

FRANCO BUFFONI,

La linea del cielo,

Milano, Garzanti, 2018

(‘La Biblioteca della Spiga’), pp. 204, € 18,00.

Orchestrato in due parti e tredici sezioni – i libri di Buffoni hanno sempre una struttura interna complessa –, *La linea del cielo* è un libro di grande impegno; difficile, malgrado la leggerezza dei modi e un'apparente affabilità. Lo complica il *Leitmotiv* di una riflessione insistente sulla letteratura che non ha nulla di intellettualistico, misurata com'è sulla biografia e storicità dell'autore, a volte in una sorta di corpo a corpo. E d'altra parte, il fondo biografico, costante nell'opera di Buffoni, se incrementa l'effetto di realtà, non consente di mettere del tutto a fuoco i contesti referenziali, a cui il lettore può avere accesso a spazzi. In *TV2 – Il circuito di Pergusa*, un pezzo marcatamente sereniano, è chiaro che si parla dell'Autodromo di Pergusa in Sicilia, così come che Martini è il pilota Pierluigi Martini e Moreno il brasiliano Roberto Moreno. Non una memoria recente: con buona approssimazione l'episodio risale alla fine degli anni Ottanta, senza che però sia possibile decidere se il tempo della scrittura sia quello dell'evento (improbabile), o quale sia il cortocircuito che attiva l'emersione del ricordo. In una raccolta di bilancio, esistenziale e storico, che riattraversa quasi un secolo, la questione non è indifferente: la stratificazione della storia e della cultura, come della biografia, viene presentificata nella scrittura. Tra il lago di Pergusa, Proserpina e Plutone l'associazione sembra ovvia: in realtà nelle *Note* – una parte del libro da cui non si può prescindere – si scopre che le due figure germogliano dai *Canterbury Tales* e che a far scattare la molla è la televisione. Pergusa diventa il punto di sovrapposizione / collisione fra mitologia greca e moderna: «Proserpina come Moreno / Brasiliano pilota del sole». La letteratura incrocia la realtà e diventa parte del suo racconto, in cui i piani di lettura si scambiano e interferiscono. «Piloto» è la parola portoghese, ma viene il sospetto che potrebbe tradire d'Annunzio: a meno che non sia un eccesso di interpretazione, indotto da una deriva in cui si moltiplicano echi e citazioni a mosaico. Non sempre agevoli da districare e rimettere in contesto. Senza il saggio di commento nelle *Note*, *Codice Verlaine* risulterebbe incomprensibile. È come se agisse una sorta di regime doppio fra testo e commento, che acquista una dimensione più imponente del solito, alla ricerca di una chiarezza che sta spesso oltre il testo poetico. La scrittura della *Linea del cielo* è in effetti prodotto di abbreviazione, ovvero l'aggallare di un flusso ragionativo (non di coscienza) che procede per cortocircuiti e associazioni di immagini, sbalzi improvvisi, e si rispecchia in una sintassi dove di pari passo la pratica dell'ellissi e del salto logico è pressoché la norma.

Cortocircuiti e salti logici hanno una funzione ironica: prendono in contropiede la convenzionalità e la retorica, spiazzando il lettore. Molto spesso, specie nella *Parte prima*, lo spiazzamento coincide con una memoria adolescenziale, che depotenzia ogni possibile prosopopea, la crepuscolarizza raso terra: «l'Ercole con triciclo», «La Ebe era la cugina della mamma» e il narratore che apprende la notizia del loro matrimonio «nell'ora di epica» (*Zitelle e tricicli*). O ancora il «portiere del Pizzighettone», un calciatore «che mi intrigava forte», interseca «l'epistolario di Byron» (*Pentasillabici*); «Braianino», al secolo Bryan Eno, si ritrova in compagnia di Ashkenazy (*Braianino*); echi di d'Annunzio (*La pioggia nel pineto*) sbucano dalla parodia che ne fa Montale (*Piove*) e i «tre Colombo / – Daniele, Marco e Gino» sono protagonisti di *Colombari*, con un gioco di parole, al solito, depotenziante. Persino l'uso della maiuscola a inizio verso – lo si ritrova dal terzo libro, del 1987 – appare la spia di un'operazione di svuotamento che coincide con il picco di una poesia nella sua forma più aulica. Ironia e rovesciamento degli stereotipi segnano anche la tessitura delle lingua, dove affiorano due registri molto diversi, antitetici, che si intrecciano per l'intero arco del libro: una tonalità, per così dire, leggera, fatta di rime e assonanze, la cui facilità intensifica la strategia ironica (*ripiano*: *Luciano*, *Nelle bocche del Delta*, è solo un esempio); e una bassa, prosaica, aperta sull'oralità, a tratti neo-crepuscolare, dove il discorso si modula sulla piega del vissuto.

Riportando tutto alla misura di una biografia in cui i due poli si confondono, memoria adolescenziale e senilità, *La linea del cielo* si muove in uno spazio in cui si sono dissolti i paradigmi morali, su cui si è stabilita per secoli una società normalizzatrice e repressiva, e gli apparati di sorveglianza – la chiesa, in primo luogo, gli efferati «preti» – che ne stavano a garanzia. «Amleto Achille Cristo è lì il segreto / Di scapoli trentenni ben attesi / Da Orazio Patroclo Giovanni / E dalle mamme» (*Lo sproloquio*) è un attacco blasfemo e liberatorio – per analogia con le altre coppie, Cristo e Giovanni sono *gay* –, reso possibile dalla perdita di autorità delle istituzioni ecclesiastiche: «Blateri ancora / Ma con meno pubblico disposto / A incoraggiare lo sproloquio». Tutto ciò converge sull'asse della battaglia civile e politica di Buffoni: non a caso la sezione che apre la *Parte seconda*, la più violentemente polemica, si intitola *Rivendicative*. L'impegno per i diritti civili non è però che un aspetto del riattraversamento della storia – non solo del Novecento – che Buffoni *as an old poet* compie. Se torniamo a *Pentasillabici*, si rimane in dubbio su che cosa blocchi il protagonista («Ebbi e un sussulto e mi bloccai»), quando scopre che in una lettera Byron «menziona Bagnacavallo». Del tutto inesplicabile senza le *Note*: «Presso le suore del convento di Bagna cavallo Byron lasciò la figlia Allegra». Figlia illegittima, nel convento di Bagnacavallo Allegra morirà; a cinque anni, va aggiunto. Poesia e storia sono strettamente intrecciate nella figura di Byron che abbandona la figlia, nel segno – qui negativo – di una presenza e di una responsabilità.

La violenza delle convenzioni morali e della storia iscrive nell'ultimo libro di Buffoni una visione più larga e tragica della vicenda collettiva: «Da qui gli occhi per sempre / Che l'orrore hanno visto / Di Christine / Intraducibile se non / Nello strappo sintattico» (*L'autobus dei bambini morti*). Gli occhi sono quelli della poetessa Christine Koschel, la scena Berlino al termine della seconda guerra mondiale. La catastrofe della guerra e delle sue conseguenze sui più deboli e indifesi si riverbera nella lacerazione della sintassi e della forma poetica: non c'è in questo nulla di gratuito. La crisi del linguaggio non restituisce solo la crisi del soggetto, si intreccia con il dramma della storia e lo sconcerto verso la contemporaneità. Non a caso *L'autobus dei bambini morti* è collocata a specchio di *Maratonina dell'ultimo dell'anno*: rappresentazione perplessa della banalità di un quotidiano, dove l'unico movente è il 'narcisismo' «Non del volto, ma del giro-vita-petto».

Nel suo aprirsi continuamente sulla storia *La linea del cielo* svela dunque laceranti tensioni, più che chiaroscuri. È un libro iperstratificato, viscerale e nello stesso tempo coltissimo, in cui il ruolo e le risorse dell'istituzione della letteratura vengono rimesse in discussione, e proprio in rapporto con la storia. Il testo poetico in quanto tale non appare più autosufficiente: se ha bisogno della fitta trama delle *Note*, *La linea del cielo* ne indica il limite, e la spinta verso l'oltre, la storia, che obbliga la poesia a ripensare il proprio statuto. Che la letteratura sia sottoposta a giudizio è del resto evidente, nella figura di Byron come della contemporanea Koschel. E spesso per registrarne l'impotenza, quando non la rinuncia alla propria funzione.

Fin dall'inizio, e poi in maniera più concentrata nella *Parte seconda*, a cominciare dalla sezione *Di che cosa si nutrivano Adelaide Antici?*, la questione della poesia è messa direttamente a tema. E lo stesso accade nelle *Note*, dove la definizione di una propria personale genealogia costituisce l'argomento centrale: «Saba-Pasolini- Penna-Bertolucci-Bellezza vs Sereni-Erba- Risi-Giudici-Raboni», con Buffoni a cavallo tra i due versanti, tra Milano (e la Lombardia) e Roma, evocando una polarità spesso discussa, ma da non sottovalutare

per il secondo Novecento. Più articolato, e controverso, senz'altro molto meno genealogico e storiografico, il bilancio che invece si snoda nei testi: «Sono stufo di preti e di poeti, conte Giacomo / E di miti infantilmente riadattati / Mitini e mitili» (*Ho pensato a te, contino Giacomo*). La profonda insoddisfazione si alterna a giudizi sferzanti. Quasi scontato che dal «catechista amico del Giusti» ci sia «ormai ben poco da aspettarsi» (*Per placare Monaldo*). Netto anche il rigetto di Montale, grottesco poeta del «milione» (*Montale sul Titano*), che però non è infrequente fra i poeti della generazione di Buffoni.

Scartando i canoni ufficiali, Buffoni si muove in zone eterodosse e non conformiste, tra i «Ribelli alla pompa della letteratura» (*C&C – Coleridge e Carroll*). La «metafisica» e il «parlottio sull'eternità» sono l'orizzonte del negativo, quello in cui nella società di massa i poeti «accendono / Scarichi notturni, dalla rete / Al cartaceo, non si arrendono» (*Poeti*). Il ritratto di sé a cui Buffoni guarda, segnato dalla «quieta disperazione» (*Poeti*) e dal senso di inappartenenza (*Clandestino a bordo*), non rappresenta però una stanca allegoria della disfatta: questa figura di poeta estraneo al proprio tempo – anzi, rovesciando agonisticamente i termini: «lo non presi sul serio il nuovo secolo, / Mi sembrava un estraneo inopportuno», *Clandestino a bordo* – rivendica una coscienza politica e civile e la volontà ferma di essere nella storia. Per sé e per la poesia. «Voglio partecipare al destino dei popoli / Nel loro farsi, non alle loro vaste decadenze. / Mi verrebbe da esclamare pensando / All'uso estremo dell'autunno, / Oggi quattro giugno del '44»: è la chiusa di *Codice Verlaine*. Il 4 giugno è la vigilia dello sbarco di Normandia; 'codice Verlaine' un'allusione alla *Chanson d'automne* di Verlaine – lo rivelano le *Note* –, con cui gli alleati la sera della vigilia annunciarono, finalmente, l'inizio delle operazioni la mattina del 5 giugno.

(Stefano Giovannuzzi)



a cura di Niccolò Scaffai, Francesco Stella, Fabio Zinelli