

Andrea Inglese

L'identità inquieta di Franco Buffoni

in: Capoverso 2004 e in Roberto Cescon, *Il politico della memoria*,

Roma, Pieraldo Editore 2005,

I

Il profilo del Rosa è un libro di poesia che affida l'accertamento di un'identità individuale e collettiva ad un paziente lavoro di attraversamento e ricognizione della memoria. L'identità, infatti, non vale come postulato ma come compito, in accordo con la condizione moderna – e già oggi in qualche modo inattuale – che non conosce identità se non nella forma del problema e della ricerca dagli esiti non garantiti. Di questo itinerario la memoria diventa garante principale, anzi essa costituisce il sostrato stesso dal quale una fisionomia individuale dovrà emergere, attraverso un'organizzazione narrativa coerente ed efficace. Ma è proprio questa correlazione obbligata tra identità e narrazione che ritroviamo nei generi del romanzo di formazione o dell'autobiografia, ad essere elusa da Franco Buffoni, che affida invece al genere lirico l'obiettivo di costituire un'identità mediante un inventario sistematico della memoria.

L'elemento chiave è qui la volontà di sistema che, se affiancata al funzionamento canonico della memoria lirica, non può che suggerire un ossimoro: come può, infatti, il dirimpante balenare del ricordo essere posto al servizio di «una sorta di descrizione in versi di una crescita, dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, fino alla previsione di vecchiaia dell'ultima sezione»? L'esigenza di una continuità «descrittiva», che l'autore stesso esprime nella nota ai propri testi, non costituisce un rischio, vincolando gli imprevedibili squarci della memoria lirica ad un arco narrativo precostituito? Per rispondere a questa domanda, è necessario compiere alcune considerazioni sulle ragioni generali e le immagini dominanti che animano e organizzano questa raccolta di testi.

Il profilo del Rosa si presenta diviso in sei sezioni ed ogni sezione corrisponde ad una fase della vita dell'autore. Neppure un libro come *La vita in versi* di Giudici si proponeva di svolgere in modo programmatico gli innumerevoli frammenti di un'autobiografia che in esso si raccoglievano. Proprio questo sembra essere, invece, l'obiettivo di Franco

Buffoni: ma al filo narrativo vero e proprio o ad un compatto disegno poematico, egli preferisce l'immagine del «viaggio» e dell'«attraversamento» sia della vita sia dei luoghi in cui si è svolta. A qualsiasi forma di staticità e di indugio domestico, di compiacimento nei confronti delle proprie radici geografiche e sociali, è così contrapposta l'inquietudine del viaggiatore, che anche sotto il proprio tetto non si sente a casa. Questa esigenza di attraversamento e di spostamento sembra nascere, anzi, proprio dalla solidità dei propri riferimenti territoriali, che l'autore, sin da bambino, ha compiutamente fissato: «Tengo alla precisione geografica (...) perché da bambino pensavo alle montagne che mi sovrastavano e alla pianura che mi si stendeva dinanzi in termini di cateti e di ipotenuza (l'ipotenuza era il mio corpo disteso obliquamente dal monte Rosa al Po)». L'esigenza di viaggiare all'interno di un territorio così ben circoscritto testimonia, in realtà, un'inquietudine costitutiva nei confronti di qualsiasi approdo, sia esso un accasamento «sociale» o un radicamento «culturale». Questa inquietudine rende costantemente mossa, spezzata, la restituzione poetica della vita. Il quadro d'insieme non possiede l'omogeneità fornita da un qualche scheletro di trama e neppure quella coesione che la struttura di un poema fornisce. Buffoni non crede alla continuità psicologica dell'io: la formazione della persona, dall'infanzia all'età adulta, è un processo discontinuo, segnato da fratture, lacune, intervalli. È quindi del tutto inutile sovrapporre alle linee multiple, spezzate, della propria esistenza un disegno unitario, ideologico, che la redima dal caos che di continuo ne minaccia la coerenza e la direzione. Ma questa scelta non implica la rinuncia alla memoria e l'abbandono ad una riscrittura arbitraria e fantastica del proprio passato. Nessuno come Buffoni è ossessionato dalla restituzione fenomenologica del ricordo. Ed è proprio questa esigenza di fissare nella sua evidenza pittorica il ricordo, a sacrificare ogni elaborazione verbale, aneddótica, di esso.

«Come un polittico che si apre»: il primo verso della raccolta già annuncia l'impossibilità di fornire un quadro d'insieme, un ritratto della personalità. Il polittico accosta simultaneamente scene diverse che appartengono ad una stessa vicenda. Esso traspone nella forma sincronica eventi che si sono originariamente manifestati in forma diacronica. Così facendo, però, ciò che il polittico guadagna in efficacia figurativa (l'evidenza dell'immagine), lo perde in termini di completezza concettuale. Nel polittico rinascimentale, infatti, è allo spettatore che viene delegato il compito di saldare tra loro le scene pittoriche delle vicende sacre. In modo analogo, Buffoni affida al lettore il

compito di tracciare relazioni tra le diverse sezioni del suo libro. La sua preoccupazione prima non riguarda infatti la coerenza dell'insieme, bensì la *consistenza* di esso, ossia la sua possibilità di *fare ancora corpo*, di presentare uno spessore, una varietà e una ricchezza di scorci. Non è la mancanza del significato che più minaccia la vita, nella sua fase matura, bensì un insidioso senso d'irrealtà che riduce il volume dell'esperienza ad una figura bidimensionale: «La sensazione di non essere più in grado / Di non sapere più ricordare / *Contemporaneamente* / Tutta la sua esistenza / (...) Gli dava l'affanno del non-essere stato / Quando invece sapeva era stato». Se esiste un quadro d'insieme, esso emergerà quindi per una somma di *scorci* mai perfettamente componibili, così come avviene in alcune opere d'arte contemporanea, dove un unico ritratto fotografico è realizzato, accostando assieme una quantità di scatti diversi e di pellicole diverse.

II

Il *topos* del viaggio è centrale nel *Profilo del Rosa*, ma è necessario delimitarlo in accordo con l'interpretazione specifica che Buffoni ne dà. Il viaggiatore si può infatti presentare sotto le spoglie del *flâneur* baudeleriano, del vagabondo o del turista. Nel *Profilo del Rosa*, però, nessuno di questi tre atteggiamenti sembra prevalere. Di certo manca a Buffoni quella simulata noncuranza dello sguardo che il bighellone coltiva e che invece si riscontra in molti testi di Erba, ad esempio. Non vi è neppure quel distacco tra spettatore e spettacolo che garantisce il *flâneur* da ogni rischio di eccessivo coinvolgimento. Gli scenari fissati dalla memoria visiva di Buffoni sono spesso lacerati da lutti, violenze, sparizioni. Si pensi a questa poesia della seconda sezione:

Hanno l'odore di gatto i castagni
Della brughiera di Arsago
Al limite del bosco della lapide
Duecento metri dal viale
Del cimitero. E lui si perse lì
A sedici anni in pieno pomeriggio
Ma era inverno e il buio scese presto,
Cominciò a girare in tondo fuori dal sentiero
Che la neve aveva mezzo cancellato,

E certo nevicava, per questo c'era andato
Prima che sparisse il muschio
Da raschiare per natale.
Orme su orme trovate dappertutto
Solo castagni e neve bianca buia.

Del viaggiatore è presente quell'esigenza di precisione spaziale, di collocazione geografica, che ossessiona una gran parte dei testi della raccolta. Moto difensivo, questo, della mente, che cerca con la precisione e l'esattezza di definire traiettorie e confini, opponendosi così all'errare del corpo, al suo scivolare inquieto ed animale per territori indeterminati. Non a caso alla percezione olfattiva, «l'odore di gatto dei castagni», tipica dell'animale, si accosta una percezione visiva già intellettualizzata: «duecento metri dal viale del cimitero». Ma ciò che più conta, in questa poesia, è la scarsa rilevanza dei valori estetici che, invece, il *flâneur* solitamente persegue: nessun quadretto curioso od eccentrico, qui, bensì la scena vuota e inquietante di una sparizione, di una disgrazia «ordinaria» che si è già consumata («solo castagni e neve bianca buia»).

La mania del bighellone e la sua vorace curiosità hanno come sacro presupposto la via di fuga lasciata alle spalle oppure quella distanza di sicurezza, che deve permettere una cauta selezione dei dati provenienti dalla realtà. Questo atteggiamento raramente si riscontra in Buffoni che, se decide di «cancellare» il contorno allo spettatore, lo fa solo per rendere più evidenti, carnali, i dettagli che compongono la «scena». Lo spettatore, insomma, è già sprofondato nel paesaggio, in quanto lo ha percorso con disarmata sensualità, accettando il rischio dell'aderenza alle cose e alle persone incontrate, il rischio di abrasioni e di graffi, se non addirittura di ustioni, fratture. Non si tratta, infatti, di paesaggi *scelti*, ma di paesaggi *dati*, ossia di quel lotto di pianeta a cui il destino consegna ognuno di noi.

Di queste casuali scene, in cui siamo gettati fin dall'infanzia, Buffoni penetra persino le invisibili tracce dei predecessori, degli antenati, seguendo tutte le mappe del lavoro, dell'amore e del dolore umano che costituiscono il palinsesto antropologico obliato, rimosso, di ogni metro quadrato di «natura». Anche la pietra custodisce, con inorganica tenacia, orme di organismi intelligenti e di lotte per la vita:

Sull'alpe delle incisioni rupestri

Col piede indicando le orme
Dei piedi già incisi. Età
Del bronzo finale, segno
Di presenza-proprietà.
Sul fondo un omero di orso
Alle pareti frecce
Intinte nella carne.

I luoghi naturali si rivelano così, ancora una volta, specchi della condizione umana, e di essa riflettono, anche se in forma sbiadita, l'accanita presenza. La contemplazione del paesaggio non è mai un'occasione di fuga verso una dimensione ciclica, sottratta al divenire storico, quasi che esistesse ancora una zona di cielo o di terra non intaccata dal lavoro degli uomini, ossia da quella forza del negativo che, hegelianamente, costituisce la dimensione storica dell'umanità. Non v'è traccia, dunque, di quegli appelli impossibili alle «colline», alle «nevi» o ai «silenzi», che scandiscono l'opera in versi di Zanzotto, mai pago di protrarre l'io verso un mitico spazio naturale, verso – come lui stesso scrive in nota a *Fosfeni* – «nevi e astrazioni, attraverso nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia».

La storia non è mai «scarsa o nulla» nei paesaggi attraversati dal viaggiatore del *Profilo del Rosa*, anzi ricompare con ironica puntualità ad ogni metro:

Sei salito dal Campo dei Fiori
Lungo il sentiero ampio tra gli abeti
E abilmente chiedi perché
La strada sia tanto incavata:
Non certamente così si chiudeva la roccia.

Ma per questa valle oggi tanto
Trapassata dai ripetitori
Base delle private
Si attendeva l'attacco imperiale...

Gli ameni sentieri del monte Campo dei Fiori, poco distante da Varese, incrociano resti di trincee della «grande guerra». È ancora la roccia di montagna a portare in sé, come una cicatrice, l'opera dell'uomo. Ma il corridoio scavato per la snervante guerra di posi-

zione rimane il monumento di una delle tante imprese errate, inutili, della nostra specie: «I comandi temevano a tenaglia / Che Milano fosse chiusa tra due fronti / E difesero il Ticino qui a Varese / Dall'attacco che non venne».

I concreti segni della storia e del lavoro umano, che Buffoni rileva con attenzione quasi scientifica, «umiliano» ogni slancio lirico e circoscrivono il registro stilistico entro un'asciuttezza descrittiva e uno smorzamento di accenti che non permette effusioni sentimentali, ma neppure facili deformazioni espressionistiche. Risulta qui evidente una parentela tra lo sguardo del poeta e quello dello scienziato: entrambi percepiscono con distacco e freddezza anche ciò che è più familiare. L'attitudine tecnico-scientifica ha bisogno di questo distacco per organizzare in modo sempre più efficace il suo concreto intervento sulla realtà, su certi oggetti o su certe materie. In Buffoni, questo atteggiamento sembra nascere da uno specifico bisogno psicologico: si tratta di contrastare ogni facile adesione, spontanea e sentimentale, al mondo che ci circonda, rivelandone l'intima estraneità, la natura costantemente imprevedibile e minacciosa, sotto le apparenze più innocue e familiari. (È chiaro, comunque, che entrambi questi atteggiamenti – l'adesione sentimentale e il distacco intellettuale – convivono nell'opera, e anzi determinano, in virtù della loro irrisolvibile compresenza, la specifica tensione che l'attraversa.) Ecco, allora, che l'impronta dell'artificio umano può diventare invasiva, finendo col raggelare o reificare qualsiasi dimensione vivente. Il sospetto si è a tal punto accentuato da proiettare l'io in uno scenario di completa estraneità:

Rigida testa bionda da tanto non cammina
L'aria fa male e tremano le mani
Sulla vernice d'erba di una spanna
Gli alberi più alti con le radici fuori,
Ma sappiamo che è sotto la finzione
Con il metanodotto che attraversa,
Noi sappiamo che è un bosco ricoperto
Striscia-fetta di riporto e le cisterne sotto.

Le immagini emergono per improvvisi ingrandimenti dei dettagli e micro-spostamenti di campo, senza che vi sia la possibilità di armonizzare ogni scorcio in uno scenario equilibrato e conchiuso. L'aria ferisce il corpo, quasi fosse avvelenata. L'erba è una «vernice», un artificio chimico. Gli «alberi» paiono sul punto di capovolgersi, in quanto

le loro radici non affondano più nella terra. E sotto, nelle viscere oscure del pianeta, vi sono tubature e cisterne. Il mondo non possiede più una base solida, compatta, nella quale gli esseri viventi possano porre le proprie radici e trovare il proprio equilibrio di crescita. La «madre terra» è ridotta ad un sottile foglio, che divide due cavità, due grandi vuoti risonanti. Lo sguardo di Buffoni si fa vitreo e di rimando, dunque, appaiono spettrali i lineamenti del paesaggio. La stessa unità e solidità dello spazio è minacciata: ogni suo elemento sembra sul punto di disaggregarsi o di lacerarsi, lasciando apparire sotto di sé un'altra fibra, una carne diversa, sempre più metallica, gelida, astratta. Non vi è però rimpianto per una incontaminata natura o per una forma di civiltà più autentica, né vi è scampo dal macchinismo moderno. Il calore e l'elettricità, infatti, costituiscono per Buffoni, come già per Musil, i sogni ancestrali dell'uomo. Il metanodotto non è frutto di una deviazione anomala, di un'exasperata e nociva presenza della tecnologia nella nostra vita, bensì il coronamento di un desiderio antichissimo della specie. Ma l'umanità attuale, mentre gode dei vantaggi che gli fornisce la mediazione tecnologica, patisce anche la crescente estraneità con la natura che essa gli provoca. Di conseguenza sogna un'immediatezza delle cose, una semplicità dei fenomeni, che la civiltà moderna non può che proiettare verso mitiche origini o verso utopici traguardi.

III

Ora che cominciamo a rilevare il grado di estraneità presente nei versi di questo libro, è possibile considerare quell'altra fondamentale figura del viaggiatore che è il vagabondo. A differenza del *flâneur*, il vagabondo non sceglie con cura i propri scenari, sistemando da abile regista oggetti e personaggi dentro o fuori campo. Il vagabondo non passeggia, ma erra per le strade e le piazze, senza trovare mai vera pace, senza poter mettere radici, senza possedere, quindi, quell'intimità domestica, noiosa finché si vuole, ma alla quale il bighellone fa sempre ritorno. Nei testi di Buffoni è facile rintracciare questo moto non programmato, imprevedibile, del vagabondo. Vi è sempre una speranza infranta, una ferita profonda, alle spalle del vagabondo, vi è un conflitto irrisolto con la propria terra, il gruppo d'appartenenza, la classe o la famiglia. Vi è un'impossibilità di permanere, un disagio per i legami e i ruoli. Nello stesso tempo vi è l'attesa di qualcosa di risolutivo e,

oltre a ciò, vi è il pulsare ininterrotto del desiderio, che strappa costantemente da ogni luogo nella promessa indefinita di un premio maggiore, di una soddisfazione più intensa, che attende altrove.

La sezione dove questa dimensione si fa più evidente è senz'altro quella intitolata *Naturam expellas furca*. La citazione del verso di Orazio sul carattere mai del tutto domabile dell'indole naturale introduce la parte del libro che più si sofferma sull'eros omosessuale dell'autore, esibendolo come tratto distintivo della personalità e dello sguardo che essa getta sul mondo. Ora il grande vagabondo della poesia italiana del Novecento è stato senz'altro Sandro Penna. In lui la natura del vagabondo e quella dell'omosessuale erano indissolubilmente legate e si alimentavano a vicenda. Questo nesso è evidente anche nei testi di Buffoni: la stessa espressione del desiderio omosessuale, all'interno del nostro contesto sociale, assume il carattere del vagabondaggio.

L'omosessuale è un errante innanzi tutto sul piano morale (desiderio deviato, invertito). In conseguenza di ciò, la sua esistenza è sottomessa a forme più o meno accentuate di persecuzione. Al giorno d'oggi si festeggia con puntuale ritualità la giornata del *gay pride* e gli anni '30 di Penna sono sufficientemente lontani. Ma la provincia lombarda, da cui proviene Buffoni, ancora negli anni '50 e '60 non doveva essere un paradiso di tolleranza. D'altra parte, in un paese così pervaso di cattolicesimo come l'Italia, l'omosessuale avrà sempre difficoltà a sentirsi «a casa». Il vagabondaggio è poi caratteristico dell'omosessuale in ragione della logica stessa del suo desiderio e delle occasioni di soddisfarlo: la notte, la strada, i nascondigli urbani o naturali, ecco lo scenario mobile, dissoluto, attraverso cui si muove l'inquieto desiderio erotico.

Buffoni, sia ben inteso, non si preoccupa di enfatizzare questa inquietudine, come hanno invece fatto, seppure in modi diversi, Penna e Pasolini. Penna ha posto il desiderio, nella sua pura e indomabile manifestazione, su di un piedistallo: ha concentrato l'essere stesso nel suo raggio e solo in esso («La luce di cui ardo è luce mia»). Pasolini si è dibattuto, invece, contro l'assoluto del desiderio, cercando di elevare la sensualità del corpo alle altezze della dialettica. In lui, la spinta ad errare del vagabondo-omosessuale si scontra con la spinta a consolidare le appartenenze politiche o religiose (cosmopolitismo marxista, universalismo cristiano). Ma un tale conflitto è stato in lui esasperato a fini estetici, e il compiacimento che ne deriva ha un carattere molto letterario, come Fortini ha sempre sottolineato, e rimanda a miti decadenti non proprio attuali.

Buffoni, potremmo dire, è lontano da queste posizioni estreme. Il desiderio omosessuale non è qui il segno dominante, onnipresente, attraverso il quale si rende leggibile e poeticamente esprimibile ogni esperienza. Non vi è, quindi, un tentativo di produrre un'immediata allegoria della propria condizione autobiografica, come accade invece in Penna. Neppure, però, vi è il rischio di rimanere prigioniero, con masochistica e sacrificale soddisfazione, della figura del vagabondo-perseguitato, portatore dello scandalo. L'eros omosessuale appare in Buffoni sotto un duplice profilo: dal punto di vista soggettivo, esso è il segno di un'inquietudine che nessuno status sociale potrà mai sedare; dal punto di vista oggettivo, esso è uno dei tanti *marchi* che permettono alla tribù di escludere e perseguitare le minoranze.

In Buffoni non c'è traccia dello snobismo rovesciato di certi omosessuali. La propria esperienza erotica non è vissuta con quel senso di privilegio, che fa della trasgressione dell'*ethos* eterosessuale una garanzia di superiorità esistenziale o conoscitiva. C'è sì un guadagno in tal senso, ma esso nasce dalla consapevolezza di una mancanza incolumabile, di un'impossibilità di far coincidere natura e norma sociale, singolarità e ruolo. È il desiderio incolumabile a sancire una frattura definitiva tra l'essere che manca (la presenza, il corpo, l'affetto dell'altro) e l'averne cumulabile (la professione, il denaro, la casa).

Quando era lontano dalle sere
Gli sembrava tutto naturale,
Dimenticare il travestimento
Le gomme a posto il senso
Della città di essere solo.
Ma quando era già buio, e poi più buio
E c'è soltanto il fare,
Dire stasera non mi sento
O per stasera lascio stare,
Basta per un'ora, ma poi l'altra.
Allora tornava senza sole
Il desiderio, vuoto il bisogno di salire
Sul palco aperto al cuore della strada.

Due scene si contrappongono in questi versi. La prima è la scena solare dove il personaggio non conosce richiami, assilli o tentazioni di sorta, e la propria posizione nel

mondo appare salda e «naturale». La seconda, invece, emerge dapprima in modo reticente, attraverso rifiuti e resistenze («Dire stasera non mi sento / O per stasera lascio stare»), per imporsi, alla fine, con ineluttabilità («Basta per un'ora, ma poi l'altra»): a dominarla è il desiderio «senza sole», il «vuoto bisogno», che spinge il protagonista a vagabondare «sul palco aperto al cuore della strada». Spina nel fianco, il desiderio erotico rompe la «naturalità» tutta apparente di una propria e definitiva collocazione, di un «trovarsi a casa», placati dal limite della propria solitudine urbana. Il «cuore della strada» è l'oscura regione che strappa il personaggio dal suo mondo familiare, dalla sua solitudine, per attirarlo in altri luoghi, sulle tracce di altre persone, di sconosciuti.

I marinai, i muratori, i soldati che compaiono nei testi di questa sezione sono sprofondati dentro un alone scintillante, incantato, e si prestano ad una figurazione eufemistica, dove l'evento erotico è mascherato o solo anticipato, atteso. Ma l'oggetto autentico della figurazione non è certo l'atto erotico, sia esso mascherato o differito, bensì il desiderio in quanto tale, la libido, ovvero quell'energia sessuale capace di irradiare gli oggetti del mondo, dilatando i confini della nostra identità, varcando barriere culturali, di classe, geografiche. Ciò che segna l'insufficienza costitutiva della nostra mitologia individualistica, non è l'appello ad una legge morale della solidarietà o il sentimento religioso, l'incondizionato amore per il prossimo. Sono proprio le radici oscure dell'eros a testimoniare, in questi testi, l'impossibilità di perseguire l'ideale di autosufficienza dell'individuo contemporaneo. L'identità dell'omosessuale diviene allora, anche sul piano soggettivo, garanzia di un'apertura elementare al mondo e all'altro da sé di carattere preideologico. Prima che la lingua dell'ideologia o la lingua della religione ci parlino dell'altro, di ciò che lega l'io al Noi, di ciò che ci rende responsabili del nostro vivere insieme, l'eros è quella forza elementare, primaria, che ci rende disponibili a percepire in tutta la sua evidenza la vita dell'altro, le sue esperienze e i suoi sentimenti. (Lo sguardo erotico è infatti radiografico: «E quasi ti vedo dentro il fegato / La milza i due polmoni / Che sobbalzano eretti separati / Ad ogni passo mentre ti avvicini».)

IV

L'omosessualità è considerata, come abbiamo in precedenza accennato, anche da un'altra prospettiva. Vi è una storia delle *minoranze*, storia oscura, semicancellata, storia che l'umanità scrive con estrema vergogna oppure con rabbia e indignazione. Di questa storia l'omosessuale, per Buffoni, non è il simbolo riassuntivo, ma uno dei tanti e diversi *nomi*. Le società evolvono sempre avvalendosi del sacrificio di una parte dei propri membri. Le civiltà innalzano i loro standardi e le loro luminose istituzioni su di un fondo sanguinoso e torbido di errori, di crudeltà inutili, di ingiustizie irreparabili. Le cosiddette *minoranze* non sono altro che gruppi di individui a cui le società riescono ad assegnare più facilmente il ruolo di vittime sacrificali. Ma, per Buffoni, la crudeltà è connaturata con la realtà stessa del nostro essere individuale e sociale: vi è una crudeltà nella crescita, ossia nel mutamento, nella metamorfosi inarrestabile del corpo e della mente, e vi è una crudeltà nelle relazioni tra uomo e uomo, oppure tra l'uomo e le altre specie. Il dolore è quindi una costante ineliminabile dell'esistenza umana, ma vi è sempre chi si pone nella condizione di infliggerlo piuttosto che patirlo. Di conseguenza, le minoranze emergono ovunque, in ogni momento e ad ogni latitudine della storia: qualcuno soffre inutilmente, ingiustamente, privo di ogni soccorso e conforto. In quella che è forse una delle migliori poesie del libro, questa costellazione di temi si ritrova esemplarmente riunita:

Tecniche di indagine criminale
Ti vanno – Oetzi – applicando ai capelli
Gli analisti del Bundeskriminalamt di Wiesbaden.
Dopo cinquanta secoli di quiete
Nella ghiacciaia del Similaun
Di te si studia il messaggio genetico
E si analizzano i resti dei vestiti,
Quattro pelli imbottite di erbe
Che stringevi alla trachea nella tormenta.
Eri bruno, cominciavi a soffrire
Di un principio di artrosi
Nel tremiladuecento avanti Cristo
Avevi trenta cinque anni.
Vorrei salvarti in tenda

Regalarti un po' di caldo
E tè e biscotti.

Dicono che forse eri bandito,
E a Monaco si lavora
Sui parassiti che ti portavi addosso,
E che nel retto ritenevi sperma:
Sei a Münster
E nei laboratori IBM di Magonza
Per le analisi di chimica organica.
Ti rivedo col triangolo rosa
Dietro il filo spinato.

Il personaggio a cui, con voce pacata, quasi sussurrante, il poeta si rivolge, è scomparso da circa 5000 anni. Da questo abisso temporale, il calore e la pacatezza di questa voce lo traggono alla luce, chiamandolo con un tono intimo, affettuoso, e nello stesso tempo evocandolo con precisione scientifica. Il fascino di questo testo è giocato proprio da un sovrapporsi di registri divergenti, che viene però quasi attutito, come se il freddo linguaggio da referto radiologico o archeobotanico s'innervasse di sentimento, come se le protesi tecnologiche (i microscopi, i raggi infrarossi) divenissero sensibili e carezzevoli dita materne. In modo analogo, alla dispersione spaziale dei resti dell'antica unità organica, implacabilmente sottoposta alle legge della specializzazione scientifica, si oppone il gesto ospitale, di accoglimento, che ricostituisce dai frammenti d'ossa e di tessuti giacenti nei laboratori d'Europa, una persona integra, da porre al riparo e da ristorare con «tè e biscotti».

I versi di chiusura della prima strofa conducono a questa ricomposizione della vittima. Per realizzare ciò, la pronuncia del poeta ha dovuto risalire un doppio baratro: quello temporale, che fa di Oetzi un fantasma della preistoria, e quello scientifico, che ha ridotto questo fantasma ad una serie di superfici materiali da maneggiare con guanti di chirurgo. Buffoni, però, sa bene che la poesia novecentesca non può che accettare la sfida che il paradigma scientifico le pone: non si tratta di rigettare il linguaggio della scienza, il dato esatto o il concetto specialistico, bensì di accedere, attraverso di essi, malgrado essi, ad una inedita *proximità* con l'umanità e il mondo. L'incongruente conclusione, che colloca di colpo il fantasma di Oetzi sotto una tenda, a sorseggiare del tè, costituisce

lo scarto figurativo, in virtù del quale lo stesso Oetzi cessa di essere un fantasma, ritornando uomo quale era, con la sua artrosi, con il suo freddo e la sua fame.

Il verso iniziale della seconda strofa accentua la complicità tra l'autore e Oetzi, sottolineando la distanza che li separa da *loro*, ossia dagli scienziati, ormai trasformati in giudici o poliziotti: «Dicono che forse eri bandito». In seguito, ricompare nuovamente il registro scientifico, che ci introduce nelle viscere stesse del personaggio («E che nel retto ritenevi sperma»). Il dettaglio è presentato con distacco scientifico eppure illumina nuovamente l'oggetto di studio, gli restituisce una vita sessuale, la gioia di un godimento o un affronto subito. Oetzi è di nuovo un *soggetto*: in virtù della sua carne e della sua indole naturale, sfugge al destino di quegli uomini troppo astratti che popolano gli studi sull'età del Bronzo. Ma al moto di solidificazione, succede quello di dissoluzione. Da persona incarnata, Oetzi ritorna ad essere materia divisibile e ubiquitaria. Questo continuo moto di sparizione della *persona*, dissolta nelle sue componenti biologiche e materiali, e di riapparizione, attraverso le forme degli atti e dei sentimenti, si conclude in modo violento. Nei due versi che chiudono la poesia, la preistoria e la storia si saldano fra loro, l'umanità remota, enigmatica, di Oetzi si sovrappone all'umanità prossima, ma per altri versi altrettanto enigmatica, dei prigionieri dei Lager.

L'atroce destino delle minoranze sembra attraversare i millenni, anzi sembra azzerarli. Non perché il crimine dei più forti sia sempre lo stesso, eternamente dato, e quindi fatalmente giustificato. In realtà, a Buffoni non interessa inveire contro l'aguzzino o dipingerne un orrendo ritratto. I crimini sono sempre diversi. E ciò significa che le circostanze che li rendono possibili sono sempre singolari, specifiche, contingenti, ossia comportano sempre alternative possibili. Ciò che invece pare assomigliarsi ovunque, in ogni luogo e tempo, è la sofferenza della vittima. Proprio a questa sofferenza il viaggiatore del *Profilo del Rosa* è sensibile, egli la percepisce immancabilmente, è una sorta di filo conduttore della sua attenzione. Essa, inoltre, costituisce un primo, fondamentale parametro, non intellettuale ma affettivo, per discernere la realtà dall'irrealtà, nel perpetuo gioco di maschere, d'illusioni e menzogne che caratterizza la vita umana. Questa disponibilità a *riconoscere* negli altri la sofferenza, e a *conoscerli* quindi, attraverso di essa, nella loro disarmata umanità, è forse l'unico privilegio che Buffoni sembra riservare al poeta. Ma tale privilegio, come indica una delle poesie della prima sezione, si conquista duramente: solo colui che ha sofferto, e che non si è sottratto al dolore, può ricono-

scere nell'altro le espressioni della sofferenza. L'alternativa inquietante che si delinea in questa scena dell'infanzia sembra contrapporre coloro che scelgono di infliggere dolore da coloro che si trovano condannati a subirlo. Questo destino ineluttabile, viene però riconsiderato in una prospettiva diversa dall'autore adulto: stoicamente la fatalità è stata assunta come una scelta. La sofferenza è ciò che maggiormente può motivare l'uomo ad accrescere la sua conoscenza di sé e del mondo. E questo è maggiormente vero, laddove colui che soffre giunge ad accettare la propria vulnerabilità, senza perseguire l'idea di giungere ad un rovesciamento delle parti: da vittima ad aguzzino. Che un gran numero di persone non esprima la sofferenza subita in un progresso conoscitivo, ma solo in un più acceso risentimento nei confronti del prossimo, può dipendere da diversi fattori. Quando il dolore da sopportare si fa eccessivo, vengono anche annichiliti tutti gli strumenti disponibili per elaborarlo e trasformarlo in ricerca e conoscenza. Ciò che però accade nella maggior parte dei casi, è semplicemente la mancanza di un orizzonte culturale che permetta una qualche forma di elaborazione. Nel testo in questione, è proprio un terreno d'interessi espressivi e conoscitivi (i «disegni» e le «cartine») già costituito, a fornire al protagonista un primo ambito di articolazione del proprio dolore. In definitiva, qui, ci è fornita un'altra importante chiave di lettura dell'intero libro. La conoscenza attraverso il dolore, infatti, deve inserirsi nei due temi connessi che abbiamo già affrontato: il viaggio (nello spazio e nel tempo) e l'identità incompiuta:

Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte,
Al bambino di undici anni dagli zigomi rubizzi
Dire non è il caso di scaldarsi tanto
Nei giochi coi cugini,
Di seguirli nel bersagliare coi mattoni
Le dalie dei vicini
Non per divertimento
Ma per sentirti davvero parte della banda.
Davvero parte?
Vorrei dirgli, lasciali perdere
Con i loro bersagli da colpire,
Tornatene tranquillo ai tuoi disegni
Alle cartine da finire,
Vincerai tu. Dovrai patire.

Impossibile non leggere in queste righe anche la testimonianza di una vocazione poetica. Il poeta si caratterizza, allora, proprio per la sua incapacità di uniformarsi al piacere degli altri, al godimento dei più. E ciò ha come conseguenza una debolezza ben più grave: si diventa poeti non in ragione di ciò che si possiede di più degli altri, ma semmai in ragione di ciò che manca: l'identità forte, l'appartenenza a un gruppo, ad un linguaggio comune. La condizione del poeta è la condizione della minoranza: essa si distingue dagli altri per ciò che le manca (i soldi, la pelle bianca, la cittadinanza europea, la fede, ecc.). Perciò la prima esperienza del futuro poeta non è quella di portare all'esterno una propria ricchezza interiore (esprimere), bensì di ricevere in sé qualcosa di esterno, qualcosa del mondo, come realmente è (patire).