



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 25, DICEMBRE 2022: Stili della poesia contemporanea

Editoriale 2



IL DIBATTITO

INTRECCI ED EFFETTI DELLA STILISTICA

Daide Colussi	
<i>Jean Racine tra Spitzer e Auerbach</i>	8
Agnese Pieri	
<i>Note sul Marcel Proust di E.R. Curtius</i>	13
Margherita Martinengo	
<i>La ricezione di Critica stilistica e storia del linguaggio</i>	23
Andrea Lazzarini	
<i>Il lascito della critica stilistica in Francesco Orlando</i>	37
Laura Neri	
<i>Aporie e contraddizioni del grande stile</i>	49

STILE E IDEOLOGIA

Massimiliano Manganelli	
<i>Lucini e l'ideologia lombarda dello stile</i>	59
Andrea Agliozzo	
<i>Fortini e i limiti della stilistica</i>	69
Massimiliano Cappello	
<i>Con Fortini: un adespota attribuibile a Giudici</i>	82

STILI DEL PRESENTE

Francesco Diaco	
<i>La classicità queer del 'tardo' Buffoni</i>	97
Giulia Martini	
<i>Lo stilema del dialogato in De Angelis</i>	116
Rodolfo Zucco	
<i>Viviani, un clic: tra lettura e didattica</i>	130
Paolo Giovannetti	
<i>Intermittenze della stilistica e dello stile</i>	140
Samuele Capanna	
<i>Appunti su stile e scritture di ricerca</i>	147
Gianluca Picconi	
<i>Ironia o ridicolo?</i>	161
Andrea Sartori	
<i>Lo stile del bios</i>	171

ALTRI SGUARDI

Andrea Bongiorno	
<i>Tra linguistica, teoria della letteratura e stilistica</i>	182
Ulisse Dogà	
<i>La critica stilistica nella germanistica tedesca e Szondi</i>	195
Riccardo Campi	
<i>Note sulla poetica negativa di Beckett</i>	203

TERRITORI LIMITROFI: ROMANZO, FILOSOFIA, TEATRO

Mario Farina	
<i>Stile postmoderno: romanzo e realismo</i>	215
Stefano Marino	
<i>Questioni di stile e scrittura nella filosofia contemporanea</i>	230
Daniele Rizzo e Gianluca Valle	
<i>L'esperienza dello stile e l'epifania della forma</i>	243



GLI AUTORI

LETTURE

Riccardo Benzina	256
Alberto Comparini	260
Paola Di Gennaro	264
Giusi Drago	275
Lorenzo Pataro	280

I TRADOTTI

Lucian Blaga	
tradotto da Davide Astori	284
Carlo Bordini	
tradotto da Francis Catalano e Antonella D'Agostino	293
Lisa Jeschke	
tradotta da Giulia Fanetti	304
Konstantin Pavlov	
tradotto da Alessandra Bertuccelli	316

1. Scienza e poesia

Sin dal titolo dell'ultima raccolta di Buffoni – *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (2021) – è evidente la centralità del nesso tra letteratura e scienze(1). Secondo l'autore – che si pone, così, nel solco di Lucrezio e di Leopardi – non ci dovrebbe essere una frattura netta tra questi ambiti del sapere; anzi, «un paio di esami di analisi matematica farebbero bene a tutti, *in primis* ai poeti»(2). Infatti, egli ammira Zanzotto (pur non amandolo particolarmente) per lo «sforzo» di assorbire «il dato scientifico», «inglobandolo nella sua poetica»(3). In *Betelgeuse*, allora, l'«emozione poetica» nasce da solide «consapevolezze scientifiche», dal «brivido che ti dà parlare di sei milioni di anni luce»(4). Secondo Pievani, anzi, si invertirebbero i luoghi comuni che oppongono «fredda scienza razionale» e «calda poesia romantica»(5): le scoperte scientifiche, difatti, presuppongono un certo coinvolgimento emotivo, e possono provocare una reazione euforica («Mi contagia l'entusiasmo dei ricercatori»); parallelamente, la poesia si regge su un lavoro di grande precisione, su equilibri attentamente calibrati. Tuttavia, proprio il caso leopardiano – con i suoi complessi rapporti tra bellezza artistica e 'filosofia dolorosa, ma vera' – ci suggerisce di articolare meglio la questione. Buffoni stesso distingue tra le «scienze dell'universale» (in cui annovera anche «la sociologia e le scienze politiche»), che si occupano di «fenomeni generali e ripetibili», e la letteratura come «scienza del singolare» e dell'«umano», che si concentra su quanto tralasciato da formule e statistiche, ossia sulle «vite [...] delle persone», sulle loro «storie» ed «esperienze quotidiane». Similmente, pur non disconoscendo i formalismi novecenteschi, egli rivendica la possibilità di «parlare», nei propri saggi critici, di «uomini e di donne, di sentimenti»(6).

Tracciando i rapporti tra scienza e poesia secondo «tre accezioni: tematico-contenutistica, semantico-lessicale, formale-metodologica»(7), notiamo che in Buffoni l'«incontro e tangenza con saperi radicalmente altri»(8) è una cifra di lungo corso, dalle *Tecniche di indagine criminale* nel *Profilo* alle premesse etologiche e al tono documentaristico di alcuni testi in *Guerra*. In *Jucci* troviamo, è vero, un certo lirismo («*qui non ci sono il giorno e la notte | Ma i pianeti e le orbite | [...] L'anima si curva per via del selciato | O della volta celeste*»), corretto però da un'«algebra lineare», da una «geometria analitica del sentimento» successivamente confermata da *La linea del cielo* («sentimenti | [...] ricondotti alle loro | Componenti biochimiche»)(9). Buffoni, d'altronde, è consapevole della duplicità del proprio sguardo, insieme poetico e laicamente illuministico, attraversato dalla «tensione» tra «adesione sentimentale», empatia, e «distacco intellettuale»(10). Fin dalla nota conclusiva di *Guerra* viene quindi proposta un'oscillazione dicotomica, o meglio una compenetrazione dialettica, tra due poli, individuati nel 'fuori' di Céline vs il 'dentro' di Celan: da un lato, l'opzione di chi osserva i *sapiens* come dall'esterno, con impassibile analiticità, ponendosi a distanza e dichiarandosi estraneo a quelle vicende; dall'altro, il sentirsi partecipi al destino dell'umanità, mettendosi a fianco dei propri simili, nell'ostinata ricerca di «ragioni per resistere»(11). In più, la *mens* poetica – anche quando è intrisa di 'ragionevolezza' – differisce da quella scientifica nella misura in cui è immedesimante, cioè attribuisce intenzioni e sentimenti a entità assolutamente *altre*, mosse da relazioni causali e forze gravitazionali(12).

A questo rilievo si lega una questione sollevata già da Calvino, secondo cui la scienza contemporanea dischiude un mondo collocato «al di là d'ogni [...] immagine»; ciononostante, le *Cosmicomiche* traggono ispirazione proprio dalla lettura di saggi astronomici, in cui «ogni tanto una frase risveglia un'immagine»(13). Anche in Buffoni l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, per quanto posti sulla soglia dell'irrappresentabilità, si rivelano uno strumento di rinnovamento dell'immaginario, una «possibilità visionaria in più»(14). Se, nel suo *corpus*, l'*ekphrasis* e la visività avevano già manifestato la propria rilevanza(15), ora diventa decisiva la mediazione di sonde e telescopi, le cui foto vengono talvolta descritte con spiccata sensibilità coloristica («un intenso bagliore violaceo | Circonfuso di elettrico blu»). Anzi, la realtà è così sorprendente da battere sia le più ardite deformazioni espressionistiche («Li il ferro condensa e poi ricade. | [...] Stavano urlando i miei colori, | Diceva Munch | Che su Wasp-76 B c'era stato»), sia il bestiario e i sogni gulliveriani del poeta 'fanciullino' («il bradipo del Pleistocene superiore | Era gigante [...] |

Conferma in toto le mie antiche | Fantasie infantili | Di lucertole cocodrillo e gatti tigre | Ed io disteso dal Monte Rosa al Po»)(16).

La logica poetica di *Betelgeuse* è, quindi, scivolosa (come il *glitch* nel titolo della prima sezione, da *glitschen* ‘slittare’), incline a cortocircuiti spaziali (*Proxima B Donau*), cronologici e disciplinari, tali da sovrapporre i relitti delle navi romane alle astronavi future, le catapulte dei drammi di Marlowe agli asteroidi(17). Il principio generatore della raccolta sembra così collimare con quelle teorie astrofisiche che postulano «un universo a più dimensioni, con più tempi e più spazi»(18). Il rigetto della consequenzialità lineare a favore della «curvatura cronotopica» indotta dall’einsteiniana «legge della relatività»(19) è esplicitato in questi versi, che dilatano all’intero cosmo le intuizioni di Colombo: «l’universo non sarebbe piatto, | Se si viaggiasse in linea retta | Si tornerebbe al punto di partenza. | Saremmo come in un’immensa sfera». Se si considera, inoltre, che il libro prende le mosse dalla notizia che uno «stesso algoritmo ha funzionato» tanto per le «galassie» quanto per i «filamenti proteici» delle «cellule»(20), non sembra corretto riservare alla sola poesia – contrapposta alla scienza – la capacità di mettere in contatto elementi che, nella «nostra mente», «distanano anni luce»(21). Al riguardo, si può rievocare la distinzione – cara al Buffoni anglista – tra *fancy* e *imagination*, proposta da Coleridge: mentre la prima giustappone le immagini secondo un’organizzazione logico-retorica usuale, la seconda riesce a fonderle in modo creativo, unendole in un tutto organico. Si pensi, oltre a *callidae iuncturae* quali *Algoritmo pas de deux* e il dantesco *Antimateria in excelsis*, all’intreccio (paronomastico e rimico) tra il «poliuretano» e il personaggio di «Poliuto», da «Corneille» e «Cammarano»-«Donizetti»; o a «Erbio e Disprozio», i due nuovi elementi della tavola periodica, che si trasformano in «due ragazzi | Con un magnetismo molto forte», memori di una lunga trafila di coppie gemellari, da Castore e Polluce a «Cosma e Damiano»: così, chimica, mitologia, religione (e omoerotismo?) vengono sapientemente amalgamati. Due pagine prima, invece, l’infra-quotidiano si mescolava alla neurologia: «Dall’ipotalamo all’ippocampo, un particolare | Circuito cerebrale ci aiuta a eliminare | I ricordi che non servono. | Fa le pulizie [...]. | Sposta i mobili, sbatte i tappeti», grazie alla «normalizzazione delle sinapsi».

Nella poesia che dà il titolo alla raccolta, poi, *Betelgeuse* si tramuta in una terribile Medea planetaria: «Come una madre senza più ritegno | [...] Va sempre più ingrandendosi | E perdendo intensità | Fagocita i suoi figli»(22). Il passaggio riecheggia, è vero, una dura definizione joyciana dell’Irlanda come «the old sow that eats her farrow», ma il pensiero corre soprattutto al Kronos della *Teogonia* esiodea(23). Per di più, l’ateo Buffoni adopera pure un immaginario biblico, come in questo visionario *explicit* di un componimento sugli indistruttibili «tardigradi», pronti «A riprendere il volo | Sopra un carro di fuoco | Lasciando la porta socchiusa per Elia». Certo, anche qui è probabile la mediazione di un ipotesto più recente, la zanzottiana *Luna starter di feste bimillinarie* («Invano striglia Astolfo l’ippogrifo | ed il carro d’Elia s’appresta invano»); permane, però, l’interrogativo di fondo sulla funzione di tali inaspettate associazioni, dato che l’autore, nei suoi scritti critici, ha recisamente condannato il recupero del mito nella poesia contemporanea e le posture eroico-sublimes di Conte. Anzitutto, va rilevata una forte dose di ironia, evidente nell’accostamento tra un grande profeta e degli «Invertebrati d’un millimetro»; in più, per Buffoni le ascensioni al cielo che accomunano ebraismo, cristianesimo e islamismo sono la quintessenza della superstizione: le formule evangeliche, quindi, possono essere drasticamente desublimite («È resuscitato un verme»). Se già in *Guerra* il soprannaturale religioso cozzava con la scienza («disposte lungo le navate | Dal caos molecolare comparvero | Schiere angeliche portatrici | Di acidi nucleici»), *Betelgeuse* esordisce addirittura con una contro-Genesi, con un *incipit* anti-creazionista: «È l’Ikaria wariootia il nostro | Antenato più antico». Se a questo si aggiunge la descrizione della scultura di un gigantesco «fallo come cosmogonico | Simbolo dinanzi a cui prostrarsi»(24), è plausibile ipotizzare un certo isomorfismo col modello di Calvino, che risaliva a «un remoto passato» con l’«aria» divertita di «fare il verso» a un qualche «mito delle origini»(25).

Persino Dante non esce indenne da questo rasoio occamiano, che provocatoriamente antepone alla *Commedia* l’*Acerba* di Cecco d’Ascoli, martire della «raxone» inimica delle «fabule». Non è un caso che Buffoni citi in *Betelgeuse* una terzina della seconda cantica, dedicata alla velocizzazione del percorso espiatorio favorita dalle preghiere dei vivi; a suo dire, infatti, l’invenzione del Purgatorio non sarebbe che la premessa al traffico di indulgenze poi deplorato da Lutero. Il

dantesco «come libero fui», allora, potrebbe perfino alludere alla completa emancipazione del locutore dall'educazione antropocentrico-teocratica ricevuta da ragazzo; la sua risposta alle «ombre» non può che deluderle, con una ironia bonaria all'apparenza, ma dall'aspro retrogusto: «migliaia di galassie | Dove Cristo si è incarnato | Prima di venire da noi»; insomma, le vertiginose dimensioni dell'universo a noi noto sono sufficienti a mettere «in crisi l'idea che il Salvatore» sia «capitato sul pianeta giusto»(26).

Ciononostante, non è possibile liquidare la questione sovrapponendo senza residui le polemiche anticlericali del Buffoni attivista alle immagini delle sue poesie, che – come insegnano vari critici – possono costituire un parziale controcanto alle sue convinzioni ideologiche(27). Ovviamente, a livello filosofico, Buffoni rifugge «qualunque pensiero privo di un fondamento logico scientifico», e continua a «provare un forte imbarazzo [...] di fronte ai “credenti”»; tuttavia, dato che siamo davanti a spiegazioni del mondo, ai suoi occhi, ormai sorpassate, nei suoi versi potrà dispiegarsi un affascinante «ritorno del superato». In modo diverso, questa dialettica tra *logos* e *mythos* innervava già le sue precedenti sillogi, dall'eccezione (palinodica?) che chiude il *Profilo* ad alcuni passi materialisticamente antimetafisici di *Guerra*(28). Come per Leopardi, la poesia non deve necessariamente coincidere con la filosofia; Omero, le grandi opere babilonesi e la Bibbia stessa, se letta come testo epico, dimostrano l'«insostituibile funzione di spiegazione simbolica» espletata dal mito, inteso come un «racconto» capace di dare «nuova energia» alla creatività dell'autore. Il mito, rifiutato intellettualmente, viene cioè recuperato a fini estetici, seppure solo occasionalmente, e con il soffocamento di qualsiasi deriva neo-orfica. Mentre i pensatori greci di un dialogo borghese riassunto in *Più luce, padre* cercavano di riflettere lucidamente, «liberi dal mito e dalla metafora», affrancati da pie illusioni quali «preghiera» e «magia»(29), ai poeti non è concesso di rinunciare definitivamente a quelle potentissime e millenarie risorse immaginifiche.

2. Strane somiglianze

Come accennato, però, in *Betelgeuse*, come nelle *Cosmicomiche*, non sono tanto i miti ad alimentare l'«invenzione fantastica», quanto la scienza, adoperata come «una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione» e per «vivere» anche «il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza»(30). Siamo di fronte, cioè, alla tecnica dell'*ostranenje*, il cui legame con temi ecologici e anti-antropocentrici è stato indagato da Scaffai(31). Lo straniamento (dispositivo per eccellenza critico-relativistico, fin da Voltaire e Montesquieu) consiste, in *Betelgeuse*, sia nell'utilizzo di misure e dati appartenenti a una scala di grandezza inassimilabile a quella umana («A soli seicento anni luce da noi»), sia – letteralmente – nell'osservare noi stessi da un'angolazione inconsueta, attraverso un cannocchiale rovesciato, che mostra la Terra come un minuscolo granello perso negli «infiniti mondi». Si guarda, difatti, al nostro pianeta con gli occhi di una «cometa» oppure con quelli di una sonda su Marte: «E poi ad un tratto quel pallino chiaro | The Earth | La Terra vista dal cortile del vicino | Con le fidejussioni i rogiti i contratti | Le zone rosse ed arancioni | Le bare bianche senza estreme unzioni»(32); le nostre miserie sono, così, circoscritte a piccole beghe sull'«aiuola che ci fa tanto feroci». Si tratta, ovviamente, di un espediente che ha un'ampia tradizione alle spalle, dal *Somnium Scipionis* alla linea Pascal-Pirandello, dal *Paradiso* dantesco al Leopardi delle *Operette* e agli illuministi sopra nominati; la corsa allo spazio e l'allunaggio, però, hanno rappresentato una cesura netta, dato che hanno reso davvero visibile la Terra da fuori. A questi eventi sono legati alcuni testi novecenteschi presupposti da *Betelgeuse*: *A Giacomo Leopardi* di Solmi (scrittore peraltro espertissimo di fantascienza); il tardo Montale, che aveva «contemplato dalla luna, o quasi» il «modesto pianeta» in cui «c'è anche l'uomo», trovando «tutto [...] molto strano»; alcuni indignati componimenti di Zanzotto, che comunque invitava a «guardare, come Micromégas, [...] le cose e le storie terrene dalla prospettiva di Sirio o meglio da quella di Dante»(33). La letteratura, insomma, funziona come un telescopio bidirezionale, puntato dalla Terra verso il cielo, e viceversa; anzi, l'oltranza oculare e la visività di tanta poesia contemporanea (*in primis* dello stesso Buffoni) subisce in *Betelgeuse* una rideclinazione cosmica, così che i molti strumenti di osservazione menzionati potrebbero valere come allegoria del poeta (e della sua reazione al *lockdown* pandemico).

Tuttavia, come suggerito dalla riduzione di Marte a «cortile del vicino», scorgiamo in *Betelgeuse* anche il meccanismo uguale e contrario rispetto allo straniamento, cioè la tendenza – propria, secondo Calvino, della *science fiction* – ad «avvicinare ciò che è lontano», dandogli «una dimensione realistica» e facendolo «entrare in un orizzonte»(34) più familiare. Buffoni, però, non intende tanto addomesticare l'alterità, attenuandone la carica straniante, quanto creare un effetto di *Unheimliche*, in cui proprio e *autrui*, abituale e alieno si fondono in modo perturbante(35). Il poeta, così, non fa che replicare la connessione tra «macro» e «micro» garantita dall'algoritmo astrofisico/microbiologico sopra ricordato: la quasi-rima (antitetica) tra «Marte» e «Gallarate» è rivelatrice. La «forma irregolare» della «galassia NGC 3256» può, allora, somigliare a quella di un «ciottolo [...] | Disceso dal ghiacciaio del Rosa» ('luogo del cuore' di Buffoni e del suo *corpus*); la futuribile e distopica fuga dell'umanità su un altro pianeta replica il trasloco estivo a «Courmayeur» delle benestanti «famiglie di Gallarate». E ancora, in un componimento intitolato *Ingrandimenti* (dove, perciò, l'inventività artistica gareggia con la tecnologia), un «granello» di «sabbia» si trasforma, se zoomato «fino a trecento volte», in «Saturno» o «Venere», al punto che «Giove» può infilarsi «sotto l'unghia». Ma è la stessa Betelgeuse – la cui luminosità appariva in diminuzione – a diventare, per mezzo di un'apposizione metaforica, un 'oggetto desueto', un luogo dell'abbandono degno di *pietas* cosmica, nobilitato dagli endecasillabi: «da supergigante rossa | È ormai una pallida [...] | Sfera arancione avvolta nella nebbia, | Una vecchia stazione di servizio | Sulla Milano-Torino»(36).

Tuttavia, Buffoni non ricorre solitamente al bruciante estremismo della metafora, bensì a quella moderata formazione di compromesso tra ragione e fantasia (o tra illuminismo e barocco)(37) rappresentata dalla similitudine, che permette sì di avvicinare elementi tra loro lontani, evitando però qualsiasi concessione alla scrittura automatica surrealista e a un associazionismo alogico. È vero che la similitudine sa essere straniante, come nell'accostamento, volutamente vago, tra la vespa «parassitoide e carnivora» che nutre di «insetti» le proprie «larve» e i giovani ascoltatori di «concerti rock»(38); d'altro canto, però, può istituire parallelismi perfino con la quotidianità più trita, come quello tra il «diametro» di «due milioni» di anni luce della Via Lattea e la «pensione in lire» di cui si lamentava Insana: il legame, molto lasco, piuttosto che spiazzare il lettore, provoca un abbassamento ironico, mitigato dall'affetto del ricordo. Infine, permane in *Betelgeuse* la propensione del Buffoni maturo a inserire *Witz*, «moralità e spiegazioni pungenti»(39) in chiusa, a far precipitare verso l'*explicit* il leggero disorientamento provocato da questi procedimenti analogici.

3. Il dialogo coi modelli

Un'altra cifra della silloge che colpisce subito il lettore è l'alta frequenza di antroponimi afferenti al mondo della cultura e dell'arte (Byron, Larkin, Montale, Shelley, ma anche i Beatles, Cage, Michelangelo, Turner). Tanti sono anche i rimandi intertestuali, dal riuso di singole tessere lessicali alla nominazione di un personaggio romanzesco, dall'allusione velata alla citazione (virgolettata o meno), fino all'indicazione bibliografica nelle annotazioni conclusive. Per esempio, il sibilo tronco «Cortés» è una ripresa (qui non dichiarata) del sonetto *On First Looking into Chapman's Homer* di Keats; basta menzionare la «torba» per richiamare Heaney, di cui altrove si citano due versi in inglese(40). Sereni (già evocato dal tedesco *Donau*) riceve un omaggio costruito come un centone di immagini e stilemi tratti dalle sue raccolte; un omaggio, però, straniante, dato che all'autore di *Via Scarlatti* è toccata l'intitolazione di una strada del tutto priva di epifanicità: «quelle mani trepide | Che più non rendono saluti | Sulla strada di Zenna, | Ma solo formali benvenuti | Nella pasticceria artigianale Cairo | Di via Vittorio Sereni»(41).

Leopardi è di gran lunga l'autore più presente, anche per le sue riflessioni sulla natura e il tempo profondo; la sua teoria del dolore viene aggiornata inserendo «recettori» e «vie neurali», ma anche rendendola letteralmente 'cosmica', poiché valida persino per «gli ioni di idruro» di una nebulosa. Nella *Sciamana*, oltre a Leopardi, viene riecheggiato Pascoli, sia per la sua precisione onomastica zoologico-botanica(42), sia per i suoi motivi funebri e cimiteriali. Mentre Galileo viene ricordato per le sue osservazioni avversate dalla Chiesa, Dante compare in due testi, a conferma della sua influenza sulla poesia astronomica di *Betelgeuse*, aperta alla varietà del reale piuttosto che

petrarchescamente selettiva(43). Se si è già esaminata la risposta laica data alle anime oranti, e quindi al *Purgatorio*, va ora sottolineato il fatto che Buffoni incorpori nel proprio testo la terzina dantesca – parafrasata in nota – senza perimetrarla con segnali grafici o paragrafematici: ciò significa che l’«Io cominciai: “...”» sostituisce il discorso diretto del Dante *agens*, cristiano e tolemaico, con quello di Franco, ateo e anti-antropocentrico. Lungo la silloge vengono parimenti assorbiti alcuni versi di Leopardi, posti sempre in chiusa, di *Insana* e di *Mieli*; per di più, l’ipotesto non sempre è riprodotto fedelmente, bensì può subire varianti e integrazioni, secondo un processo di riappropriazione e adeguamento al nuovo cotesto(44).

Come interpretare tutti questi fenomeni? Anzitutto, ragionando in termini bachtiniani, si potrebbe notare il paradosso per cui questa scrittura da un lato è estremamente accogliente della parola altrui, al punto da ospitare citazioni e sciorinare nomi, dichiarando alcuni dei propri riferimenti (ma non tutti) nella nota in prosa; dall’altro, essa rimane prevalentemente monologica, rigettando la polifonia(45) del montaggio modernista, anzi tendendo all’inglobamento dei prelievi e lasciando raramente spazio, in discorso diretto, a voci altre(46). È pur vero, comunque, che molte «poesie scientifiche» riportano informazioni prelevate da saggi e articoli compulsati dal locutore.

Il *name-dropping*, così spinto da sfiorare talvolta un gergo ‘culturalese’, ha però anche altre motivazioni. In primo luogo, si tratta di una forma di realismo esperienziale, che rende conto degli incontri e delle letture dell’io. Inoltre, se la poesia di Buffoni è sempre stata ‘dotta’, l’inclinazione a esplicitare, criticare e omaggiare i propri modelli, ad allestire una *summa* ricapitolativa da trasmettere in eredità può essere ascrivibile al cosiddetto ‘stile tardo’(47). Infatti, per confrontarsi senza sudditanza filiale con i propri padri è necessario avere acquisito un certo *status*: Buffoni, ormai, può permettersi di inserire la propria voce tra quella dei classici, può provare a dialogare da pari a pari con i propri maestri, mescolando un filologico rispetto per la tradizione a un’anglosassone spigliatezza intellettuale.

La classicità garantita da questa ricca sedimentazione culturale serve anche a donare uno spessore polisemico e una prospettiva di durata temporale all’*engagement*, cui non si rinuncia nemmeno nelle opere ‘tarde’. Detto diversamente, la poesia di Buffoni continua a essere militante, senza però «bruciarsi [...] nella cronaca»(48), anzi scrutando la «contingenza in prospettiva»(49). Per esempio, se la drammatica condizione degli immigrati in Europa, tra morti e sfruttamento, compariva già in *Guerra (Profughe alla stazione)*, per poi dominare la seconda parte di *Noi e loro* (in cui, comunque, dietro a un clandestino si intravedeva il profilo di Sant’Agostino), in *Betelgeuse* troviamo *Ventimiglia-Sète*, un dittico unito sia dall’ambientazione geografica, sia da più sottili rapporti di incontro-scontro. La prima ‘anta’ è dedicata a «Nabil», bambino deceduto durante un tentativo di attraversamento della frontiera francese. Ciononostante, il testo non si risolve nell’urlata immediatezza della denuncia: Buffoni, infatti, oltre a presupporre l’antica tradizione dell’epicedio infantile, sceglie di interpolare i dati (il toponimo ligure, l’antroponimo arabo, gli anni di nascita e morte) con un’iscrizione funebre in latino, tratta da una chiesa di Roma, e con la traduzione italiana («Solo solo tutto tutto solo») di un iterativo e allitterante verso dell’*Ancient Mariner* di Coleridge(50). La poesia successiva, invece, è una raffinata *ekphrasis* di un quadro del Museo Valéry, impreziosita da una breve citazione carducciana: a prima vista, nulla in comune con quanto precede, non fosse per la chiusa, in cui le «onde frangibili [...]. Alte, lunghe» alludono implicitamente alle troppe *deaths by water* nel «Mediterraneo»(51). Infine, se è valida una tendenziale specializzazione di genere, per cui è soprattutto nella *docufiction* che Buffoni scrive «per la contemporaneità» e «per cambiare il mondo»(52), non credo però che *Betelgeuse* si rivolga fortinamente a un interlocutore postumo; si indirizza, invece, ai presenti, a noi, seppure con un’urgenza trattenuta da un autocontrollo e una sprezzatura, appunto, classici.

4. Lingua, metrica e retorica

Nella nozione di «poetica» che Buffoni desume da Anceschi, oltre a «moralità» e «ideali», sono fondamentali «i sistemi tecnici e le norme operative»(53); passiamo, dunque, a un’analisi più ravvicinata dello stile di *Betelgeuse*. Partendo dal lessico, si è già accennato alla frequenza degli antroponimi(54), talvolta distesi in lista su più versi, a indicare i propri studi («Catullo Valerio |

Catone Furio Bibaculo e per l'appunto | Varrone Atacino») o un certo *milieu* («Bàrberi Squarotti e Claudio Gorlier»). Questi nomi fanno riferimento a diverse epoche storiche (dal «gotico Iordanes» a «Savonarola»); oltre all'omaggio ai modelli letterari, vi è quello ai giusti della storia (il «dottor Borromeo»). Si dà qualche spazio ai ricercatori, anche se gli scienziati lavorano spesso in *équipe* («Kunimoto della British Columbia University»), così come alla cronaca («Manuel» Bortuzzo) e ai ricordi personali («Ci disse [...] Elemire Zolla | A villa Heleneum di Castagnola», o l'ironico endecasillabo «Il Sandro Puricelli a Gallarate»), implicando talvolta un rimando intertestuale interno («Jucci», «Marino»). Naturalmente, gli antroponimi si mescolano coi toponimi («Recanati», «Luino»), anch'essi cronologicamente stratificati («grotta di Bacho Kiro», «Vinimacium», «Pompei»). Se un titolo pur polisemico come *Il profilo del Rosa* provava l'attaccamento di Buffoni a monti e laghi insubrici(55), si assiste ora a uno sconfinamento («Ivittuut» in «Groenlandia», il «Tambora in Indonesia») che travalica la Terra, estendendosi al sistema solare (il «Mount Sharp e il cratere di Gale» su Marte) e oltre. Ciononostante, gli spazi legati all'io («Gallarate», «Roma», il «Ronchi 78»; il massiccio di «Campo dei Fiori», messo però a confronto con «Venere»), alla sua famiglia (lo zio «Oreste Quaglia», «Preside a La Spezia») e al contesto italiano rimangono molto importanti.

Dato il *fil rouge* su cui è costruito il macrotesto, non sorprende rilevare la presenza massiccia di lessico scientifico, con una pervasività e un'ampiezza tali da rendere sicura la presenza di *hapax* (prendendo la lirica italiana come *corpus*). Si attinge dai repertori specialistici di astronomia, biologia, chimica, fisica, geologia, geometria, matematica, medicina, paleontologia, paleoantropologia, zoologia:

troviamo così le nomenclature binomiali («Bacillus anthracis», «Palaeoloxodon antiquus», fino allo «Pseudomonas sp. TDA1»); «isotopi» ed elementi quali «americio» e «bismuto-207»; minerali e materiali come «crioconite», «regolite», «magnetite»; l'«homo erectus» e l'«homo heidelbergensis», accanto a «cianobatteri» e «dinoflagellati»; l'«osso ioide» e la «framboesia»; finendo con stelle accuratamente classificate («cefeidi», «supergigante rossa», «supernova»).

Buffoni, insomma, compie un ulteriore allargamento del poetabile, continuando a «catturare tanta realtà»(56) ancora inesplorata. Se questa scrittura non intende produrre sconvolgimenti e rotture, è pur vero che non si limita ai termini scientifici più antichi e nobili, ormai accasati in letteratura e persino nell'italiano d'uso medio-alto («ipotenusa», «galassia», «dna», «epatite B», «idrogeno», «raggi X», «buchi neri»). Lo stesso accade coi corpi celesti: l'utilizzo di nomi relativamente noti, dotati di una veste linguistica italiana o comunque romanza («Ofiuco», «Dorado», «Betelgeuse») e legati a una tradizione millenaria (la «costellazione d'Orione», il «Cigno», i «Pesci»), sortisce un effetto qualitativamente diverso rispetto all'inserzione non tanto di «Proxima B», quanto di sigle pressoché illeggibili, quali «KIC-7340288 b», «C/2019 Y4», «TOI-700 D» (titolo dell'ultima sezione). L'autore non si perita di immettere in poesia anche i nomi propri di enti di ricerca internazionali (l'«Helmholtz Center | For Environmental Research-UFZ di Lipsia»), così come di oggetti tecnologici (i «telescopi Xmm-Newton dell' Esa», la «sonda indiana Chandrayaan-1»).

Certo, è da decenni che Buffoni pratica una scrittura «inclusiva», che sfugge «all'egemonia della lirica», recuperando «forme estese di racconto» e «riflessione»(57), contaminando la poesia con la saggistica, al punto che un suo libro è stato definito «quasi un poema filosofico in capitoli»(58). In questo modo, si differenzia dal neo-ermetismo oracolare, dalla confessionalità diaristica, dalla deformazione espressionista, dal rischio autoreferenziale della neo-neo-avanguardia. Buffoni, cioè, ha saputo creare una pronuncia molto evocativa a dispetto della sua chiarezza da «tono “medio” e conversativo»(59), insieme suggestiva e anti-enfatica: infatti, in una raccolta pur molto intima come *Il profilo*, si avverte un'«anestetizzazione dall'emotività» prodotta proprio dal dettato asciuttamente anti-effusivo. Tale *understatement* implicava anche di non «eccedere nella spiegazione, supponendo che l'intelligenza dell'ascoltatore» fosse «sufficiente per cogliere in profondità»(60) quanto veniva sottinteso. Anzi, Buffoni era il «maestro di una figurazione ellittica»(61), difficile (e, da giovane, persino oscura) nonostante la sua nitidezza, a causa della «sintassi mentale convulsa» e dei «violenti» tagli metonimici con cui procedeva(62). Stava al lettore riempire i salti degli spazi bianchi, colmare le lacune da cui emergevano frammenti abilmente montati. Di conseguenza, anche se era possibile incontrare componimenti di agevole decifrazione letterale (prima sporadicamente,

poi con più continuità, a partire dagli «epigrammi civili» di *Noi e loro* fino alla *Linea del cielo*, passando per *Avrei fatto la fine di Turing*(63), è solo in *Betelgeuse* che questo processo di (parziale) sliricizzazione tocca il suo culmine, pervenendo a una scrittura piana, leggibilissima e (apparentemente) dominata dalla più spinta prosasticità. In più, in *Betelgeuse* sono pochi i componimenti di impianto narrativo: il locutore non ci racconta nemmeno più una storia, limitandosi talvolta a versi meramente informativi, che trasmettono nozioni scientifiche con il pacato andamento divulgativo di un documentario di «Superquark». È proprio la spiccata prosasticità di questi testi – che pure restano impaginati come poesie, non trasformandosi mai in vere prose –, unita alla loro forte coerenza tematica, a differenziare *Betelgeuse* da raccolte per certi aspetti affini, poiché nate dall'incontro tra letteratura, storia e scienze, quali *La misura dello zero* di Galluccio(64), *Dall'interno della specie* di De Alberti(65), *Historiae*(66) e *Geografie*(67) di Anedda.

La vocazione illuministica e 'ragionevole' di Buffoni porta alla prevalenza del pensiero, a un potenziamento dell'istanza gnoseologica che anima la sua arte. Pur non abdicando a un'aspirazione di riuscita estetica, l'autore punta tutto sulla comunicatività, sulla rigorosa chiarezza con cui espone ai lettori (che auspica, forse, più numerosi e generalisti?) constatazioni ben documentate, situazioni di cui prendere atto e a cui reagire. Nel progetto di «trasmettere» in poesia «un contenuto di conoscenza», nella proposta di una lirica che mantenga un «carattere di esemplarità», senza però assumere timbri «eccessivamente sfalsati rispetto al piano dell'esperienza», si può allora scorgere una forma di eticità, nutrita dalla lezione di Sereni(68); d'altronde, persino l'*ekphrasis*, in Buffoni, non è un «preziosismo estetico», bensì una figura della finitezza dotata di «rilievo etico», anzi «una sagomatura del bene»(69).

Da quanto illustrato discende l'abbondanza, nell'ultima silloge, di congiunzioni, connettivi («ma», «però», «tuttavia», «ebbene», «per cui», «non solo...ma anche», «così mentre», «se dunque», «quindi», «allora»; e molti «perché», causali, finali e interrogativi) e locuzioni dall'inconfondibile sapore saggistico-dimostrativo:

«a differenza di», «ciò dimostra che», «l'ipotesi», «il punto non è ... se...ma quando», «fu per avvalorare la teoria», «abbiamo continuato a sostenerlo | Anche [...] quando le evidenze | Dimostrarono il contrario», «rivela che», «smentita al fatto che», «riconducibili», «atto a», «per via di», «facendo in modo che», «questo processo è destinato a», «è la prova evidente che», «il fenomeno è dovuto | Al», «suggerisce», «chiarendo | La funzione», «è solo coincidenza se...?» (con domanda retorica).

Data la punteggiatura non molto fitta, nonché più debole di quanto richiesto in una prosa specialistica (la 'virgola *passepoutout*'), bisogna supporre che i periodi siano più numerosi di quanto lascino dedurre i punti fermi. La sintassi, che può presentare un leggero grado di subordinazione (per esempio attraverso le condizionali), non eguaglia certo l'intricata complessità di un vero articolo dimostrativo, mantenendosi semplice e lineare, anche grazie al prevalere della coordinazione e a qualche influsso del parlato (dislocazioni a destra, 'tu' impersonale, frase scissa, 'gli' per 'loro'). In caso di paratassi o frasi nominali, sono i vari complementi (come quello di causa) a garantire lo spessore ragionativo del testo. Ad ogni modo, l'impressione complessiva è quella di un'affabulazione che procede per giustapposizioni e rilanci, che avanza per mezzo di asindeti e congiunzioni coordinanti, di similitudini, apposizioni e incisi, di participi passati e aggettivi deverbali, oltre che attraverso le relative e i gerundi(70). Non sono un caso, allora, le quindici occorrenze di «(e) poi», che appunto favoriscono – grazie alla relazione temporale/aggiuntiva che instaurano – la fluidità dei trapassi cronologico-discorsivi, senza implicare una consecuzione concettualmente più stringente.

La prosasticità parrebbe confermata dalla presenza di versi lunghi, che tuttavia non rappresentano la soluzione statisticamente maggioritaria; privi di una netta identità prosodica, possono ospitare asserzioni scientifico-giornalistiche («Se le attuali emissioni di CO2 continueranno»), oppure sigle numeriche che dilatano la misura sillabica («Il Cesio-137 risalente all'86 chernobyliano»). Eppure, questo «137» è in quasi-rima interna con «risalente», e rimerà poi con «207»; le figure di suono creano, cioè, una sotterranea forza coesiva: «L'esplosione del superammasso di Ofiuco | A trecentonovanta milioni di anni luce da noi». Inoltre, vi si può aggiungere una pulsazione ritmica

più o meno regolare (qui assestata su circa cinque *ictus*): «Perdendo i trecentomila indios rimasti in Amazonia | Esposti senza alcuna difesa al contagio del Corona»; «Ottime per studiare la genetica dei ceppi animali | Le pergamene vergate su pelli di daino e di cervo | Raccontano una storia di migrazioni e umano Dna». Per di più, molti dei versi lunghi risultano interpretabili come versi composti, pur in assenza di letture univoche e con una varietà di soluzioni che travalica la metrica barbara otto-novecentesca:

«E Venere nasceva ai soffi del maestrale. | Poi il rilascio di anidride carbonica fu tale»: con quattro *ictus* (7+7, 8+7) e rima a schema incrociato (con l'identica «gradi» alle estremità). «Dai ghiacciai del Caucaso all'arcipelago artico | Passando per ciò che resta dei ghiacciai delle Alpi | La crioconite custodisce in abnormi quantità»: quattro accenti forti; versi scomponibili come 6+8 (sdruciolli), 8+7, 9+8 (o 4 + 11)(71).

In effetti, come emerso da questi esempi, si scoprono tanti alessandrini e doppi senari:

«I monti di Luino rimbalzano pensieri»; «Due aperture connesse da un tratto digerente» (7+7); «Tra i ghiacci di Marte faranno faville» (6+6); «Anche un robot ora le potrebbe fare» (6+6, in chiusa, a contrasto col precedente endec. 'rinascimentale' «Messi a nudo Sangallo e Brunelleschi»); «Monete di sangue monete di allora» (6+6, in un testo ricco di parallelismi e anafore).

Bisogna allora ammettere che, al di là dell'impressione prosastica, permangono vari versi 'istituzionali', a cominciare dai numerosi endecasillabi, certo non tutti perfetti (ipermetri, ipometri o prosodicamente non canonici).

Endec. ipermetri, sfalsati con preposizioni e articoli: «Mentre da Roma cercavo sul Corriere | Le notizie sul contagio a Gallarate». Endec. 'scientifici' («Tra i vermi senza zampe e i lobopodi»; «Grazie al campo magnetico terrestre»; «Si è riusciti a vedere al microscopio»), ironici («No, niente zombi o seppelliti vivi»), infra-quotidiani («In attesa del volo per Malpensa»), narrativi-incipitari («Il dottor Borromeo nel trentaquattro»; «Come il padrone riaccese la luce»), minacciosamente scattanti («Pronti a lasciare i ghiacci per colpirci»). Se raramente si replica l'uso «quasi *camp*»(72) della metrica di Roma, Buffoni – proseguendo una scommessa ingaggiata con Sanguineti, ma innescata da una conversazione con Spaziani – continua a incuneare parole straniere all'interno di misure canoniche: «Sappiamo bene che anche per *die Sonne*». Gli endec. possono, poi, animare il sarcasmo autoriale (si noti la reminiscenza da *Recueillement*, caro già a Magrelli e Anedda): «Nel continente sudamericano | Non ascoltano quando gli diciamo: | Per favore, siate saggi, fermatevi, | Non fate come noi che predichiamo». L'endec. può anche contribuire a formare un verso composto, come in questa vivace accelerazione sulla gioia leopardiana: «Ci ripenso e fu un sussulto, un attimo, un pensiero» (se non si opta per 8+7). Tra i molti schemi prosodici frequentati (4^a-7^a, 3^a-7^aecc.), sottolineerei quello tradizionale di 2^a-6^a, a volte rafforzato dalla 4^a («Pensavo l'altro giorno transitando»; «Scendevano dai pullman con le sciarpe»; «Ofiuco è un mostro cosmico formato»), e quello diffusissimo di 3^a-6^a: «Nelle grotte abitate dagli Esseni | Sterminati dai barbari romani»; «Incapaci di muoversi nel fango | Incastrati coi piccoli da lance» (qui a mimare l'immobilità dei «mammut» rinvenuti sottoterra). Come accade in altre raccolte, gli endec. sono anche adoperati in concomitanza con temi quali l'eros e il desiderio («Anche la mia trachea è incuriosita, | Erbio e Disprosio sono due ragazzi»), il ricordo, la *rêverie*, l'*ekphrasis*; in questi casi, il tasso di eufonia e lirismo può elevarsi sensibilmente (cfr. B 113, 118). In ogni caso, gli endec. perfetti si alternano a quelli imperfetti e a versi 'novecenteschi' come il tredecasillabo: «Mi piacerebbe tra duecento ^v anni | Vederti uscire da una tana di scoiattolo | Per tornare al Ninfeo di Villa Giulia».

Molti sono pure i settenari, affiancati da versi di lunghezza simile oppure tradizionalmente alternati agli endecasillabi (insieme ad altri imparisillabi, quali il novenario).

In chiusa: «Dei cani del signore»; «A far da ipotenusia»; «A riprendere il volo | Sopra un carro di fuoco». In questo estratto, poi, si accostano varie misure (7, 9, endec. perfetto, ipermetro e ipometro), amalgamandole con una ricca saturazione fonica: «Si formano cristalli | Quando una

stella muore, | Granelli di polvere stellare | Intatti come capsule del tempo | Nei loro meteoriti, |
Ma sono rari i cristalli pre-solari | Appartenuti a stelle morte | Prima della nascita del Sole».

Non mancano neppure decasillabi manzoniani e novenari pascoliani:

«Sento il suono del vento di Marte»; «L'animale qualsiasi animale» (con epanadiplosi); «Io cominciai: «Un intenso bagliore violaceo | Circonfuso di elettrico blu» (qui il decasillabo, preceduto da quinario, scandisce l'inizio del discorso diretto, staccandosi dagli endec. danteschi che lo precedono). Novenari di 2^a-5^a: «Sul monte Mufara in Sicilia»; «Accanto allo scheletro intatto».

Tirando le fila, se vari elementi, a cominciare dal lessico, spingono verso la prosa, Buffoni scrive pur sempre «Versi in metrica attenta»(73), non puntando affatto all'informalità, bensì adoperando spesso e volentieri versi tradizionali, soprattutto in luoghi testualmente rilevati, quali *incipit* ed *explicit*. Certo, gli endecasillabi vengono sporcati e dilatati (almeno fino al tredecasillabo), e i vari metri sono alternati con sapiente libertà, in modo da non formare compagini monotone poiché troppo omogenee. Il poeta, così, da un lato modula il proprio passo a seconda degli argomenti trattati e del timbro ricercato; dall'altro, riesce a suscitare nel lettore l'inavvertita attesa di una piena regolarità, solo per frustrarla un attimo dopo. Comunque, la pagina non esplose, la struttura non frana, anzi continua ad alludere – anche solo visivamente, al di là di un esatto computo sillabico – a schemi classici e nobili modelli, a partire dalla canzone leopardiana(74). Si tratta, insomma, di un bilanciato sistema di forze contrastanti: si ricorre sì agli endecasillabi, ma non se ne esalta l'evocatività lirica, non si indulge quasi mai al canto. La tensione su cui si fonda la raccolta sta proprio nel paradossale gesto con cui si occulta questa salda tenuta metrica, nel momento stesso in cui la si rivela (almeno a un fruitore avvertito). Si prenda ad esempio questo *incipit* paleoantropologico, in cui l'ingombrante indicazione temporale, prima, e l'ipermetria, poi, offuscano il passo endecasillabico, tradito però dall'accento tronco: «Quando un milione e mezzo di anni fa | Si insediarono nell'isola di Giava». Anzi, è proprio il «ritorno periodico di strutture elementari» a permettere «l'ingresso delle irregolarità»(75), a giustificare l'inclusività di questa scrittura: i metri classici creano il 'legame musaico', quello scheletro interno – celato con discrezione e buon gusto – che evita la disgregazione dell'organismo. Peralto, Buffoni sembra non abbandonare per strada le soluzioni formali via via sperimentate (né i temi a cui è più affezionato): in *Betelgeuse*, infatti, si dà la riemersione del falsetto e del gusto melodrammatico-operettistico degli anni giovanili(76), qui reimpiegati nella straniante cantilena, nel *carillon* amaramente ironico (ispirato forse alle *Canzonette* fortiniane) di filastrocche in ottonari, estese all'intero componimento o limitate ad alcuni versi.

A proposito della natura-matrigna: «I pianeti che dipendono | Dalla Stella che li nutre, | I pianeti che ritornano | Alla madre che li cuce...» (con parallelismi e gioco, da ballata romantica, tra sdruciole e piane). Cfr. questo *explicit*, in cui la *variatio* metrica interrompe improvvisamente il canto (8+8+4+7+7; si notino l'alterato, l'epizeusi e la finale rima antitetica): «Mentre un nero ponticello | Si avvicina alle sue spalle | Basso basso | A interrompere il canto | Con uno schianto secco». Infine, questi versi sui disastri ambientali, che si segnalano per l'inclusività e l'epanalessi: «Se il petrolio fuorusciva | Coi suoi fuochi naturali | Dalle sabbie del deserto | Pentecoste preannunciando, | Su un azzurro sfondo azzurro | Il metano ti dà una mano».

In uno di questi casi, proprio a causa del 'falsetto metrico', si dà una divisione in stanze, mentre la maggior parte dei componimenti ha un assetto compattamente monostrofico(77).

Il Buffoni critico e traduttologo presta, inoltre, grande attenzione al ritmo, alla «primigenia radiazione cosmica» di cui parla *Betelgeuse*; nei propri studi, si concentra sulla musicalità della «lingua poetica», su quella intrinseca «armonia» che, pur senza coincidere con una «facile cantabilità», rappresenta «il carattere più intimo dei versi»(78). La sua tesi è che l'affrancamento dalla metrica chiusa e l'avvento del verso libero non abbiano prodotto l'anarchia stilistica, bensì la nascita di nuove regolarità, più nascoste e meno rigidamente codificate. Buffoni si riferisce soprattutto al possibile emergere di una metrica accentuale, sensibile al numero di tempi forti piuttosto che al computo delle sillabe. Questa idea è memore, a mio avviso, delle ipotesi formulate

da Fortini e Mengaldo, ma anche del Carducci ‘barbaro’, oltre che dell’«antico background» dell’autore, fatto di ascolti musicali e della lettura di «poeti latini e inglesi, tedeschi e francesi»(79). Tra di essi, ritengo particolarmente importante Hopkins, in quanto ideatore dello *sprung rythm*, concepito come un ponte tra metrica tradizionale e verso libero, come una forma di versificazione duttile, in contatto con la dinamicità del parlato. Da qui discende l’omogeneità accentuale che si è riscontrata persino nei versi più lunghi e prosastici di *Betelgeuse*, oltre che in quelli parandecasillabici (stabilizzati su tre *ictus* principali), così come il gusto per le sdruciole e per il piede anapestico(80). Ad ogni modo, Buffoni evita la cantilena, variando sempre i propri disegni accentuali.

Numerose sono, poi, le figure di suono, adoperate come compenso alla prosasticità e come segnale, come insegna luminosa di appartenenza, nonostante tutto, al genere ‘poesia’(81). Le rime che tramano i versi sono spesso molto semplici, desinenziali, costruite sui participi passati, gli infiniti e i suffissi aggettivali, oppure su sostantivi astratti in -enza, -anza, -zione (come nelle scritture scientifiche, difatti, i processi vengono indicati attraverso una neutra e impersonale nominalizzazione). Tali rime possono essere interne e mimetizzate con l’andamento espositivo-informativo dei testi, ma possono anche essere evidentissime, o perché tronche e insistite («A gridare la sua verità | Al dio della fertilità. | O lui stesso divinità»), oppure perché poste leopardianamente vicino alla chiusa, a suggellare l’*explicit* (talvolta proprio con una rima baciata: «sul viadotto»:«del diciotto»; «poi vanno via»:«E così sia»)(82).

Ecco alcuni casi: analizzare:rilevare; radioattività:quantità; formato:incarnato; umano:indiana:himalayani:altopiano tibetano; replicazione:rappresentazione:evoluzione:«decorazione | E segnalazione»; tornare:cacciare:pescare; polarizzazione:«ricezione e trasmissione»:carbone:imbarcazione; neurali:segnali:cerebrale:individuale; incisioni:zone:bisonti:incursioni:ioni:coglioni (con escursione diafasica).

Come si deduce da questi esempi, oltre alle rime perfette abbiamo (come in Montale) tante quasi-rime, paronomasie, consonanze, assonanze, allitterazioni:

relitto: distrutto; spinose: tifosi; Esa: Nasa; sonetto: angioletti; prossimamente: esperimento; Rock: Vondelpark (difficile e alloglotta); studiati: Gallarate; Rosa: ipotenusa; modo: mondo; casalinghi: guardinghe; Nasa: nana; loro: vuoto: volo: fuoco; dolore: selezione (semanticamente rilevante); sbarcare: bare: «Delle miniere abbandonate | Attonite a fissare il mar di Labrador | Come crinoline di Burano | Imprigionate nel museo del merletto» (con allitterazione della vibrante).

A differenza di quanto si può immaginare, la prosasticità di *Betelgeuse* non implica affatto l’assenza di inarcature; anzi, gli *enjambements* servono proprio a evidenziare il gesto, precipuamente poetico, dell’andare a capo:

«nostro | Antenato»; «chiedi | Fatti concreti», «Tradimenti | All’unico dio»; «avanzato | Antropocene»; «nostro | Universo», «titania | Ricerca»; «tavola | Periodica»; «cosmogonico | Simbolo»; «questa invero poco lieta | Congiunzione astrale»; «lieve | Rilievo»; «vita | Lercia»; «nana | Rossa»; il lirico «stiramento | Della luce»; il fortissimo «della | Reverenda Camera Apostolica».

Inoltre, ricompaiono in *Betelgeuse* alcuni espedienti stilistici già utilizzati in altre raccolte: oltre a un caso di parola-macedonia («bestia-coscienza del secolo breve», con allusione a Hobsbawm)(83), vanno ricordati gli alterati (vezzeggiativi e diminutivi)(84), la cui connotazione infantile (un po’ alla Lamarque) entra in straniante contrasto con scene di violenza zoologica, con un effetto *horror* degno di Dario Argento (il «coniglietto vivo» gettato nella «rettiliera» come pasto per «Il cobra la cobressa e i cobrini», con neologistico poliptoto)(85). Se, secondo Gezzi, fin dal *Profilo* Buffoni eredita da Cattafi uno «*style substantif*», le «spoglie enumerazioni [...] asindetice»(86) vengono ora applicate all’ambito scientifico, sortendo raramente un effetto di lista ‘caotica’:

«pesci anfibi | Rettili e mammiferi» (con ordinata consequenzialità evolutiva); «Con idrogeno ossigeno azoto metano» (con ritmo anapestico, e in rima baciata con «Cambriano»); «Virus

pestilenze tragedie e carestie»; «tigri dai denti a sciabola, leoni ed elefanti»; il sensoriale «rumori | Odori sapori colori»; la *climax* «maneggiati, abbracciati, baciati».(87)

Nell'ultima silloge, Buffoni conferma pure la sua attenzione 'professionale' e metalinguistica a fonetica, etimologie, traduzioni, giochi di parole:

«fonemi che non conosceva | Le vocali aperte e quella erre terragna»; «la dipodia in sé. Syzygia | Da *sýzygos*, aggiogato, | Composto da *sýn*, insieme, | E *zygón*, giogo, mi ha ricordato | Il coniuge»; «*Pseudomonas* [...] | Proprio così, Pauline, una pseudo-mona»; «Traducendo spillover con ripercussioni | Usciamo dal significato economico del termine».(88)

A questo si lega un tratto di *Betelgeuse* cui si è già accennato, cioè la sua grande esplicitezza, coerente con un proposito divulgativo-pedagogico mediato, però, dalla diffrazione stilistico-estetica qui analizzata, che ne impedisce una fruizione troppo diretta e didascalica. Siamo così lontani dall'ellittica difficoltà del *Profilo* o di *Guerra* che Buffoni indugia, ora, in riformulazioni e chiarimenti: «*Facivermis*, simile ad un verme»; «La crioconite – quel sedimento scuro | Visibile in estate sulla superficie dei ghiacciai»; «uno spillover, un salto di specie».

Dalla ricchezza dei riferimenti culturali e dall'ampia fetta di realtà rappresentata discende il plurilinguismo di *Betelgeuse*. Se nelle prime sillogi, come nella sezione «burlesque» di *Quaranta a quindici* (1987), Buffoni puntava – attraverso «astute paronomasie» e «ricercati *calembours*»(89) – su una 'funzione-Gadda' corroborata dall'eredità di Laforgue ed Erba, ora fa tesoro di quella palestra giovanile, e della propria confidenza con vari codici, non tanto per *épater le lecteur*, quanto per renderlo partecipe di riflessioni e letture.

Il latino è quello della tassonomia linneiana, dell'archeologia e delle iscrizioni, di *auctores* e fonti storiche («*Vagina nationum*»; «*rursus* rendendo | Credito a Lucrezio»). Mentre il francese si limita a una citazione da Prévert, più importante è il ruolo dell'inglese: si spazia dai termini scientifico-tecnologici («*Fly-eye*») e dai nomi degli enti di ricerca all'informatica («*hd drive*») e ai videogiochi («*glitch*»), dal gergo gay («*twinks*») alla grammaticale «*duration form*», dal «*need* della replicazione» al «*grassy language*» di Heaney. Oltre a pochi cenni di italiano regionale («la Giulia»), si registrano versi in dialetto, in relazione sia all'ambito privato-autobiografico (al fine di denunciare l'omofobia familiare: «*Tucal no, ch'al ghe piaas*»), sia alla storia socioculturale italiana («*Sì, Zvani, propi comm ti*»; «*Classegh borghesi | Cuntra i rumantegh sedizius, | Semper lur*»).(90)

Tale plurilinguismo, d'altra parte, è solo uno degli aspetti dell'inclusività buffoniana e della sua capacità di padroneggiare un ampio ventaglio di registri e sottocodici, sovrapposti a campi semantici e cronotopi molto diversi. Gli effetti sono molteplici: si va dalla semplice alternanza, a seconda del tema trattato, alla desublimazione scherzosa o polemica, dallo smorzamento del *pathos* («*Dandomi del cretino | Mi spinse col muso nei colori: | Painting body art*») alla giustapposizione sorprendente, fino a quella contaminazione tra alto e basso che è cifra peculiare dello 'stile tardo'.

Per es., l'*ekphrasis* di un cruento affresco pompeiano veicola un tragico messaggio sulla coazione umana alla sopraffazione; eppure, la violenza della «ferita nel petto» (crudamente preparata dai «resti ossei di animali macellati») subisce una torsione tra il *pulp* e il *Kitsch*: «*zampilla sangue come un martire*» (con virgolettatura dell'iconografia cristiana), «*Probabilmente decorava la taverna | Accanto alla palestra, | Un Cral del tempo per lo svago | Della Federazione pugilistica*» (con abbassamento attualizzante).

A dispetto di questi avvertibili scarti di registro, l'autore non punta sulla deflagrazione, sul cozzo lacerante, bensì su un amalgama ben oliato e privo di attriti eccessivi, su un *melting pot* strano e originale, ma non per questo respingente e cervelotico.

In aggiunta al sottocodice scientifico-giornalistico («la relazione tra i mutamenti climatici e le guerre», «con limitata protrusione della lingua»), si hanno locuzioni dell'italiano colloquiale («L'occhio mi è caduto») e divertite iperboli adolescenziali («Il mio creapopoli», come un «*sedicenne*» di Gallarate definiva il proprio «fallo»). Ancora più interessanti sono le inaspettate mescolanze: «In un dialoghetto zibaldonesco | L'avrebbe impalmata»; «*strafatte di idrogeno*

ed elio»; «Lasciando al palo le galassie ellittiche»; «Sapiens e Neanderthal | [...] Disputarono la Champions»; «miracoli scendenti | Come birra analcolica». L'autore si diverte, poi, a spiazzare l'orizzonte di attesa: un testo intitolato *Angelo mio*, che non disdegna il cattivo gusto («due angioletti di raffaello»), si incentra però sulla «traslazione del sistema solare». Il picco sperimentalistico è raggiunto in un componimento meta-letterario di piglio epigrammatico: «Traducevo così da ragazzo | Frigidus et silvis Aquilo decussit honorem...**(91)** | [...] A cazzeggiare | Immortalando sciacquette e inquieti twinks, | [...] Altrettanto vitelloni. | [...] A posar lombi sulle panche | Per farsi stilnovisti e poetae novi | Fino a consumzione delle braghe».**(92)**

Se non si usano giri di parole per criticare i «coglioni antivax», si evitano però i pugni nello stomaco di certi testi di *Guerra*.

Nella raccolta del 2005, infatti, Buffoni rappresentava la violenza (umana, ma anche animale) con feroce impassibilità; anzi, l'asciutta crudezza con cui indugiava sull'oscenità del Male tradiva forse una punta di sadismo (visto che il sadismo, come da lui notato, è un fenomeno anzitutto letterario): le *torture al foglio* erano pure torture al lettore e a una certa idea di lirica, sconvolti da shock raccapriccianti. Una versione attenuata di tale frontalità priva di *understatement* permane anche in *Betelgeuse*:

«la ricchezza del commercio | E delle bare»; «Il metano ci darà dunque una mano | A soffocarci» (con asfissiante ribaltamento della *réclame*); «i brasiliani non si accorgono | Di avere ancora un piede nel passato, | Lo amputeranno cercatori d'oro ed evangelizzatori» (con brutale ambivalenza tra figurato e letterale).

Nonostante queste saltuarie riemersioni, nella raccolta sembrano prevalere l'eufemismo, la reticenza e l'ironia, intesi come forme di compassione e mesta *pietas*.

A proposito della nostra estinzione: «tardi | Dopo che saremo rincasati»; «Non scoraggiamoci, dunque, perché *dopo* | La vita sulla Terra tornerà»; sulle frizioni geopolitiche e spaziali: «Cinesi e indiani già stanno litigando», «Giocheranno anche a palle di neve»; sulla fallibilità umana: «Col relitto israeliano | Dell'Arch Mission Foundation. | Tutto distrutto»; sul *lockdown*: «guardinghe incursioni sottocasa | Per procurarci pane e latte».

Il fondo di questi versi è serio, tutt'altro che leggero o svagato; tuttavia, si evita l'enfasi del tragicismo, preferendo attenuare gli elementi più dolorosi e allarmanti; similmente, nella *Linea del cielo* si era esorcizzato con la cultura il *Trionfo della morte*. Anche in questo, forse, *Betelgeuse* è lontana erede del Calvino cosmicomico, secondo cui noi 'moderni' «per affrontare le cose troppo grandi ed eccelse abbiamo bisogno d'uno schermo, [...] e questa è la funzione del *comico*»**(93)**: solo fingendo di scherzare si possono trattare questioni fondamentali quali il nostro posto nel cosmo, l'origine dell'universo, la futura scomparsa della nostra specie. Per essere più precisi, però, Buffoni non è propriamente ironico, nel senso che non perviene alla cosiddetta armonia ariostesca, a un superiore distacco senile, alla (rassegnata?) serenità di certi grandi romanzieri, mantenendo invece la malinconica irrequietudine e la graffiante *vis* polemica del poeta-intellettuale: nelle auto-esegesi, difatti, predilige la categoria di *persiflage*, come opzione intermedia tra ironia e sarcasmo. In fondo, tali oscillazioni si riallacciano (pur senza sovrapporsi meccanicamente) alla summenzionata dialettica tra Céline e Celan, estraneità e compartecipazione: così, negli ultimi decenni Buffoni è riuscito sia a ritrarre con agghiacciante freddezza l'«orrore» storico-zoologico, sia a «cogliere il decoro e la gentilezza della realtà»**(94)**, preservando la grazia di cui siamo capaci. Per questo *Betelgeuse* è un libro insieme «offensivo» e «pietoso», imperniato su «una miseria umana percepita così acutamente da trasudare amore»**(95)**.

5. Conclusioni

Nella *Linea del cielo*, l'attivissimo e prolifico Buffoni confessava il timore della staticità, di un immobile *piétiner sur place* raddoppiato da rime ed endecasillabi: «Ripeti bene le cose che sai, | [...] Così chiare | Che a te più nulla dirà il tuo parlare», «E io non sono in pista che per quello | Che so

già fare e dire. Sono un'eco». In quella raccolta, il fondo forse autentico di tale sensazione veniva esasperato dall'assunzione di una maschera senile: il «cervello» era ormai «ingarbugliato», anzi «spappolato»; il «processo di mineralizzazione» e smarrimento che colpiva l'io lo rendeva un «clandestino» del «nuovo secolo»(96). Tuttavia, dovessimo scegliere tra le interpretazioni di Ulisse avanzate da Lenzini nel suo *Stile tardo*(97), più che per il protagonista del *nostos*, pacificamente invecchiato nella ritrovata routine domestica, opteremmo per l'eroe viaggiatore, spinto fino all'ultimo all'avventura da una insaziabile *curiositas*(98). Buffoni, cioè, non rientra in porto, non tira i remi in barca, bensì è un migrante, un ulisside pronto a rimettersi in mare aperto (anche se con qualche comfort e un trolley zeppo di libri). Se *La linea* era «il libro-summa dell'autoinquadramento critico», del riepilogo di quarant'anni di attività, *Betelgeuse* è «il libro senile che risponde alla domanda: altro da dire?»(99). Una volta fatto il punto, Buffoni riparte di scatto, riuscendo ancora una volta a cambiare, a non fossilizzarsi in un argomento o un assetto formale, fedele alla propria «identità inquieta», che rifugge «qualsiasi approdo» o «radicamento» (pur partendo dalla perlustrazione delle proprie radici), strappata alla tentazione dell'«accasamento» dal «pulsare ininterrotto del desiderio». Se è vero che, in lui, la «natura del vagabondo e quella dell'omosessuale» si alimentano a vicenda, fino a risultare «indissolubilmente legate»(100), *Betelgeuse* non fa che rilanciare con un nuovo progetto questo inesausto nomadismo stilistico-culturale.

L'originalità (certo relativa, rispetto all'intero panorama letterario) nasce quindi da una forte pulsione sperimentale; si tratterà, però, di uno sperimentalismo affabile e moderato, non compiaciuto e autoreferenziale, bensì scaturito dal vissuto, da un fertile *humus* esperienziale-esistenziale. Per esempio, si includono gli estremi bibliografici di un volume, quasi facendo copia-incolla da un Opac («Miles gloriosus / T. Macci Plauti, | Note e introduzione di Oreste Quaglia | Vallardi Editore, Milano 1930»), solo perché ineriscono a una ricerca dell'io sulla propria famiglia e sulla delicata questione delle responsabilità individuali nella Storia. A conferma di tale atteggiamento di Buffoni si possono rammentare da un lato le sue constatazioni sulla rilevanza storiografica della Neoavanguardia, così influente da spingere molti autori coevi a osare di più; dall'altro, la sua stigmatizzazione dei «callidi sperimentatori»(101), le sue riserve sui tentativi di mimare a tavolino i processi inconsci attraverso flussi di coscienza e libere associazioni fonico-semantiche. Oltre alla sua diffidenza fenomenologica per ogni dogmatismo programmatico, agisce qui la sua avversione all'«illusione che manipolare il linguaggio distaccandosi dagli usi comuni» equivalga a «fare poesia»(102). Esplicita, al riguardo, è la prefazione alle sue traduzioni di Heaney, letto avidamente nel 1975 come «una boccata di ossigeno», come la dimostrazione che «si poteva parlare» in versi di «storia, anche di politica – e d'amore, riuscendo a tutti leggibili senza scadere nel sentimentalismo, nella retorica o nelle rime facili». Heaney, pertanto, nutre e autorizza lo sforzo buffoniano di sfuggire dalla «morsa ignobile» formata da una parte dai «cascami della neoavanguardia», dall'altra dalle «astuzie» del «neo-orfismo»: l'«importante era che non si capisse» nulla, poiché «questo allora in Italia» costituiva «il sigillo della poesia»(103). Da ciò deriva, nel Buffoni maturo (e *maxime* in *Betelgeuse*), il dettato piano e comprensibile di una poesia in continuità con la prosa, le cui «esigenze di comunicazione» sembrano talvolta recuperare il «ragionamento in versi»(104) di matrice pasoliniana. La nota conclusiva della *Linea del cielo*, d'altronde, auspicava l'individuazione di un precario equilibrio tra la «Lombardia dei ricordi», dei «ritorni» nel paesaggio alpino-lacustre della propria giovinezza, e «la Roma dei pensieri», della «poesia come attività sapienziale». Estremamente significativa, allora, è la scelta di citare una lettera indirizzata da Sereni a Pasolini, in cui si lodava il «coraggio, [...] raro al di sopra di un certo livello, [...] di fare dei versi brutti pur di dire una certa cosa che preme e che se non fosse detta toglierebbe buona parte del significato ai versi più belli»(105).

Se ammettiamo che anche il *genre* – come il *gender*, secondo Butler – è interpretabile come *performance*, come ripetizione di una norma sociale più o meno condivisa e introiettata, si potrebbe allora ipotizzare un parallelo tra *genre troubles* e *gender troubles*, tra l'inclinazione di Buffoni a problematizzare distinzioni quali «omo/eterosessuale», «maschile/femminile», e quella a rompere «gabbie definitorie» quali «vita/letteratura, prosa/poesia, memoria/saggio», pervenendo a una scrittura «ibrida e de-genere», che si sottrae alla «norma-lizzazione» e al «pre-visto»(106). In effetti, le sue «modalità espressive [...] travalicano» spesso «l'opposizione tra soggetto lirico e approccio

documentario e oggettivista»(107); in più, è stato Buffoni a lanciare la prima poetessa trans italiana, quella Vivinetto che non per niente lo aveva studiato nella propria tesi di laurea. Ed è stato sempre Buffoni a battersi per due rivendicazioni metodologico-disciplinari che esulano dall'ambito accademico, mostrando la propria caratura civile: faccio riferimento da un lato alla traduttologia, con la sua vocazione a violare le frontiere, a valorizzare la mediazione e il dialogo; dall'altro alla promozione dei *gender studies* e del 'fattore O'. La posizione buffoniana, insomma, è liminare, interstiziale, scomodamente perturbante; le sue opere sono *queer* nella misura in cui appaiono inusuali, sfuggenti e, appunto, *strane* per forma, genere, contenuti; grazie a questi tratti, esse smentiscono i rigidi binarismi e confutano ogni definizione essenzialista.

Eppure, a ben guardare, in *Vite negate* ci si concentra sull'ambito, più ristretto e specifico, dei *gay studies*, non dedicando tantissimo spazio alla bisessualità o alle identità *gender fluid*. Similmente, pur dando per scontata l'ampia libertà con cui ognuno dovrebbe poter vivere la propria sessualità, Buffoni sembra più che altro caldeggiare la conquista di una perfetta eguaglianza di diritti nell'ambito di istituti giuridico-familiari relativamente tradizionali: piuttosto che adottare una visione anarchico-sovversiva dell'eros, egli investe il proprio prestigio per promuovere il matrimonio paritario, l'accesso alle adozioni, la 'gestazione per altri'. La vera «rivoluzione», per lui, non ha nulla di sessantottesco o di psicanalitico-marcusiano: più che con la disseminazione delle zone erogene, o con la pansessualità elogiata da Mieli, coincide con la «fecondazione in vitro», giusta la massima «Per Scientiam ad Justitiam»(108). Passando al terreno dei generi letterari, nonostante il tasso di prosasticità di *Betelgeuse* sia il più alto mai raggiunto in versi dall'autore, egli rimane non ascrivibile alla *Prosa in prosa*. Per quanto Buffoni, da vari anni, si dedichi anche alla narrativa, e per quanto abbia ospitato – nei «Quaderni» da lui curati – autori come Broggi, Giovenale, Inglese, Mazzoni e Raos, che mirano «a tenere insieme prosa e poesia», la sua soluzione non è quella di interpolare o sovrapporre le due opzioni, fino a renderle adiafore e con-fuse, bensì quella di «scrivere – magari parallelamente – due diversi libri, uno in prosa e uno in poesia»(109). Proprio per segnalare con assoluta evidenza questa distinzione di genere e per inserirsi, da 'classico contemporaneo', in un'illustre *lignée*, Buffoni continua a utilizzare le maiuscole a inizio di verso e ad andare a capo con ostinata accuratezza, garantendo la tenuta metrico-prosodica sopra esaminata; anche se «sembra scritta di getto», con la naturalezza di una «conversazione»(110), la sua poesia nasconde un certo *labor limae* stilistico.

In altre parole, mentre si spera che, nella realtà, subentri il prima possibile quella quarta fase in cui l'omosessualità non verrà più percepita come scarto da una norma, bensì come una variabile naturale della sessualità umana, in poesia, per Buffoni, sembra rimanere necessaria la tensione tra regola e violazione, tra limite e forzatura, tra aprioristico orizzonte di attesa e sua frustrazione. A questo riguardo, *La linea del cielo* fornisce alcune preziose indicazioni. Anzitutto, la sezione dedicata a Montale permette di misurare vicinanza e lontananza di questo 'stile tardo' rispetto a *Satura*: Buffoni ne riprende l'apertura, la prosasticità e il gusto per la contaminazione, ripudiandone però il cinismo, la disillusione (auto)distruttiva e il catastrofismo palinodico. Se il componimento su Coleridge e Carroll, «ribelli alla pompa della letteratura», rammenta le provocazioni che hanno contraddistinto alcune fasi dell'arte di Buffoni, le pagine su Sereni sembrano confermare la sua natura più riformista che rivoluzionaria: lungi dal votarsi all'informalità, egli rimane figlio di due padri – uno biologico, l'altro letterario – borghesemente attenti all'ordine e alla forma. È un'eredità che, certo, può essere aspramente contestata e corretta, ma che non viene mai del tutto rinnegata: «Era una questione di nodo alla cravatta | E di piega data al pantalone, | Perché quella era l'educazione | Dell'ufficiale di fanteria»(111).

In conclusione, gli esperimenti stilistici di *Betelgeuse* si pongono in linea con la riscrittura buffoniana di una celebre equazione di Barthes: Poesia = Prosa + «suono e immagini». Se l'impressione di spiccatissima prosasticità data dalla raccolta indica il prevalere (per usare categorie poundiane) della «logopeia», della «danza dell'intelletto tra le parole», tuttavia la «fanopeia: immagini» e la «melopeia: musica» sono sviluppate con grande maestria, a un livello quantitativo e qualitativo tale da correggere e straniare la componente ragionativo-discorsiva di questi testi, riconducendoli al loro genere di appartenenza, alla poesia come «originale unità di suono, immagine e significato»(112). D'altronde, Buffoni – attenendosi al consiglio con cui Anceschi, allora direttore del «Verri», lo aveva invitato a far entrare in poesia le riflessioni estetiche – dichiara

esplicitamente, nei versi di *Betelgeuse*, il proprio debito verso Heaney, con una formula critica che vale anche come perfetta sintesi auto-esegetica: «Aveva deciso che alla lirica inglese | Avrebbe fatto ingoiar cose | Mai mangiate prima, | Restando tuttavia lirica inglese»(113).

Francesco Diaco

Note.

(1) Le opere di Franco Buffoni saranno indicate con le seguenti sigle: PR: *Il profilo del Rosa*, Mondadori, Milano 2000; G: *Guerra*, Mondadori, Milano 2005; PLP: *Più luce, Padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Sossella, Roma 2006; NL: *Noi e loro*, Donzelli, Roma 2008; J: *Jucci*, Mondadori, Milano 2014; LC: *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018; SP: *Gli strumenti della poesia. Manuale e diario di poetica*, Interlinea, Novara 2020; VN: *Vite negate*, Fve, Milano 2021; B: *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Mondadori, Milano 2021.

(2) SP 39.

(3) PLP 161.

(4) N. Rocchi, «*Le incisioni rupestri fra scienza e poesia*», intervista a F. Buffoni, “Giornale di Brescia”, 08-07-2021, disponibile qui: <https://www.francobuffoni.it/poesia/interviste.html>.

(5) T. Pievani, *Astri e batteri: la natura che ci spiazza*, “Corriere della Sera”, 06-06-2021, p. 35. Cfr. A. Anedda, *Historiae*, Einaudi, Torino 2018, pp. 18 («cateti e ipotenusa per il teorema che chiamiamo poesia») e 27.

(6) B 109; SP 67, 13.

(7) F. Ottonello, *Scienza, antropocentrismo e antropocene nella poesia di Franco Buffoni*, “L’Ulisse”, 24, novembre-dicembre 2021, p. 222.

(8) A. Baldacci, *Franco Buffoni*, in AA.VV., a cura di, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, p. 5.

(9) J 113-114, 59, LC 76. Fanno, inoltre, capolino i vocaboli medici, connessi alla prematura scomparsa di Jucci («varianti biomatematiche, | Fluidodinamiche | E di fisica dei plasm. | Che cosa al tuo fegato | Che cosa, inesorabile, hai dentro?», J 59) e al *follow up* ospedaliero dell’io («Isotopi - Citologico - Ritiro scintigrafie», LC 111).

(10) A. Inglese, *L’identità inquieta di Franco Buffoni*, in R. Cescon, *Il politico della memoria*, Pieraldo, Roma 2005, p. 147. Cfr. A. Anedda, *Geografie*, Garzanti, Milano 2021, p. 138: «bisogna osservare mantenendo la distanza».

(11) SP 50-52, cfr. PLP 96-97.

(12) Cfr. J. Bruner, *Actual minds, possible worlds*, Harvard University press, Cambridge, Mass. 1986.

(13) I. Calvino, *Premessa* [1968], in Id., *La memoria del mondo e altre cosmicomiche*, Mondadori, Milano 1997, p. VI.

(14) A. Pacelli, *Nel cosmo di Buffoni la scienza diventa poesia*, “Il Mattino”, 18-05-2021, ora qui: https://www.francobuffoni.it/poesia/poesie_scientifiche.html.

(15) Oltre al politico che apre PR, ricorderei l’importanza delle fotografie di persone scomparse (il padre, Jucci) e quella delle opere d’arte in *Roma*.

(16) B 99, 107.

(17) Cfr. A. De Alberti, *Dall’interno della specie*, Einaudi, Torino 2017, coi suoi «fecondi cortocircuiti mentali», che provocano «stupore» perché nascono «da quel po’ di confusione mentale necessaria per cogliere i legami fra le cose»; e B. Galluccio, *La misura dello zero*, Einaudi, Torino 2015, p. 54, secondo cui «generare collegamenti è la natura umana più alta».

(18) B 150. Cfr. A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 23: «Dicono i fisici che la morte | sia presente da sempre in uno spazio esatto | [...] Che il tempo dunque non c’è e dobbiamo dire ora e poi | solo per non impazzire».

(19) G. Ladolfi, *La vertigine di una poesia ‘totale’. Su Betelgeuse di Franco Buffoni*, “Atelier”, XXVII, 105, marzo 2022, p. 19.

(20) B 39, 13.

(21) M.G. Calandrone, [motivazione del Premio Pagliarani], 25-05-22, https://www.francobuffoni.it/poesia/poesie_scientifiche.html.

(22) B 75, 105, 103, 22.

(23) Cfr. *Cosmogonia*, in A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 124.

(24) B 15, 109; G 171; B 11, 116.

(25) I. Calvino, *Premessa*, cit., p. VI.

(26) PLP 151-152, B 18, PLP 126.

- (27) Per es., la lettera del testo sopra citato sembra sì laicizzare, ma anche estendere all'intero universo la grandiosa promessa messianica (originariamente riservata ai soli umani sulla Terra, anzi al solo Popolo eletto) di cui, però, si è appena suggerita l'infondatezza.
- (28) Cfr. PR 81 («Ma se riuscissi dio mio se riuscissi | Testolina di logos contro mythos che sono | A far rimare sera con preghiera | Come Vincenzo Cardarelli»), 114 («Anch'io come mio padre convinto | Che la logica è una biella, | Non si piega neanche di un millimetro»), 123 («Non con la ragione ma con quella | Che in termini di religione militante | È la testimonianza | Ti dico: tornerai a San Siro»), e G 149. Cfr. anche la democritea Anedda di *Historiae*, cit., p. 37.
- (29) SP 39, PLP 154. Tra l'altro, D. Thomas e i *New Apocaliptics* propugnavano proprio un nuovo uso del mito in poesia.
- (30) I. Calvino, *Premessa*, cit., p. VI.
- (31) Vd. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017.
- (32) B 22 (mio il corsivo), 140-141. Cfr. A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 16: «Sognavo di osservare la terra da lontano»; Ead., *Geografie*, cit., pp. 133-134: «È l'aiuola che ci fa tanto feroci? E se era percepita così ristretta da Dante chissà come la chiamerebbe ora».
- (33) E. Montale, *Fine del '68*, in *Satura*; A. Zanzotto, *13 settembre 1959 (Variante)*, in *IX Ecloghe*, e *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*; Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, pp. 69-70. Vd. A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Bompiani, Milano 2021.
- (34) I. Calvino, *Premessa*, cit., p. VI. Cfr. C. Valsania, [Presentazione di *Betelgeuse*], argonline.it, 26-07-21, <https://www.lapuntadellalingua.it/press/>.
- (35) Vd. F. Ottonello, *Scienza, antropocentrismo e antropocene*, cit., p. 220.
- (36) B 120, 118, 93, 115, 21. Cfr. PLP 110.
- (37) Un fenomeno simile si nota nel primo Magrelli, i cui esiti sono però più concettisti-metafisici.
- (38) B 49; cfr. anche il cauto onirismo di B 122.
- (39) M.A. Grignani, recensione a *Betelgeuse*, "P.E.N", XII, 45, ottobre-dicembre 2021, p. 10. Cfr. LC 159, sulle «mirabili chiuse» di Betocchi.
- (40) B 61 (cfr. LC 177), B 56, 97.
- (41) B 88; cfr. G 190.
- (42) Cfr. Anedda, che però parte da Zanzotto: «una risposta della poesia è opporre alla generalizzazione l'esattezza. Non alberi, ma lecci, roveri, faggi» (A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno*, a cura di R. Donati, Chiarelettere, Milano 2021, p. 37).
- (43) B 18; cfr. SP 165 (su Contini, Eliot e Pound).
- (44) Cfr. PR 114.
- (45) In J si hanno due voci (una in corsivo); in *Personae*, invece, si arriva a un vero dialogo drammatico.
- (46) Ciò accade in concomitanza con i testi più narrativi: B 91-92, 94, 116, 119, 126, 138-139.
- (47) Se questo tratto è fondamentale in LC, anche in B è molto evidente; vd. E. Said, *On late style*, Pantheon Books, New York 2006; L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2008.
- (48) E. Pinzuti, *Al di là del genere. La di-versificazione della scrittura in Franco Buffoni*, in Ead., *Narrazioni e generi. Testualità linguaggio e società*, Seri, Macerata 2020, p. 174.
- (49) N. Scaffai, recensione a F. Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009, "Alias – Il Manifesto", 12-12-2009, ora qui: <https://www.francobuffoni.it/poesia/roma.html>.
- (50) B 112, cfr. G 33 e 139. Cfr. A. Anedda, *Historiae*, cit., pp. 35 (in cui un esergo da Tacito preannuncia i «tanti morti affogati») e 41; cfr. anche *Lesbos*, in Ead., *Geografie*, cit., pp. 127-134, dove i profughi siriani irrompono tra i ricordi da Alceo e Saffo.
- (51) B 113.
- (52) F. Buffoni, M. Corsi, *Come un polittico che si apre, Marcos y Marcos*, Milano 2018, p. 37 (vi si riporta un'idea di Mazzoni).
- (53) SP 53-54.
- (54) In PR troviamo nomi propri privi di maiuscole («franco tosi»), forse sulla scorta di Gozzano, mentre in G si menzionano vari soldati feriti e caduti, quali «Basci Renato» (con inversione burocratico-militare) e «Wolfgang Liebelt».
- (55) Cfr. J 39, per il suo valore di mantra memoriale («Gniffetti Zumstein Nordend Dufour | La litania delle tue cime | Quante volte detta e ripetuta»), e LC 27, per l'autoironica e ritmica elencazione («Pizzighettone Bagnacavallo Abbiategrosso | Pentasillabici»).
- (56) G. Mazzoni, recensione a *Guerra*, in *Almanacco dello Specchio*, Mondadori, Milano 2006, ora qui: <https://www.francobuffoni.it/poesia/guerra.html>.
- (57) *Ibidem*.

- (58) A. Casadei, recensione a *Guerra*, “Atelier”, 42, XI, giugno 2006, ora qui: <https://www.francobuffoni.it/poesia/guerra.html>.
- (59) L. Marchese, *Cenni metrici sulla poesia di Franco Buffoni*, “L’Ulisse”, 16, 2013, p. 41.
- (60) F. Buffoni, «Con i miei soli mezzi». *La poesia di Vittorio Sereni*, in G. Ladolfi, a cura di, *Sentieri poetici del Novecento*, Interlinea, Novara 2000, p. 66.
- (61) A. Inglese, recensione a *Il profilo del Rosa*, “Versodove”, 13, dicembre 2001, ora qui: https://www.francobuffoni.it/poesia/profilo_del_rosa.html.
- (62) G. Mazzoni, recensione a *Il profilo del Rosa*, “L’Apostrofo”, VI, 18, 2002, ora nel sito di Buffoni (vd. sopra).
- (63) M. Gezzi, *Introduzione. La poesia di Franco Buffoni*, in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, p. XVIII. In PR e G si registra una certa inclusività («Bonetti Moda»), ma in un contesto generalmente difficile e, a suo modo, lirico; in G, comunque, i testi acquistano chiarezza quando mirano a scioccare il lettore e quando adottano un tono etologico-documentaristico; inoltre, i paesaggi in cui si svolge la Resistenza dettano alcuni endecasillabi-novenari di pacificante eufonia («La danza delle nuvole tra i pini»; «A profumare i boschi di confine. | [...] Ormai sfolgoranti nel sole»), seppure subito sporcati dalla violenza («spappolarsi»). Se nella prima parte di NL trionfa una musicale sensualità omoerotica, J ha un impianto memoriale-narrativo, in cui la natura privata di molti riferimenti provoca un ritorno della ‘difficoltà’. LC, infine, presenta un dettato molto comprensibile, ma ancora occasionalmente opacizzato dal montaggio.
- (64) B. Galluccio, *La misura dello zero*, cit. Gli elementi di somiglianza sono rilevanti: i nomi di scienziati e matematici («Higgs», «Newton», «Lobacevskij», «Gödel»); l’enumerazione chimica («idrogeni ossigeni carbonii»); il lessico astrofisico («fluttuazioni quantistiche», «nane bianche», «pulsar», «rumore di fondo dell’universo»). Tuttavia, anche quando si adotta un tono esplicativo, permane un sottile lirismo, che può distendersi in testi di suggestiva oscurità; pure la contiguità tra macro e micro può dare esiti spiazzanti («il mondo ruota intorno alla fermata degli autobus», «il circolo polare è verso la periferia», p. 113); inoltre, è costante il rinvio a un doppio-fondo allegorico, incentrato sulla polisemia del «vuoto» e dello «zero».
- (65) A. De Alberti, *Dall’interno della specie*, cit. Domina, qui, lo straniamento dato dal fatto che l’io «scrive di sé, delle sue esperienze», dei suoi rapporti col «padre» e col «figlio», ma «con un taglio disassato rispetto ai canoni della poesia» (quarta di copertina); si parla, infatti, di «sapiens sapiens», «ominidi», «scimmie». Come in Buffoni, ci si imbatte in termini medico-anatomici volutamente desublimanti, e si arriva a citare un articolo di argomento paleoantropologico («scoperta in Kenia una mensa di due milioni di anni fa, | scriveva il giornale», p. 52), montando però quest’inserzione in *Uno strano sogno*; molti gli accostamenti incongrui e ‘surrealisti’.
- (66) A. Anedda, *Historiae*, cit. L’astronomia è qui ben attestata, sebbene attraverso un lessico più tradizionale, privo delle crude sigle di Buffoni. In *Galassie*, un’epigrafe dantesca apre un testo segnato dall’onorismo e da un recupero delle teorie su influssi e ‘temperamenti’ (p. 16).
- (67) Ead., *Geografie*, cit. La grande differenza rispetto a B consiste nel fatto che siamo davanti a testi in prosa. Troviamo anche qui tassonomie latine («*Saxifraga lingulata*»), «stelle», «nebulose» e buchi neri, oltre alla riduzione dell’io a una «minuscola entità» capace di filtrare «carbonio e azoto. Ossigeno e idrogeno» (pp. 13, 35, 100).
- (68) F. Brancati, *Lo spazio dell’etica nella poesia contemporanea*, “Forum Italicum”, 55, 2021, pp. 172, 176, 179.
- (69) I. Testa, *La sagomatura di una nuvola. Sulla poesia di Franco Buffoni*, “Il Ponte”, LXIX, 4, 2013, pp. 52–53.
- (70) Cfr. J 112: «Io [...] ancora tra i gerundi | Ad implorare te di non usarli?».
- (71) 11=endecasillabo, 7=settenario, ecc. Cfr. B 69-70: «Scriveva che le masse saranno sempre al di sotto della media, | Che la maggiore età si abasserà, la barriera del sesso cadrà | E la democrazia arriverà all’assurdo | Di rimettere le decisioni a una maggioranza di incapaci, | L’antico concetto greco di democrazia | Vedeva invece al vertice i maschi bianchi autoctoni». Si tratta di versi molto prosastici; ciononostante, si notino la rima tronca e la presenza di versi composti/doppi (7+12, 11+10, 7+7, fino al martelliano giambico e sdruciolato); il testo comunque si chiude su due endec. ‘pasoliniani’ («Ma anche nuche rasate per pudore | E lucciole nelle sere di maggio»).
- (72) N. Scaffai, recensione a *Roma*, cit.
- (73) LC 88, cfr. LC 25.
- (74) P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 39.
- (75) G. Mazzoni, recensione a *Guerra*, cit.
- (76) Secondo M. Gezzi (*Introduzione*, cit., p. VI) il ritmo di quei testi ne disinnescava il contenuto, anche quando esso non tendeva «affatto allo sberleffo».
- (77) Si registrano, comunque, alcuni dittici numerati e un testo articolato in tre parti. La lunghezza solitamente è medio-breve, non superando di molto, a colpo d’occhio, quella del sonetto (con cui, anzi,

- talvolta coincide); cfr. «somigli a un sonetto» (B 36, testo di sedici versi, o meglio di quattordici versi caudati da un cortissimo distico).
- (78) B 39, SP 62. Cfr. il *Traité du rythme* di Meschonnic e Dessons.
- (79) F. Buffoni, *Dichiarazione di poetica*, “Atelier”, XVI, 62, giugno 2011, p. 25.
- (80) Vd. B 13, 33-34, 82.
- (81) Tant’è che la loro incidenza è maggiore qui che in J, raccolta dal lirismo ben più spiccato (cfr. LC 165: «quanto | Gioco di parola sia comunque intrinseco al rito del comporre»). Una funzione simile rivestono le anastrofi e le anteposizioni dell’aggettivo: «cosmica esplosione», «atavici cristalli»; «rupestri incisioni», «guardinghe incursioni»; «della termodinamica | Il principio».
- (82) Cfr. LC 159.
- (83) In NL avevamo «orgoglio-voglia»; in J l’ossimorico «sole-nebbia», lo psicologico «luna-padre», il drammatico «Vita-in-morte»; in LC il desublimante paronomastico «anima-animale da passeggio», il tecnico «legnovelluto», l’ironicamente trito «donna-gonna» ecc. Le matrici di questo stilema sono molteplici, dalla letteratura anglosassone alle traduzioni dei classici, dalle (neo)avanguardie a Zanzotto e Rosselli.
- (84) Per es.: «orsetti», «piccini», «zampettine»; «mutilatini», «pennellino», «Carlino» (allusione a Nievo), in rima con «bambino», «cartoline», «cugino», «cretino».
- (85) B 121-122; cfr. G 172: «Se mangiano carne | Le tartarugine | Diventano cattive | [...] invece della | Fettina di banana | Della lattughina...»; in *Theios*, viceversa, gli alterati hanno una connotazione affettiva (cfr. M. Gezzi, *Introduzione*, cit., p. XIV).
- (86) *Ibidem*, p. XII.
- (87) In G avevamo «Lance alabarde sangue carne ossa»; in *Roma* «Un cammello un dromedario una pantera un gatto»; in LC compaiono già gli elementi chimici («E azoto calcio ferro carbonio»), oltre a un ritratto di ascendenza sereniana («Il suo cappotto il bavero la sciarpa»).
- (88) Per l’opacizzazione del significante, paretimologie, malapropismi, cfr. PR («Compagna muga | ossuta cagna a Macugnaga»; «tronco con la u francese»), *Theios* («Umlaut di Törless e di Kröger») e soprattutto LC (28: «Braianino era il niño | Del braia», «Quattro magiche sillabe», «Braianino un abbracadabbra»; ma vd. anche *Nulla da concedere*, M/F ecc.). Cfr. F. Zinelli, *L’archeologo sassone e il poeta. Substrati nella poesia di Franco Buffoni*, “L’Apostrofo”, VI, 18, 2002, pp. 25-28.
- (89) M. Gezzi, *Introduzione*, cit., p. IX.
- (90) Cfr. NL 98: «Si gh’avevi on fioeu insci | Mi al cupavi», dove però c’è anche il «sussurro | Laico “Al gà par minga ver al panzun, sta’ sigür”» (NL 135), e la fatalistica massima di G 51.
- (91) Cfr. F. Buffoni, *Songs of spring. Quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 22-23.
- (92) Un altro es. è dato dalla chiusa di B 73-74, sui «codici miniati medievali» trasformati in «breviari | Di impronte digitali», con endecasillabi (è petrarchesco lo scontro d’arsi 6^a-7^a in sinalefe) ed echi ariosteschi: «Nobildonne poeti e cavalieri | Con gli stafilococchi aurei nasali | E i propionibacteria di eruzioni d’acne | Di Abelardo e Eleonora d’Aquitania».
- (93) I. Calvino, *Premessa*, cit., p. VII.
- (94) D. Frasca, recensione a F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, “allegoria”, XXIV, 65-66, gennaio/dicembre 2012, p. 315.
- (95) S. Bre, [comunicazione privata], https://www.francobuffoni.it/poesia/poesie_scientifiche.html.
- (96) LC 90, 96, 181. Cfr. *Il falso vecchio* e *Composita solvantur* di Fortini.
- (97) L. Lenzini, *Stile tardo*, cit., pp. 59-75.
- (98) Cfr. B 141: «Curiosity, il rover della Nasa».
- (99) F. Buffoni, *Quello che avevo dentro era poesia*, intervista di R. Fiorito, “Menabò. Quadrimestrale di cultura poetica”, 10, 2022, pp. 46-48, qui reperibile: <https://www.francobuffoni.it/poesia/interviste.html>.
- (100) A. Inglese, *L’identità inquieta*, cit., pp. 143-144, 148. Molti dei temi di B sono però anticipati in PLP 119-128.
- (101) B 134.
- (102) SP 61 (cfr. SP 69).
- (103) F. Buffoni, *Introduzione*, in S. Heaney, *Scavando. Poesie scelte (1966-1990)*, Fondazione Piazzolla, Roma 1991, p. 9.
- (104) L. Marchese, *Cenni metrici*, cit., p. 51.
- (105) LC 186.
- (106) E. Pinzuti, *Al di là del genere*, cit., p. 170.
- (107) I. Testa, *Teoria della poesia*, in L. Neri, G. Carrara, a cura di, *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Carocci, Roma 2022, pp. 179-210, anticipato qui: <https://www.leparoleelecose.it/?p=44356>.
- (108) VN 209.
- (109) F. Buffoni, *Quello che avevo dentro*, cit.

(110) L. Marchese, *Cenni metrici*, cit., p. 52.

(111) LC 171, 153. Analogamente, nei «Quaderni di poesia contemporanea» e nella collana «Lyra giovani», Buffoni promuove quegli autori emergenti capaci di coniugare innovazione e ancoraggio alla tradizione (SP 217).

(112) SP 59-60.

(113) B 97.