

IL MIO LAVORO POETICO

Appartengo ormai anagraficamente alla generazione di mezzo; ho superato «il mezzo del cammino»; a meno che, in questo ultimo scorcio di millennio, dai trentacinque anni esso non venga sospinto verso i cinquanta. In tal caso apparterrei ancora alla schiera dei «giovani». Resta comunque il fatto che – avendo iniziato il mio *poiêin* verso i diciotto anni – mi trovo oggi alle spalle vent'anni di «lavoro poetico». E le tre raccolte che ho pubblicato (*Nell'acqua degli occhi*, Guanda 1979; *I tre desideri*, San Marco dei Giustiniani, 1984; *Quaranta a quindici*, Crocetti, 1987) credo testimonino dell'evoluzione avvenuta, e spero costituiscano la premessa di un'ulteriore trasformazione ed elaborazione dei cosiddetti «materiali poetici».

Volendo richiamare quali sono state sino ad oggi le principali matrici stilistiche (e proprio di «elaborazione») che mi sono trovato a perseguire, posso empiricamente suddividere l'insieme dei miei componimenti poetici in quattro principali gruppi:

- testi di lenta stratificazione;
- testi associativi;
- testi-dono-degli-dèi;
- racconti in versi.

Per testi di lenta stratificazione, molto numerosi particolarmente nella seconda raccolta, intendo composizioni che sono andate lentamente strutturandosi attorno a un'idea-cardine: un'idea che – eventualmente – avrei potuto sviluppare anche in prosa, ma che essendo io poeta ho sentito come naturale di esporre in versi.

Il testo intitolato *Come un polittico*, per esempio (apparso nei *Tre desideri*), nacque dalla necessità di esprimere la consapevolezza ormai acquisita di non essere più in grado di abbracciare contemporaneamente (in un unico ricordo, in un'unica grande immagine come avviene da ragazzi) tutta la propria esistenza. Ormai – capivo – cominciavo anch'io a procedere per frammenti, isole, *tranche de vie*. Da qui la similitudine con il polittico che custodisce in sé la grande storia a colori sgargianti, ma non la mostra: all'esterno appaiono solo frammenti della storia in colori smorzati. La differenza di procedimento compositivo con quelli che descriverò come i componimenti del secondo gruppo sta nel fatto che qui l'idea non venne osservando un polittico in una chiesa di Spagna. L'idea esisteva già, e si sarebbe comunque concretizzata in poesia (magari tramite un'altra similitudine). Il termine di raffronto – dunque – non mosse nulla: venne scelto a freddo perché

ritenuto oggettivamente più efficace di altri. In questa poesia dovevo insomma fare un ragionamento: si trattava di rivestirlo nel modo esteticamente più efficace.

Circa il secondo gruppo di composizioni, definite «associative», molto più efficacemente di quanto possa dire io, Mario Luzi in *Vicissitudine e forma* ha scritto che il grande momento poetico, concentrato talvolta anche solo in pochi versi all'interno di una poesia, può essere visto come una sintesi tra due concetti, due sentimenti, due ordini di percezione o «universi di discorso» che non erano mai stati posti in relazione tra loro in precedenza. In pratica – secondo Luzi – poesia avviene solo quando si trovano a coincidere («in modo per altro assolutamente misterioso»), da un lato «uno stato emotivo e una capacità artistica» del poeta, e dall'altro un particolare momento («quello e non un altro») dell'essere universale. Perché il fatto saliente dell'avvenimento poetico è il ritrovamento (momentaneo magari, fugace) della coincidenza dell'esistenza con l'essenza vitale. La ricerca poetica – il lavoro poetico – infine non sono che la ricerca di questa coincidenza.

Più banalmente posso esemplificare la differenza con le composizioni del primo gruppo sostenendo che qui non preesisteva nessuna idea da trasformare in poesia: è esistita – fortissima – soltanto la «coincidenza». Per esempio in *Grande Germania*, un testo datato gennaio 1990, non ancora apparso in volume.

Sempre con riferimento alle composizioni del secondo gruppo, non necessariamente il momento esterno deve essere particolare (tanto da appartenere alla coscienza e poi alla memoria collettive): può essere anche qualcosa di molto meno appariscente, un dettaglio che solitamente sfugge. Nella poesia *Il circuito di Pergusa* (apparsa sul n. 53 della rivista *Tam Tam* e non ancora uscita in volume), la coincidenza avvenne tra lo studio che andavo compiendo in quei giorni sul racconto del Mercante nei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer (in cui tra i personaggi appaiono Plutone e Proserpina) e la telecronaca di una gara di «formula tre» (da qui i nomi reali dei piloti Moreno e Martini: oggi, per altro, mi sembra passati in formula uno). Sta di fatto che l'antro da cui – secondo la leggenda – emerse Plutone per rapire Proserpina si trova in Sicilia nei pressi del lago di Pergusa. Un lago particolare (già particolare per essere un lago in Sicilia) che, per i riflessi sul fondo, sovente assume una colorazione rossa. Come le auto dei corridori. Come le loro tute e le insegne. PERCHÉ IL CIRCUITO AUTOMOBILISTICO È STATO COSTRUITO PROPRIO ATTORNO A QUEL LAGO. Il telecronista diceva «... qui dal lago di Pergusa». Non capii subito che il nome che avevo lasciato sui libri nello studio mi aveva seguito in cucina tra l'acqua minerale e il riso in bianco.

Per i testi definiti «dono degli dèi» credo che l'espressione sereniana sia quanto mai esplicita. L'autore de *Gli strumenti umani*, tuttavia, la riferiva (citando Valéry) al primo verso, intendendo quanto invece «il resto» fosse opera di bulino. Per quanto attiene la mia esperienza personale posso estendere la definizione a certe brevi composizioni (quattro-cinque versi in tutto) scritte di getto nei

momenti più svariati e passate indenni attraverso tutte le successive e severe «recollections in tranquillity». Il breve testo apparso solo su rivista e arbitrariamente intitolato *L'aspide* può costituire un buon esempio. Oppure la chiusa a *I tre desideri*.

Sta di fatto che versi aventi questo tipo di matrice compositiva possono ritrovarsi anche in testi più complessi. Per esempio il finale del già citato componimento *Come un polittico* («Mentre il vento capriccioso corteggiava come amante / i pioppi giovani. / Fino a farli fremere») o i versi iniziali della poesia *Lafcadio* in *Quaranta a quindici*:

La chiesa vaticana a riguardo
Segreto secreto dalle sue labbra oscure
Ripropono bromuro
Dato per secoli a' soldati suoi cavalli e collegiali
(...)

Naturalmente all'espressione «dono-degli-dèi» potrebbe ben più verosimilmente sostituirsi un'oggettiva riflessione su inconscio, conscio e pre-conscio, in virtù della quale gli dèi farebbero il dono a chi se lo merita; anzi, non sarebbe affatto un dono, ma la naturale inevitabile raccolta o *output* di quanto seminato precedentemente magari lungo il corso di anni, di decenni di letture e rinunzie e vita (*input* onnicomprensivo). Ma tutto sommato mi sembra più in sintonia con il titolo di questo intervento definire tale tipo di *poiên* con l'espressione di Sereni e Valéry.

Più complessa da esemplificare la genesi dei racconti in versi, i quali – a loro volta – possono essere di tipo palesemente narrativo, oppure più sfumati, più lirici. A questo secondo gruppo di racconti in versi appartengono i recenti *Monte Athos* e *L'intervento*, e il più breve *Spiga di grano matto*, apparso su *Poesia*, III, 27, 1990.

I racconti in versi più esplicitamente narrativi quali *Dio sia benedetto* e *Protezione della giovane* (apparsi sotto forma di *plaque* presso il pensionante dei Saraceni), *Aeroporto contadino* (pubblicato sulla rivista *Il Belpaese*, 8/91), *Cinema rosa* e *Suora carmelitana* costituiranno la struttura portante del mio prossimo libro: *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (il racconto *Suora carmelitana* è stato anticipato su *L'Almanacco dello Specchio*, n. 14).

Paradossalmente (o forse no, proprio: logicamente) con l'ultima parte del mio lavoro poetico sono tornato a riprendere possesso della contabilità ritmica appartenente alla mia prima fase, precedente anche *Nell'acqua degli occhi*, esemplificabile nel testo *La scuola di Atene vista da Caravaggio*. Apparso su *Paragone* nel 1978 e che ripropongo in *Roma*, Guanda 2009.

Cantabilità ritmica, non certo metrica – giacché oggi non potrei ritrovarmi in quei settenari, in quegli ottonari –; eppure, lo devo ammettere, la mia poesia ha le sue radici nel quinario, nel quinario doppio, nel senario e nel senario doppio: «Non era il caso più di tentare / Tanto che altro per una sera / Poteva dirgli per fargli male». L’endecasillabo è venuto dopo. E dopo ancora il suo strangolamento.

Franco Buffoni