una catena di scempi sembra costruire il *continuum* della storia, tela di ferite, in un percorso che si fa sempre più aggrovigliato e dove la cultura non è mai riuscita a liberare la specie umana dalla incancellabile necessità di rinchiudere sempre più

recisamente la propria comunità in un labirinto di pulsioni autodistruttive. Un dominio interminabile di aggressioni e contro aggressioni («a sassate e con la fionda / erano i curdi contro gli armeni in fuga / a procedere alla spoliazione / dopo i massacri turchi») fanno della guerra una sorta di tragico esperanto, di unica e universale lingua che lega l'uomo all'uomo oltre il tempo e lo spazio. La storia umana con la sua incapacità di sconnettere il proprio sviluppo, il proprio benessere, dalle costanti della violenza e del sopruso propaga il virus bellico quasi come se l'informazione genetica che contiene il nostro dna ne fosse il primo trasmettitore, la vera decisiva inemendabile scaturigine. È questo l'acme drammatico cui ci sospinge il pensiero poetico dell'autore con il suo sguardo che si apre sul mondo animale, che penetra il composto chimico che noi siamo proprio alla ricerca di quella determinante in cui spiegare l'impossibilità della specie umana a svincolarsi dal fantasma dell'orrore.

«Lo sguardo aperto sulla vita è trapassato nell'ideologia, che nasconde il fatto che non c'è più vita alcuna»⁶, così Theodor Wiesengrund Adorno, con alle spalle la tragedia della seconda guerra mondiale, comunica lo sperticato rovesciamento del senso che il conflitto bellico pone in essere. Buffoni si orienta in questo sproposito dell'uomo sempre attento a tessere i fili, a rendere l'*ordus* osceno del conflitto, la bestialità, estranea al regno animale, del fare umano.

È un espressionismo atipico quello che domina questi componimenti. Non certo esplicitato nell'urto linguistico come per Gadda o Céline (entrambi segnati artisticamente dall'esperienza delle guerre mondiali), ma riconoscibile, dietro una patina apollinea, di perfezione formale, nella centralità di una rappresentazione pittorica del proprio tema-ossessione, nell'alta condensazione di immagini volte a rendere la sfigurazione della creatura messa in opera dalla violenza bellica. Netto, lucido, crudele nella nudità essenziale della propria prospettiva, nella modalità di approcciarsi ai corpi feriti, sanguinanti, dei cristi appesi alle camere di tortura della storia, Buffoni presenta uno stile che, se in superficie si mostra come straniato, puntato su una sorta di cristallizzazione fossile del pensiero e del sentimento, finisce poi per comporre un mosaico avvolgente con al centro il midollo dell'essere, la sostanza di una verità umana in cui si incontrano esigenze poetiche e criteri scientifici. Il linguaggio buffoniano brilla per le sue precisioni e per l'estremo controllo, il possesso, quasi castigato, delle

⁶ T.W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1994, pag. 3.

emozioni, che sono il vero strumento che permette al poeta di dare corpo ad una originale etica simpatetica, dove la comprensione, lo svisceramento della questione trattata è la vera e più profonda passione della scrittura. Il nodo fra artificio e natura, l'ossessione portante della sua scrittura, trova dunque in questa raccolta il luogo della sua più compiuta alchimia, della più suggestiva combinazione.

«Distruggere la nitidezza con la nitidezza»⁷, così Gilles Deleuze sintetizzava il rapporto fra illustrazione e narrazione nei dipinti di Francis Bacon. Anche il lavoro buffoniano mette in opera una estrema trasparenza del dettato, uno scavo verso la precisione e la necessità quasi documentaria, testimoniale, del vocabolo. Il linguaggio, antiselettivo e antiauratico, serve in realtà quale lente per dilatare l'oggetto della propria scrittura, il proprio tema ossessivo, sgranarlo, porcelo sempre più accosto, abbacinante nella sua nettezza. E paradossalmente tutta questa ricerca sfiora attraverso un «distruggere la nitidezza con la nitidezza» la tensione dell'astratto, la suggestione di un onirismo grammaticale, sorretto da una bassissima frequenza di virgole, che accosta, accumula vocaboli, sensazioni ed oggetti nel quadro di una memoria carica di flash e vertigini. I quadri che compongono le sezioni di *Guerra*, fanno di questa opera – nella tensione pittorica del dar forma – un evento letterario concettualmente teso dentro un dramma della raffigurazione. Una tale operazione, che Bacon svolge in pittura, ha in campo letterario il suo parallelo nella scrittura di Proust. Scrive ancora Deleuze:

(...) Bacon quando respinge la doppia vita di una pittura figurativa e astratta si mette in una situazione analoga a quella di Proust in letteratura. Proust infatti non aspirava a una letteratura astratta troppo «volontaria» (filosofia), ancora meno aspirava a una letteratura figurativa, illustrativa o narrativa, capace di raccontare una storia. Ciò a cui teneva, che voleva portare alla luce, era una specie di figura strappata alla figurazione. Spogliata di qualsiasi funzione figurativa (...) ⁸

C'è molto del lavoro buffoniano sulle immagini nel passo appena riportato. La sua scrittura punta difatti da sempre ad un personale superamento della polarizzazione fra arte figurativa ed arte astratta. Fra lo scioglimento sintattico in un unico flusso del pensiero o della psiche e la precisione di una apparente nudità documentaria, l'opera

⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, pag. 15.

⁸ Ibidem, pag. 129.

buffoniana logora e spiazza distinzioni teoriche come quelle di avanguardia e orfismo, scrittura dei sensi e strumento della ragione.

L'epica affettiva della *cameraderie*, quello spazio di solidarietà intima e quotidiana che spesso in maniera sofferta il poeta tenta quasi timidamente di salvare fra i suoi ricordi, fra le sue memorie di letture classiche («Anche perché la vera giovinezza / Non la vivi che dopo / Negli occhi un poco accesi di un nipote / che non parte soldato / E gli racconti la verità / sulla *camaraderie*»), si perde, finisce per sfigurarsi nelle pratiche di un fare bellico che, proprio sulla solidarietà umana, sull'intimità del gruppo giovanile, fa aggio per costruire masse d'attacco, branchi da massacro. Questo stravolgimento della solidarietà umana in crimine, è da Buffoni portato in rilievo e denunciato con il registro dell'ira e del rammarico. Si vedano ad esempio i seguenti versi:

Approfittare di un corpo generoso
Che si sposa a un altro corpo, al corpo,
Per esaltarne lo spirito aizzandolo,
Succhiarne tutto il bene, l'amicizia
Gli scherzi le risate per tradurli
In odio deciso ed imboscate agli amici
Di altre risate. Questo, sugli uomini giovani,
Da parte dei comandi
Questo uso malefico del bene
È questo che non perdoneremo.

Un ulteriore esempio di questa condizione è suggestivamente condensato in un testo che vede un gruppo di giovani militari riuniti in una sorta di quadretto idillico di pace, quasi fossero bucolici pastori di un'utopica età dell'oro. Ma questa scena finisce per scivolare sullo sfondo allorché l'epifania della guerra si impone, quasi squarcia il loro riposo beato. Scene durissime di una cruda tortura, incise sulla pietra richiamano alla capacità dell'essere umano, in gruppo, in banda militaresca, di compiere gesti terrificanti. Ecco le dirette parole del poeta:

Abbeveraggio tutti uomini
Dove c'è divertimento

Sarchiati uguali,
Il profumo miele del castagno
Che si asciuga al sole
E sulla parete una fanciulla
Di danza rossa rovesciata:
Due sicari le tagliano la vita
Dalla testa. Come si fa con gli alberi
Potandola.

Accanto alla figura del soldato, presentata tramite un suggestivo slittamento diacronico dell'io poetico fra i campi di battaglia della storia, un ruolo centrale viene svolto in *Guerra* da altre due presenze, quella della vittima e quella del disertore.

Il primo condensa in sé tutto il senso di perdita di mondo, di umanità che la guerra determina con il suo tocco (*Greifen*) che è già subito assalto (*Angreifen*)⁹. La vittima denuncia sui propri nervi la terribile macchina di tortura azionata dalla perversa prassi bellica. Che sia egli deportato, incarcerato, torturato o ucciso in un Lager, ciò che il corpo della vittima costantemente ci mostra è il processo di disumanizzazione di cui egli è oggetto, lo scarto, la strapiombo in una *conditio* di crocifissione, di repentina perdita di diritti, di spazi di carità o pietà che ne segnano il destino. La reciprocità, la comune appartenenza di ogni essere umano ad una medesima unica specie è il primo e decisivo legame a venir infranto perché prenda spazio, divenga «legittima» l'umiliazione, la cancellazione dell'altro. Questa la logica perversa, il primo gradino di cecità, di non riconoscimento di sé nell'altro che permette la tortura e/o la messa a morte, violenta, impietosa, di un proprio simile. Buffoni coglie la centralità della figura della vittima, il suo peso. Il corpo martoriato della vittima diviene allora, nei suoi testi, una sorta di mappa in grado di guidare l'indagine del nostro autore nel nocciolo della questione che domina il suo libro.

Fra le numerose poesie costruite intorno a questo punto due spiccano per intensità, e sono incentrate sull'inesprimibile spazio di tortura che veniva a precipitarsi sulle giovani vittime nei Lager. Per cercare di dar ali all'inesprimibile, per «ricomporre l'oscenità», in questo caso Buffoni descrive il mondo concentrazionario di due bambini

⁹ Per il rapporto fra «*Greifen*» e «*Angreifen*» si veda E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981.

le cui esistenze sono state precipitate nei forni, tramite una decisiva immissione dell'incubo e dello smottamento di infantili bramosie di fiaba nei foschi scenari di un completo rovesciamento del reale in impronta dell'orrore. La poesia è la seguente:

Scavavano luce nella sabbia le piccole mani
La sera il muro leccavano se potevano,
Norandino e Lucina
Sorpresi dall'orco,
Dal dentista alla paura,
Mano destra sul petto, il palmo al cuore
Incrociando di profilo il mento aguzzo,
Un triangolo cereo gote e fronte
Due ciotoline vuote gli occhi chiusi.
E sotto filtri accesi per la sera
Un sistema di cicatrici le pozzanghere
Spazi neri incrostati e chiari
Il marchio a fuoco sul braccino
I denti uno per uno.

Ed ancora, con analogo partecipato orrore, sullo stesso tema, con medesima vertigine ed impasto perturbante:

Alle fauci del tunnel
Una stretta passatoia
Il bambino passava
Nell'ambulatorio degli occhi,
Lì sentiva tra i ganci
Il ronzio del falciatore
Lo sfrigolio delle lamette
Prima dell'immersione,
Stridendogli l'occhio non bendato
Uno strumento
Impiegato di solito nell'analisi
Della struttura del legno.
Due pollici tesi sul cranio

Tenero dell'uovo di pasqua.

Altra figura chiave all'interno della partitura del volume è la figura del disertore. Il fuggiasco è colui che si sottrae alla logica dell'avversione reciproca, dell'attacco e della difesa. Egli con il suo gesto anarchico, di schietta rispondenza ad una repulsione intima, preideologica, o semplicemente al proprio terrore, alla propria codardia, presenta un esemplare prototipo di fuga dal costume del conflitto. La sua corsa controcorrente mentre si prospetta la caduta delle granate, l'esplosione della battaglia, testimonia della necessità di una figura antieroica che sgusci via da fasulle epopee del coraggio e del valore umano, dalle dimostrazioni di forza e di potere nello scontro reciproco. L'avversione quasi etica al gesto pomposo, alla posa sublime sono pratica abituale dello stile buffoniano. L'eresia del disertore, il ripudio del costume guerresco dell'onore quale cimento nella battaglia, divengono lo spiraglio di luce, il frammento renitente e inservibile cui attaccare la propria richiesta di riscossa etica contro i fantasmi sempre attuali di un continuo riaffermarsi delle palestre della violenza e degli osanna belligeranti. La figura del disertore viene messa a fuoco in tale ottica nel volume. Una sorta di residuo di luce, di minima, desublimata, marca d'umanità. Scrive il poeta:

E sei sempre tu, hai quegli occhi nel '43
Li avevi nel '17
Li avevi a Solferino nel '59
Sei sempre tu dalle truppe di Napoleone
Di Attila di Cortez
Di Cesare e Scipione
Tu, disertore di professione
Nascosto fra i cespugli
A spiarli mentre fanno i bisogni
Per fermare la storia.
Tu scarico della memoria.

Ritorna di battaglia in battaglia come un filo rosso, la piega di pietà, il minimo decoro di questa ombra tremante, imboscata nella notte, in cerca di salvezza, di sopravvivenza. Ma la sorte del disertore è spesso, proprio per la sua capacità di minare le coordinate del

mondo bellico, destinata a pagare un durissimo dazio per la propria «diversità». Chi osa sottrarsi, sovvertire in silenzio, con il proprio corpo) con il proprio diniego, le logiche della guerra è costretto sovente ad accodarsi nel buio, fra i sommersi, nella fila delle innumerevoli «vittime della storia». Scrive altrove Buffoni:

I renitenti ammassati nello stanzone
Degli autolesionisti dal mignolo rotto.
Spaccandogli proprio in due la fronte
Introducevano correttivi per avere più gioco.
Al disertore affondato nelle neve
I rami verdi delle mani arpiste sole.

La figura del padre accompagna come sodale, fratello, guida l'io poetico nell'inferno di una storia dove, come ricordava Ingeborg Bachmann, «C'è sempre guerra / (...) È la guerra eterna».¹⁰ Se è proprio la lettura dei diari di guerra del proprio genitore ad aver avviato l'autore verso questa opera («Mio padre mi ha mandato / all'incontro della storia / con gli scudi e i paraphernalia»), nella vita del padre che si è trovata a fare i conti sulla propria carne, con il marchio che la specie umana impone alla storia, Buffoni ritrova una sorta di bandolo, di bussola da cui partire per tessere un ulteriore filo di speranza. Ed è difatti proprio nel corpo segnato dal conflitto, negli occhi del padre reduce che continua a portare con sé il tremore, lo shock di quel periodo che il poeta deposita il nocciolo duro di un'umanità cui dedicare il proprio impegno di cura, tanto affettiva quanto intellettuale. Così tramite il vissuto del proprio genitore che partecipò tanto all'invasione della Francia e poi, per aver rifiutato la repubblica sociale, fu costretto alla prigionia in un campo di concentramento in Polonia, Buffoni scorge come la fragilità umana sia portata a produrre, a sopportare, grandi e piccoli dolori, quasi come all'interno di un gioco a somma zero in cui si è tutti perdenti, sconfitti:

A quale ingiustizia stai pensando?
La tua con i francesi
Nel luglio del Quaranta?
Il tuo aver obbedito sino in fondo?

¹⁰ Bachmann, *Malina*, Adelphi, Milano 1973, pag. 207.

Come quel foglietto di carta da tabacco
Scritto a matita
2 gennaio 1944
Campo di concentramento di Deblin, Polonia
«Perché sono prigioniero?»

Dall'epica omerica della guerra quale cimento del valore e della dignità il poeta sprofonda nell'esperienza traumatica di tanta arte primonovecentesca che va alla guerra convinta di immergersi in una moderna epopea, in una prova di dignità, per scoprirsi parte di una mattanza, di uno scenario grottesco. Non è dunque un caso che Buffoni dedichi ampio spazio a poesie incentrate sul primo conflitto mondiale. Esso ha difatti rappresentato, come ricorda efficacemente anche il recentissimo volume *La violenza, la crociata e il lutto. La grande Guerra e la storia del Novecento* di Audoin-Rouzeau e Becker, il luogo di incontrovertibile rottura delle certezze che avevano sorretto la percezione della realtà sino alle porte del Novecento. Con l'esperienza della prima guerra mondiale prende forma una condizione di radicale precarietà che caratterizza la contemporaneità. Proprio questo rovesciamento del mito in tragedia, della caduta dell'esperienza bellica da prova di sé a scenario di un massacro, diviene una delle chiavi di volta nell'esperienza moderna del conflitto su cui ossessivamente ritorna la scrittura buffoniana. Come, ad esempio, nel seguente componimento:

L'odore dell'erba nel respiro
Di cavalli generati dai venti e dagli dei,
Prodigiose e tormentate epopee
Guerra e natura,
O pinnacoli di fumo per bombe già cadute
In battaglie aeree notturne
Su case di sassi di fiume?

Attraversano questo libro, come rondini primaverili, delle istantanee liriche, dei picchi di *pathos* che si condensano in grumi poetici dalla forma cristallina, in frammenti fugaci segnati da una scorata malinconia del canto. Come per una sorta di miracolosa sospensione del tempo, come se fosse possibile recuperare una fruizione quasi incantata

ed innocente del mondo, tornano costantemente lungo tutta la raccolta brevi tremiti di classicità, di apollinea trasparenza e tangibilità dell'esistenza. Si pensi a versi, sospesi e perfetti, come i seguenti: «celeste contro il rosso il vento spinge / sulla lamiera la camicia vuota», oppure: «scuoteva l'ora più lenta del sole / la carne sua bianca di militare», e ancora:

Solo a mezzogiorno, luce a picco,
Un'ombra chiara dalla grata al primo piano
Rasentava la parete e poi spariva
Con la sua scia di sabbia nera appresso.

Più si procede nella lettura di *Guerra* più si coglie la peculiarità del suo registro e parallelamente ci si rende conto di come sia proprio all'interno di questa sua ultima ed elaboratissima opera che Buffoni è riuscito a fondere perfettamente i diversi piani che da sempre urgono e rimbalzano nella sua ricerca poetica. Con questa sua raccolta il poeta lombardo riesce difatti a dar corpo ad una scrittura in versi in cui diviene di fatto in distinguibile lo scarto fra frammento lirico, accensione verticistica della fantasia, rigore documentaristico della prosa e ossessiva ricerca della ragione. Un folgorante esempio di questo raggiunto *continuum* fra fascino dei significanti e rigore dei significati è condensato nei seguenti versi:

Reclinato il capo al tronco
Tra cavo e cavo
Sulla pelliccia bianca della valle,
Il berretto rovesciato sul rosso
A trattenere gli intestini
E brandelli di zaino dalle spalle
A spiovere sull'erba.
Dal petto riluceva
Un amuleto rosso sangue
Lungo il fianco destro sollevato
Sulle gambe arcuate.
Un'altra bomba ancora stretta in mano
Come una lattina

Di domenica sul prato.

Il volume si chiude sulle tonalità agghiaccianti di una antropologia tragica. Dopo aver seguito il materializzarsi del fantasma bellico nel mondo che lo circonda, scorrendo diacronicamente dalle prime civiltà sino alle condizioni contemporanee, lo sguardo del poeta penetra in profondità, in cerca dell'origine, del luogo di costituzione di questo ineliminabile abito assassino che si presenta come *ethos* di ogni civiltà esistente ed esistita. La meditazione buffoniana sospinge il proprio sguardo, lo fissa nella stessa fibra oscura dell'essere vivente, riconoscendo «che una radice del male / è zoologica», o ancor più terribilmente neurobiologica, seguendo l'incubo dell'aggressività e della distruttività degli istinti umani sin dentro l'ipotetico limbo del grembo materno:

O i fondamenti neurobiologici della memoria.

Dove in grembo ti asciughi le mani

Cosma e Damiano si uccidono già prima

Da piccoli squali nel tuo ventre

Fettine di fesa mingherline,

Prima che torni il babbo,

Il coltello l'ascia l'accetta,

Per il sacrificio a Dio

Dei suoi pezzi di carne piccolini.

Individuare squarci di salvezza in questo quadro diviene sempre più complesso; a volte ci tocca il sospetto che per il poeta ciò sia addirittura quasi inutile. La ricerca di segni di salvazione, di scampoli di luce risiede nella riuscita del libro. Di fronte ad una così profonda programmazione a ferire che pare costituire l'essere umano, la scrittura buffoniana sceglie la drammatica antinomia di un pensiero «che dice non vale la pena / che dice che vale la pena», mantenendosi in drammatico bilico fra visioni apocalittiche ed ostinate, pietose aperture di speranza che, proprio in forza della loro decisa fede nella ragione, fanno quasi sospirare, riportandoci a uno splendido passo fortiniano: «Tutto è / tremendo ma non ancora irrimediabile». Ma indubbiamente la sfiducia di Buffoni nelle potenzialità della specie sapiens-sapiens di liberarsi dall'impulso a ferire permane il convincimento più profondo di questa disincantata, amara, indagine poetica.

L'esigenza di una matura fondazione dell'etica sembra essere il compito che oggi ci si pone di fronte, proprio ora che il tramonto di una giustificazione trascendentale del mondo (e delle sue ingiustizie) rischia di partecipare colpevolmente al silenzio dell'uomo sulle sue stesse inalienabili colpe. Affermava di sfuggita Deleuze: «non si deve più dire: “se Dio non c'è, tutto è concesso”. Piuttosto il contrario. Infatti con Dio, tutto è permesso. Proprio con Dio». ¹¹

Il volume *Guerra*, risultato di anni di continua meditazione e lavoro interiore, ha in qualche modo a che fare con questa insopprimibile esigenza che battezza la modernità. Lo sguardo con cui Buffoni si muove fra le pagine del suo libro è quello di un poeta che percepisce la ricerca artistica come dialogo tra i saperi, sperimentazione della conoscenza e del dubbio, inesauribile indagine sull'essere umano e le sue componenti culturali, psichiche e antropologiche (sino a quelle neuronali).

Chiamare direttamente in causa l'uomo, sezionarne l'agire con logica chirurgica, microscopica, sino ad invaderne con brivido e vertigine sconcertante la stessa complessità biologica, sono le armi con cui la scrittura buffoniana cerca di evitare che l'eccidio venga mascherato, contraffatto da una micidiale confusione fra realtà e finzione, fra il rumore di fondo di una quotidianità ormai plastificata, inqualificabile e l'urlo inarticolato di una ragione sempre più preda di abissi, sconfitta in un suono stridulo che micidialmente si confonde con il nulla. Scriveva alla fine della sua vita Franco Fortini: «tutto oramai è un urlo solo / anche questo silenzio / e il sonno prossimo». Contro questa apocalisse della ragione Buffoni ci spinge ancora a leggere la storia, a distinguere, ad interrogare e interrogarci. Lo spirito di questo volume punta a trattenere il lettore dal rischio di confondere le maschere grottesche del passato, concedendo la propria ragione al carillon di un indistinto nulla:

Perché tutto prima o poi diventa musical

Carta da gioco, figurina

Hitler e il feroce Saladino

Dracula l'impalatore.

E senza più coscienza di dolore.

Non c'è voce nelle pietre

Né parola che diventi carne o sangue.

¹¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, op. cit., pag. 30.

Fra i testi più intensi e più drammatici di questa raccolta ve ne è uno in cui è condensata egregiamente la poetica, o diremmo meglio la *Weltanschauung* di Buffoni, la sua caustica irrisione dell'antropocentrismo, la sua consonanza con la sentenza beckettiana: «The mortal microcosm cannot forgive the relative immortality of the macrocosm». La poesia è la seguente:

Basta che le labbra scosti poco
Palus Putredinis
Madre terra
E in breve tempo ingoi
Lance alabarde sangue carne ossa,
Macini impasti rigurgiti
Siepi con le bacche serpi e fidanzati
Nel trionfo della vita.

La rivincita della natura, la sua capacità di rovesciare il dominio umano con un semplice fremito, mantenendo lei in mano il vero dominio della vita, l'immenso potere di ospitare o cancellare quei boriosi, fastidiosi ospiti che noi siamo, sferza come un colpo di frusta la specie umana, la riporta alla sua vertigine di precarietà, lì dove il monito leopardiano è quanto mai stringente e adeguato.

In questa molteplicità di rimandi, di scenari sfigurati e di lirismo trattenuto l'opera di Buffoni riesce a presentarci un modo del tutto inedito di lavorare artisticamente sul nodo umano della questione «guerra», grazie all'enorme respiro che fa incontrare storia della cultura e scienza, antropologia, pittura e altre declinazioni ancora del sapere umano in un unico denso libro di poesia.