

RICCARDO SOCCI

SULLA POESIA DI FRANCO BUFFONI: DAGLI ESORDI A “GUERRA”

Come è stato da più parti sottolineato¹, in svariate raccolte italiane di fine Novecento si registra la tendenza a rielaborare lo statuto e le forme tradizionali del genere lirico allo scopo di valorizzare la portata anche etico-civile della scrittura poetica. In risposta all'ormai definitiva «crisi del ruolo» del poeta², emersa in tutta la sua evidenza sul finire degli anni Settanta, nei decenni successivi – in particolare negli anni Novanta – si possono individuare, schematicamente, almeno due cambiamenti diffusi: sul piano dello statuto, il decentramento a volte estremo dell'io lirico – che soltanto in alcuni autori si associa a posture neo-crepuscolari –; su quello della forma, una progressiva diminuzione del tasso di opacità e figuralità del linguaggio.

La linea ermetico-simbolista, dominante nel canone italiano per buona parte del Novecento, perde la propria centralità, e con essa la concezione del genere lirico come spazio in cui l'io esprime senza vincoli e «senza riserve»³ la propria «fantasia dittatoriale»⁴.

Nel panorama poetico più recente, sembra anzi che sia proprio la consapevolezza dell'esistenza di molti vincoli – il primo dei quali è la natura non esemplare e non universale dell'esperienza dell'individuo nelle società contemporanee – a caratterizzare la scrittura di molti autori (Mario Benedetti e Antonella Anedda, per citarne due).

A differenza di quanto ha sostenuto Adorno, «l'io che risuona nella lirica» di fine Novecento spesso *non* «è un io che si determina e si esprime in quanto contrapposto al collettivo». Al contrario, «l'espressione soggettiva di un antagonismo sociale»⁵ non di rado avviene favorendo la collettività all'individuo, la pluridiscorsività al monologo interiore.

Il caso di Franco Buffoni è, in tal senso, significativo. Attraverso l'analisi di alcuni testi-campione, dalle raccolte di esordio degli anni Ottanta a *Guerra* (Mondadori 2005), in questo studio di mostrerà come il percorso poetico di Buffoni segni il passaggio – promosso da istanze etico-civili – nella concezione del genere lirico da spazio esclusivo dell'io a spazio inclusivo dei molti.

1. Una voce camuffata

Le prime prove poetiche di Franco Buffoni sono chiaramente influenzate dalla formazione internazionale dell'autore⁶. In esse compaiono – in esergo, nei titoli o nel corpo dei testi – citazioni e riferimenti a grandi autori europei, come Lawrance, Woolf o Eliot. Questi modelli letterari agiscono non soltanto a livello ipotestuale o intertestuale, bensì direttamente sulla lingua: nei versi dei *Tre desideri* (San Marco dei Giustiniani 1984) e di *Quaranta a quindici* (Crocetti 1987), Buffoni contamina l'italiano con frasi, sintagmi o semplici parole derivanti dall'inglese o dal francese. L'impasto plurilinguistico che ne deriva, nel quale confluiscono e si mescolano le varie attività svolte dall'autore – poeta, studioso, traduttore⁷ – rappresenta un caso abbastanza raro nel panorama poetico del Novecento italiano.

Uno dei modelli più importanti per la lingua del primo Buffoni si può rintracciare nel conterraneo Gadda (in poesia si possono ricordare Ungaretti e Caproni), al quale lo stesso autore dichiara di essersi ispirato tentando di creare una lingua vicina al «pastiche»,

caratterizzata dall' «esplosione del linguaggio, [e dal] tentativo di assorbire quanto più possibile da altre lingue gli strumenti per colorire la propria espressività»⁸. In effetti, quella del primo Buffoni è una maniera poetica complessa e policroma, non soltanto per lingua e lessico, ma anche per musicalità e metro.

Nella plaquette di esordio, *Nell'acqua degli occhi* (Guanda 1979), e nei *Tre desideri* si notano l'ampio uso della rima – o altre figure di suono (assonanza, omoteleuto) – e il ritmo quasi cantilenante che caratterizza molte poesie, legato all'impiego di versi tradizionalmente poco comuni, come l'ottonario o il decasillabo (spesso costruito come un doppio quinario⁹). Tuttavia, nei testi di queste raccolte non sono rintracciabili schemi fissi, né rimici né metrici. L'autore sembra piuttosto voler abbozzare di volta in volta una regola – uno schema formale preciso – per poi infrangerla puntualmente, inserendo versi ipermetri, ipometri o del tutto fuori misura, o ancora saltando una o più rime. Per fare un esempio sul piano metrico, si consideri *Il passo della Rossa* [TD 21]¹⁰, un testo in cui il soggetto lirico ricorda la figura di Massimo, un alpinista «perso in parete»: dei 23 versi che compongono la poesia, 12 sono novenari regolari di matrice pascoliana; dei restanti 11, 6 sono ottonari, mentre gli altri sono versi più brevi (ternario, quinario, senario). Ne risulta un componimento caratterizzato per la maggior parte dalla musicalità ripetitiva propria del novenario – alla quale contribuisce anche la fitta rete di assonanze – ma con al suo interno versi in cui questo ritmo si spezza creando effetti di dissonanza (vv. 15-23):

il blu denso fitto senz'aria
del cielo che scosta nel marmo
il rosso del passo:
un breve passaggio di mani
rapprese alla roccia tiepida.
Intorno al silenzio del corpo
nel vento si sazia la luce
suggendo
la vetta fragile.

Oltre che a livello metrico, nella maniera poetica del primo Buffoni un certo tasso di sperimentalismo si esprime anche nella sintassi, nel lessico, nell'interpunzione, nell'uso delle lettere maiuscole e nella costruzione strofica. Un esempio è *Lettera glossata dal carcere di Cuneo* [NAO 11], dalla quale riporto i primi 7 versi:

Mi piaci perché sai finire
sai forse grandire le cose¹
Ti parlo del piemonte innamorato
delle conversioni:
un piemonte senza suoni
di cicale e di ciliegi
con il nome.

¹ della cucina.
Dietro il segno illuminato
che grandivi anno per anno
si vedeva dalla calce
un po' scrostata.

Il primo elemento destabilizzante che si nota è l'inserimento di glosse (da cui il titolo), in corpo minore, che spezzano il dettato poetico, prolungando periodi apparentemente conclusi oppure inserendo incisi che il lettore non si aspetterebbe. La sintassi è

caratterizzata da forti irregolarità, anastrofe ed ellissi, così come il lessico, con il «grandire» del v. 2 (e poi nella glossa), calco originale dal francese *grandir* (ingrandire). Per ultimo si evidenzia l'uso atipico dei segni di interpunzione (ad esempio la mancanza di alcuni punti fermi, qui e in altre poesie della raccolta) e delle lettere maiuscole («piemonte» ma, più avanti nella stessa poesia, Biella o Moldavia). A questo si aggiunge il ricorso discontinuo al capolettera a inizio verso, che diventerà regolare soltanto a partire da *Scuola di Atene* (L'Arzanà 1991).

Insomma, le prime prove poetiche di Buffoni sono caratterizzate dalla tendenza alla sperimentazione e da una conseguente disomogeneità a livello stilistico, segni di un autore che sta maturando ed evolvendo in corso d'opera.

Quanto detto sin qui pertiene agli aspetti esclusivamente formali della sua poesia. Al «falsetto metrico»¹¹, alla musicalità, ai ritmi cantilenanti, alle raffinatezze e ai giochi stilistici, si oppongono contenuti prevalentemente seri. Come aveva sottolineato già il prefatore di *Nell'acqua degli occhi*, la tendenza di Buffoni alla giocosità e alla leggerezza «non coinvolge che in minima parte la scelta dei materiali e dei temi»¹². Sin dai suoi esordi, anticipando gli interessi che diverranno dominanti nelle opere della maturità, Buffoni tratta nelle proprie poesie temi come il rapporto con la memoria e con i morti, l'età dell'infanzia e della giovinezza o l'emarginazione sociale, per i quali, già nella prefazione alla sua prima plaquette, si è parlato di un «fondo di gravità quasi elegiaca»¹³. In questa prospettiva, le soluzioni stilistiche descritte sopra sembrano quasi fungere da contrappeso alla serietà dei nuclei tematici affrontati, secondo un principio di opposizione fra contenuto e forma ben noto alla tradizione novecentesca italiana (da Gozzano a Penna, fino al Montale di *Satura*).

Tuttavia, non sarebbe corretto parlare di una contrapposizione assoluta fra i due elementi costitutivi della sua scrittura. Il campo dei temi del primo Buffoni, infatti, comprende anche motivi in apparenza più leggeri, in particolare quelli del gioco (legato all'infanzia e alla giovinezza) e della maschera. Del primo possiamo trovare echi, più o meno frequenti, all'interno di tutta l'opera del poeta, dalle prime raccolte («Nel gioco d'universo e d'altri, / Vivi mentre gli alberi si aprono; / Per la mano e il gioco / Esser serbati sempre al cancello, / Al ritorno di pomeriggio con il cane» [TD 26]) a quelle delle maturità¹⁴; il secondo è invece legato quasi esclusivamente alla fase iniziale della sua produzione.

Il tema della maschera e del trucco è particolarmente caro al poeta: in *Quaranta a quindici* – un libro diviso in due parti: «“what once was romantic” e il “burlesque”»¹⁵ – esso diviene il motivo dominante. La raccolta si apre con l'immagine di Mercurio, nella mitologia greca dio della comunicazione ma anche dei ladri e dei bugiardi¹⁶, che rimanda il lettore a un'idea della poesia come truffa-inganno e del poeta come falsario: «Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia» [QQ 39].

In contrapposizione a certe tendenze neo-orfiche coeve e all'idea della scrittura lirica come espressione sorgiva, nelle sue prime raccolte Buffoni intende la poesia come mezzo atto a celare, mascherare e filtrare la realtà e la natura più intima dell'io poetico. In questa direzione mi sembra che muova l'uso dei tratti stilistici descritti sopra (il falsetto metrico e lo sperimentalismo), ai quali si aggiunge l'alto tasso di letterarietà che caratterizza la sua poesia, rintracciabile nelle numerose citazioni colte disseminate in molti testi, da Omero [NAO 13], Montale [NAO 14], Virgilio [TD 15], Woolf [TD 18], Keats, [TD 23], Eliot [TD 25], Pavese [TD 32], Montesquieu [TD 33], Byron [QQ 41].

Nelle opere degli anni Ottanta, Buffoni assume una postura marcatamente intellettualistica, influenzata, con tutta probabilità, anche dalle altre attività letterarie (critica e traduzione) che l'autore andava svolgendo parallelamente a quella poetica. A questo riguardo, Bagicalupo ha definito Buffoni un «poeta doctus»¹⁷. Assieme alle

soluzioni metrico-stilistiche e all'elevato grado di letterarietà, lo strumento fondamentale che l'io poetico impiega per mascherarsi è l'ironia, che, come chiarisce lo stesso autore, «in sostanza [...] è un modo per fuggire da ciò che si è. Quando finalmente ho cominciato ad avere meno pudore e a dire molto più semplicemente le cose come stavano, ho avuto meno bisogno di ricorrere all'ironia»¹⁸. Tale elemento, cui nelle opere della maturità – soprattutto a partire dagli anni Duemila – Buffoni farà sempre meno ricorso, in *Quaranta a quindici* emerge con forza nella seconda sezione che, come detto, è posta programmaticamente sotto il segno del «burlesque», della beffa e dello spettacolo satirico. In questi testi la voce del soggetto poetico passa attraverso il filtro dell'ironia il dato autobiografico, come ad esempio l'attrazione provata verso un altro uomo, o un particolare ricordo. Da questa opera di mediazione, per cui Buffoni «non dice semplicemente le cose come stanno», deriva un effetto di straniamento, alimentato dallo sguardo di traverso di un io poetante che si presenta come soggetto emarginato.

Il soggetto di *Quaranta a quindici* è turbato da forze di segno opposto: il «romantic» e il «burlesque», la serietà dei temi e lo sguardo ironico, la volontà di trattare il materiale poetico in maniera diretta e quella di camuffarsi, di nascondersi, sfiorando a tratti la reticenza. A questo stato di sospensione, di precarietà esistenziale fa riferimento anche il titolo, derivante dal gergo tennistico, che rimanda al «momento-punteggio in cui al giocatore può parere di star per vincere, ma in cui può anche aver inizio un declino senza remissione, non esistendo un tempo preciso e già deciso che – esaurendosi – possa salvare chi cede»¹⁹.

A partire dalle opere degli anni Novanta, questa condizione di precarietà e di incertezza dell'io lirico e, soprattutto, del suo dettato verrà gradualmente superata da una poesia sempre più precisa, conscia dei propri mezzi e dei propri obiettivi. È la maniera preannunciata già dai testi meno ironici e meno «burlesque» dei *Tre desideri* e di *Quaranta a quindici*, in cui la voce del soggetto poetante rinuncia alla maschera e al camuffamento per aderire meglio alla realtà autobiografica. Risalgono proprio a questi anni (la seconda metà degli Ottanta) alcune delle poesie che confluiranno nelle raccolte successive, ad esempio *Come un polittico che si apre* – posto in apertura del *Profilo del Rosa* (Mondadori 2000) ma pubblicato già nei *Tre desideri* – un componimento nel quale si esprimono con chiarezza la poetica e la maniera dominanti nella produzione della maturità.

2. Poetica, progettualità e istanza narrativa: la maniera del secondo Buffoni

Le opere in versi degli anni Novanta e Duemila di Buffoni sono sostenute e attraversate da un'assoluta razionalità. Sul loro sfondo, è ben visibile la presenza di un autore che concepisce, struttura e ordina la materia poetica con la massima precisione. Questa progettualità riguarda e investe tre aspetti essenziali della sua scrittura: la poetica, la struttura della raccolta di versi (il macrotesto) e l'istanza narrativa.

Nel paragrafo precedente si è messa in evidenza la natura duplice della poesia di Buffoni all'altezza di *Quaranta a quindici*, una poesia oscillante tra serietà e ironia, gravità e leggerezza, a livello sia tematico sia tonale. A partire dagli anni Novanta, e in particolare da *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (Guanda 1997), la prima maniera diventa quella prevalente. Questo non significa che l'autore rinunci del tutto ad alcuni dei tratti più propriamente «burlesque» – ad esempio si possono ritrovare, in alcuni versi, i ritmi cantilenanti tipici della plaquette di esordio. L'elemento di novità che bisogna sottolineare, tuttavia, è che da un certo momento in poi Buffoni inizia a concepire e valutare ogni costituente della propria poesia – la scelta dei temi e della lingua, l'ordine dei testi, ecc.

– nell’ottica di un’idea precisa, e a priori, della poesia stessa: sulla base, in sostanza, di una poetica specifica alla quale attenersi fedelmente. Si tratta di una scelta programmatica che riguarda ogni aspetto dell’opera:

sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di “poetica” e di “progetto”. [...] Col tempo mi sono convinto che il collante misterioso – la forza unificante – che mi permette di inanellare i frammenti [...] e quindi di scrivere dei libri in poesia – è la mia “poetica”. Come diceva Pasolini del film montato e finito: solo allora quella storia diventa morale. Solo quando i frammenti naturalmente si compongono mi rendo conto dell’estrema pertinenza per me della definizione anceschiana di poetica (“la riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità e gli ideali”) e dell’importanza del concetto anceschiano di “progetto”.²⁰

Le parole di Buffoni richiamano alcuni elementi dell’anceschiana “linea lombarda”. Com’è noto, più che da somiglianze a livello stilistico o tematico, i poeti di questo filone sono accomunati da sensibilità affini, da uno sguardo *in re* che tenta di aderire il più possibile alla realtà concreta, attento anche agli aspetti apparentemente più quotidiani e dimessi della vita dell’uomo, nonché da una certa vocazione morale, o più semplicemente etico-civile, che ne caratterizza la scrittura. Sono tutti aspetti che, secondo gradi di intensità variabili, possiamo ritrovare nell’opera di Sereni, l’autore di riferimento della “terza generazione” lombarda²¹, che Buffoni considera il proprio «padre putativo»²².

La lezione sereniana è forse quella in assoluto più presente nella poesia della maturità di Buffoni, e mi pare che agisca soprattutto su tre aspetti:

1) innanzitutto nell’uso di una lingua mediamente piana e tendente al prosastico, che tuttavia è in grado di poetizzare una materia, prosastica anch’essa (il «monocromo, / grigio per tutti i giorni» di *Come un polittico*), attraverso un particolare respiro della voce poetica, un ritmo interno al dettato;

2) in secondo luogo per la vocazione civile della poesia, per la ricerca di una «misura etica individuale e sobria»²³ che affronta la dimensione storico-sociale mantenendo però intatta la centralità del soggetto, ossia dello sguardo e del ruolo dell’individuo in un’ottica di matrice esistenzialista;

3) per ultimo in relazione alla struttura della raccolta di versi che, come già avviene in Sereni (si pensi al *Diario* e poi agli *Strumenti*), ruota attorno a un’idea dominante sviluppata attraverso una serie coesa e organica di poesie; in questa prospettiva, l’organizzazione del macrotesto diventa fondamentale, poiché è proprio l’architettura del libro di versi che ne garantisce la coerenza e la coesione, nonché, per riprendere le parole di Buffoni, la «morale».

Si viene così a toccare il secondo elemento caratterizzante la produzione più recente di Buffoni, che riguarda appunto la funzione e la progettazione della struttura della raccolta poetica. A differenza di quanto non avviene con i primi libri, la cui natura è prevalentemente quella di raccolte composite, in quelli degli anni Zero la progettualità alla base dell’opera è imprescindibile: «oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto»²⁴.

Le raccolte di questo periodo sono tutte caratterizzate da un’estrema coerenza e coesione interne, a livello sia tematico (il racconto autobiografico nel *Profilo del Rosa*, la figura del nipote in *Theios*, la dimensione bellica in *Guerra*, il ricordo di una vecchia relazione amorosa in *Jucci*) sia strutturale. A quest’ultimo riguardo si prenda in considerazione il *Profilo del Rosa*: la raccolta, che per molti aspetti segna l’inizio della fase matura della poesia di Buffoni, costituisce una «descrizione in versi di una crescita, dall’infanzia all’adolescenza all’età matura, fino alla previsione di vecchiaia dell’ultima sezione»²⁵. Molte delle poesie qui confluite sono state composte durante un lasso di tempo abbastanza

ampio, ossia già a partire dagli anni Ottanta (si è visto il caso di *Come un politico*), tuttavia, come ricorda Gezzi, la maggior parte di esse sono state riprese e pubblicate senza modifiche o interventi di sorta²⁶. L'autore ha lavorato a lungo, invece, sull'«ordine interno delle poesie»²⁷, a dimostrazione dell'importanza del ruolo che l'architettura generale della raccolta riveste.

Questo lavoro non riguarda soltanto la sequenza dei vari testi, ma anche la loro divisione in sezioni. *Il profilo del Rosa* è strutturato in sei parti, più due testi che fungono da cornice (uno all'inizio – *Come un politico* – e uno alla fine – *Di quando la giornata è un po' stanca*), caratterizzati anche tipograficamente con l'uso del corsivo. Le sezioni, che dimostrano sul piano dei temi una loro coerenza interna, hanno la funzione di determinare la scansione cronologica del racconto: dai ricordi di infanzia al tempo presente. Lo scopo dell'opera – «la descrizione di una crescita» – dunque, è raggiunto innanzitutto grazie a un'organizzazione strutturale precisa, che garantisce la coerenza e la coesione dei vari frammenti costitutivi, lasciando così intuire al lettore il senso profondo del libro stesso (la morale). In una simile prospettiva, il peso accordato al singolo testo diminuisce: da un certo punto in poi, Buffoni inizia a concepire i propri componimenti come porzioni costitutive di un quadro più ampio che non possono essere separate dall'insieme stesso, se non a costo di perdere o travisare in parte il loro significato²⁸.

Il lavoro sul macrotesto dell'opera si lega strettamente all'ultimo degli elementi caratterizzanti la poesia di Buffoni che ho individuato in precedenza: l'istanza narrativa. Già a partire da *Scuola di Atene*, l'autore dimostra uno spiccato interesse nei confronti della narratività dei propri versi: le poesie di questa raccolta (che tematicamente ruotano tutte attorno ai ricordi di infanzia e all'omosessualità) costituiscono delle narrazioni brevi che procedono per frammenti, ossia piccole strofe, non sempre legati fra loro. Uno dei modelli è il Gozzano dell'*Amica di nonna Speranza*, che negli ultimi versi di *Pareti* [SA 63], la poesia conclusiva, Buffoni richiama esplicitamente: «E solo in questo galestro / Bianco ottantacinque / Mi rendo conto / Che siete stati vivi / Zii dell'ottocento».

Ma è con *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (1997) che l'istanza narrativa emerge con forza e in via definitiva nella poesia di Buffoni, trovando nel titolo della raccolta anche una propria definizione di genere. Il primo dato che differenzia i testi di *Suora Carmelitana* da quelli di *Scuola di Atene* è una presenza più diffusa dei nessi logico-temporali, che determinano una maggiore coesione interna dei testi, aiutando il lettore a comprendere meglio lo sviluppo del racconto. A questo si aggiunge il respiro più ampio del dettato poetico, che generalmente ruota attorno a metri lunghi come l'endecasillabo (compresi quelli più rari, come l'endecasillabo epico pascoliano) o il settenario doppio. Anche i tempi verbali predominanti sono quelli propri della narrazione: in particolare l'imperfetto, che sia in *Suora Carmelitana* sia nel *Profilo del Rosa* è il tempo in assoluto più ricorrente.

A livello linguistico e stilistico, Buffoni opera uno spostamento della propria maniera poetica dal modello gaddiano (il *pastiche*) a quello di Sereni, caratterizzato da un particolare «respiro della frase poetica, mirante a trasformare [una certa] povertà lessicale in una ricchezza»²⁹. Il poeta abbandona progressivamente gli sperimentalismi tipici della prima produzione per approdare a una lingua tendenzialmente piana che, pur sfruttando un'ampia varietà di registri lessicali (da quello medio – che è il più presente – a quello gergale o colloquiale), si esprime in un dettato uniforme e regolare. Tuttavia, per evitare un'eccessiva prosasticità linguistica e stilistica, Buffoni utilizza alcuni espedienti che innalzano il tono della voce poetante, come l'inversione, l'anastrofe o l'anafora, o, al contrario, cambi di registro che lo abbassano bruscamente, provocati anche dal ricorso alla mimesi linguistica, evidente in particolare in una raccolta come *Theios* (Interlinea 2001), dove l'io poetico adatta di volta in volta il proprio lessico alle varie fasi della vita

del nipote, protagonista e dedicatario del libro.

Come si è detto, a partire da *Suora Carmelitana* l'autore sviluppa nei libri di poesie delle trame legate soprattutto al proprio passato e ai propri ricordi. Questa vocazione alla narrazione si esprime al massimo grado nei libri a cavallo degli anni Novanta e Zero, e in particolare in *Suora Carmelitana*, nel *Profilo del Rosa* e in *Theios*, per i quali da più parti si è parlato di una "trilogia della Bildung". Le vicende biografiche, le storie di formazione e di maturazione raccontate in versi – quella dello stesso Buffoni e quella del nipote – trovano nell'organizzazione strutturale dell'opera il loro compimento, poiché, come si è visto, è proprio attraverso il macrotesto che si esprime il senso di una progressione narrativa e dello sviluppo di una trama³⁰. Così, a proposito del *Profilo del Rosa*, Giovanardi ha scritto che «è soprattutto il disegno complessivo a imporsi, quasi a suggerirci che la poesia-racconto [di *Suora Carmelitana*] si è fatta ormai poesia-romanzo, con l'imperiosa richiesta e produzione di senso che ciò comporta»³¹.

Muovendosi nello spazio periferico della poesia narrativa³² (tra i modelli cronologicamente più prossimi bisogna ricordare Bertolucci, Pagliarani e Giudici), e seguendo al tempo stesso alcune delle direttrici dominanti del panorama poetico più recente, Buffoni ha contribuito a delineare un certo filone della poesia italiana contemporanea, al quale possiamo ascrivere, tra gli altri, autori come Pusterla e Gezzi³³: si tratta di una poesia in cui l'attitudine narrativa e il soggettivismo autobiografico si accordano a una vocazione etico-civile in senso forte, impegnata sull'attualità e sulla storia.

3. L'imperativo etico della testimonianza

Di quando la giornata è un po' stanca E cominciano le nuvole a tardare Invece del nero all'alba che promette Costruzione di barche a Castelletto con dei legni Morbidi alla vista, già piegati.	5
Non con la ragione ma con quella Che in termini di religione militante È la testimonianza Ti dico: tornerai a San Siro, Sotto vetro la cravatta a strisce nere Sul triangolo bianco del colletto Come nella fotografia del cimitero.	10

Di quando la giornata è un po' stanca è la poesia finale del *Profilo del Rosa*, raccolta che per molti aspetti può essere considerata un «vero libro-summa della poesia di Buffoni»³⁴. L'ultima sezione del libro, l'unica in cui sul piano dei verbi si registra una prevalenza di tempi presenti e futuri, è incentrata sulla vita adulta dell'io poetico. In questi testi emerge, a tratti, un presagio di morte: il sentimento della fine, ancora distante eppure già percepibile dal soggetto poetico, viene espresso attraverso una serie di immagini che rimandano alla decadenza e al deperimento di persone e oggetti, prima su tutte quella ricorrente della *Donna del circo Orfei*, che dà il titolo all'intera sezione e che rimanda direttamente al tema della maschera e del trucco. A differenza di quanto avviene nelle raccolte di esordio, tuttavia, il mascheramento non funge più da protezione e scudo: esso si dimostra, inevitabilmente, un tentativo vano di opporsi allo scorrere del tempo. Così, nel finale, Buffoni descrive la donna che ormai «è scarpata / Tra binari capannoni in disuso / Lungo le sponde del Cavour / Verso lo scaricatore Sesia» [PR 134].

Abbandonata in via definitiva l'ipotesi del trucco, alla donna del circo (voce mascherata) si sostituisce nell'ultima poesia una figura reale (voce autentica): quella del padre di Buffoni. L'autore spiega che *Di quando la giornata...* è costruita attorno al ricordo della figura paterna, nella quale si fondono e si confondono quelle del «padre legittimo» e del «padre poetico»³⁵, ossia Vittorio Sereni. I due sono accomunati da dati sia anagrafici sia biografici: nati a un anno di distanza l'uno dall'altro (Sereni nel 1913, il padre di Buffoni nel 1914), hanno entrambi prestato servizio militare come ufficiali nell'esercito italiano durante la Seconda Guerra Mondiale, vivendo tra le altre l'esperienza della prigionia, che entrambi hanno cercato di raccontare attraverso un diario di memorie: Sereni nel *Diario d'Algeria* del 1947, il padre di Buffoni in un diario privato il cui ritrovamento da parte del poeta è alla base di *Guerra*.

La poesia costituisce una sorta di colloquio, ma ad una sola voce, dell'io poetico con la figura di un padre ormai scomparso, alla quale il soggetto che parla continua a sentirsi vicino. Il componimento si apre con un'indicazione temporale espressa attraverso una reticenza («Di quando...»), che crea l'effetto di un discorso ripreso a un punto non precisato, determinando un senso di incertezza e disorientamento. Questa sensazione introduce alle due immagini in cui si esprime e si concretizza quel presagio di morte di cui si diceva: la «giornata un po' stanca» (che intendo come perifrasi per indicare il momento del tramonto, la fine del giorno) e le «nuvole» che «cominciano a tardare», ossia a «portare la sera», coprendo il sole all'orizzonte e creando ombra e buio (attribuisco a «tardare» questa accezione, secondo un uso transitivo letterario e poco diffuso).

Ad esse, però, si oppone subito un'immagine positiva: quella dell'«alba che promette / Costruzione di barche», ossia un nuovo giorno di attività e lavoro (l'imminenza dell'evento è suggerita anche dal «già» del v. 5). Come spiega l'autore, Castelletto Ticino (in provincia di Novara, al confine fra Piemonte e Lombardia) è una località «dove è ancora fiorente un raffinato artigianato specializzato nella costruzione di piccoli natanti»³⁶. L'immagine delle barche, il cui valore positivo è rafforzato dall'aggettivo e dal participio che seguono («morbidi» e «piegati»), ricorre spesso anche in *Frontiera* di Sereni, dove pure evoca un senso di dignità e di importanza del lavoro e della fatica dell'uomo, rimandando, al tempo stesso, alla sua caducità:

non saremo che un suono / di volubili ore noi due / o forse brevi tonfi di remi / di malinconiche barche [*Strada di Zenna*]; il lago un poco / si ritira da noi, scopre una spiaggia / d'aride cose, / di remi infranti, di reti strappate [*Settembre*]; te n'andrai nell'assolato pomeriggio / per le strade che seguono le colline / sul lago che brulica di barche / arido nel ferragosto [*Te n'andrai...*]; ma sugli anni ritorna / il tuo sorriso limpido e funesto / simile al lago / che rapisce uomini e barche / ma colora le nostre mattine [*Ecco le voci...*].³⁷

Il contrasto fra il presagio di morte e l'immagine di un nuovo inizio, secondo un principio di esatta simmetria che caratterizza la cornice del *Profilo del Rosa*, riprende inoltre il finale di *Come un politico...*, in cui «il vento capriccioso / [che] Corteggiava come amante / I pioppi giovani / Fino a farli fremere» si oppone all'«affanno» esistenziale del soggetto lirico.

Questo sentimento di rinascita – o continuazione – introduce alla seconda parte della poesia, incentrata sulla figura paterna e, soprattutto, sul valore della memoria e del ricordo, in relazione al tempo sovraindividuale della storia. Attorno a questo nucleo tematico è costruita e ruota tutta la raccolta. Nel *Profilo del Rosa* il soggetto poetico di Buffoni percepisce il tempo come qualcosa di inafferrabile, dall'individuo, nella sua totalità: «la sensazione di non essere più in grado, / Di non sapere più ricordare / *Contemporaneamente* / Tutta la sua esistenza» [*Come un politico...*, PR 89]. Come

ricorda Bodei, sulla scorta di Locke, la natura frammentaria del tempo rivissuto dal soggetto attraverso la memoria mette in crisi l'identità stessa dell'io:

Locke sa perfettamente che il filo della nostra memoria è interrotto dall'oblio, che l'identità è sempre intermittente: "Non c'è un solo momento della nostra vita", dice, nel quale "noi abbiamo presente davanti agli occhi, in un quadro solo, tutto il concatenamento delle nostre azioni passate".³⁸

Da questa consapevolezza deriva in Buffoni l'imperativo etico di salvare, attraverso la scrittura e un «recupero del ricordo [...] episodico e oggettuale»³⁹, ciò allo scorrere del tempo può essere sottratto: «frammenti autentici»⁴⁰ di vita quotidiana, «minimi atti».

Tale imperativo lega assieme i vari fili narrativi che si diramano nella raccolta e le varie declinazioni del macro-tema tempo / memoria: la riscoperta del proprio territorio e dei propri paesaggi, i ricordi di infanzia, i familiari, le loro esperienze tragiche, i fatti della micro-storia e quelli della macro-storia. Questa varietà di vicende e memorie narrate è racchiusa già nel valore polisemico del titolo, che da una parte rimanda all'immagine del Monte Rosa che domina il paesaggio dell'alta Lombardia, dall'altra al triangolo rosa che nei Lager nazisti veniva cucito sulle casacche dei prigionieri omosessuali (al tema della scoperta travagliata della propria omosessualità è dedicata interamente la quinta sezione della raccolta: *Naturam expellas furca*).

La molteplicità dei temi è sviluppata secondo una serie di coppie oppositive che attraversano tutto il libro: due fra le più importanti, lo abbiamo già visto, sono quelle memoria / tempo e individuo / storia. Ad esse si possono aggiungere: passato / presente, dentro / fuori, artificio / natura, casa / mondo esterno e, paesaggisticamente, regione montagnosa / ambienti cittadini.

Un'altra, fondamentale coppia oppositiva è esplicitata in *Di quando la giornata...*: ragione / religione militante, termini evidenziati dalla rima interna ravvicinata. In questi versi Buffoni contrappone alla ragione, che, constatando il divario incolmabile che separa la vita limitata dell'individuo dal tempo inarrestabile della storia, determina una visione vicina all'esistenzialismo ateo e tendenzialmente pessimista (propria già di Sereni), il valore della religione militante che si esprime nell'atto della testimonianza. Questa parola, in Buffoni, si carica di valori etici e morali: testimoniare, voce che rimanda a una sfera sia laico-giuridica sia religiosa, significa affermare l'importanza dell'esistenza di ciascun individuo, dei vivi e dei morti, in una prospettiva di lunga durata che sancisca il legame fra presente e passato, fra le vecchie generazioni (i padri) e le nuove (i figli).

La volontà dell'autore è aderire, quanto più possibile, con i propri versi alla realtà, come dimostra anche l'ampio uso di toponimi che si registra in tutta la raccolta: adesione alla realtà significa in primo luogo adesione al paesaggio, sia antropizzato sia naturale, ossia, come scrive Inglese, «esigenza di precisione spaziale»⁴¹. Il tentativo di salvare e tramandare la memoria passa innanzitutto attraverso il riavvicinamento con le generazioni del passato e con le esistenze di coloro che non sono più vivi: il tema dell'incontro e del dialogo con i morti è un'altra delle direttrici proprie della poesia di Sereni, rintracciabile soprattutto negli *Strumenti umani*. Visto anche il riferimento implicito al poeta di Luino, è lecito supporre che testi come *Intervista a un suicida*, *Il muro* o *La spiaggia* siano stati presi a modello da Buffoni per la composizione di *Di quando la giornata...*; ma mentre gli *Strumenti* si chiudono con l'immagine chiaroscura dei morti che sono sul punto di parlare all'io poetico («Non / dubitare, - m'investe della sua forza il mare - / parleranno» [*La spiaggia*]), la poesia finale del *Profilo del Rosa*, come detto, costituisce una sorta di dialogo a una sola voce, in cui la possibilità di risposta da parte di chi non è più in vita non è data. Anzi, negli ultimi versi del componimento ci

viene descritta la fotografia «sotto vetro» (il cui valore metaforico è molto forte) del padre nel «cimitero».

In questo termine, che chiude in via definitiva la raccolta, si esprime una visione contingente dell'esistenza umana che nega, o comunque non prende affatto in considerazione, la possibilità di una realtà trascendente (il «tornerai a San Siro» del v. 9 è di fatto subito negato dal «sotto vetro» nel verso successivo). Per questo aspetto, *Di quando la giornata...*, più che ai testi degli *Strumenti*, si avvicina a una poesia come *Autostrada della Cisa* (in *Stella variabile*) – in cui Sereni, allo stesso modo, ricorda il proprio padre – che si chiude con una domanda dai toni fortemente pessimistici: «non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?». D'altronde va sottolineato che in Buffoni non c'è mai stata traccia di quell'anelito metafisico che invece caratterizza il primo momento della produzione sereniana. Il discorso di Buffoni sul valore della memoria si risolve su un piano esclusivamente laico-civile: la «religione militante» non si oppone a quella, per così dire, ortodossa (che rimanderebbe a un mondo altro non contemplato dal poeta), bensì alla «ragione», ossia a una concezione materialistica e disillusa della vita, di stampo leopardiano, e, d'altra parte, all'indifferenza nichilistica di chi rifiuta ogni tipo di militanza.

Da un punto di vista stilistico, in *Di quando la giornata...* si nota come, rispetto alle prime raccolte, la voce poetica di Buffoni si assesti su un tono e su un registro medi, smorzando le note più marcatamente ironiche o «burlesque». Il dettato del *Profilo del Rosa* è infatti uniforme e piano, salvo lo sporadico ricorso ad alcune figure sintattiche come l'inversione o l'anastrofe («cominciano le nuvole», «invece del nero all'alba che promette», «sotto vetro la cravatta»). Anche le figure di suono sono meno frequenti: nella poesia conclusiva si contano soltanto alcune rime interne o assonanze, poste per lo più a una distanza tale da diminuirne sensibilmente l'effetto musicale:

stanca: alba: testimonianza: cravatta; nero: cimitero; costruzione: ragione: religione; Castelletto: colletto.

Nelle poesie del *Profilo del Rosa*, inoltre, non si registrano gli sperimentatismi e la disomogeneità propri dei primi lavori di Buffoni. Al «falsetto metrico» si sostituisce una versificazione di ampio respiro che ruota attorno alla misura endecasillaba, con versi perlopiù ipermetri e ipometri (vv. 1-2-3-5-6-9-10-11). Tuttavia, è più utile affrontare la questione da un altro punto di vista. Si è già detto dell'importanza che per Buffoni ha il ritmo in poesia; per approfondire il discorso riporto una dichiarazione del poeta in merito:

[Parlando di un verso di Sereni] quelle parole diventano «pietre», diventano «bielle», acquistano un «valore aggiunto». Un procedimento avvalorato dall'inserimento nella frase ritmica, in quel respiro che possiamo definire anche bertolucciano, in cui il verso può avere nove, tredici, quindici, diciassette sillabe. Può essere anche l'endecasillabo. Ma ciò che veramente conta è il respiro profondo, come nel *blank verse* inglese; ciò che conta sono i luoghi dove cade il respiro. Se devo dirti della mia versificazione, ciò che sento non è una metrica, bensì il respiro ritmico.⁴²

Cogliendo il suggerimento offerto dallo stesso Buffoni, proviamo ad analizzare *Di quando la giornata...* da un punto di vista strettamente ritmico-accentuativo (con _ si indicano le sillabe dove cade un accento forte e con U quelle atone o con accento debole):

- 1: U_UUU_UU_U
- 2: UU_UUU_UUU_U
- 3: UUUU_U_UUU_U
- 4: UU_UU_UUU_UUU_U

- 5: _UUU_UUU_U
- 6: _UUU_UUU_U
- 7: U_UUUUU_UUU_U
- 8: _UUUU_U
- 9: U_UUU_UUU_U
- 10: UU_UUU_UUU_U
- 11: UU_UU_UUU_U
- 12: UU_UUUU_UUUU_U

I versi sono quasi tutti accomunati dalla presenza di tre ictus principali e del piede quadrisillabico _UUU che attraversa tutto il componimento. Questi elementi, che conferiscono alla prosodia una certa regolarità, determinano il respiro profondo della poesia e la sua musicalità. La tradizione alla quale si rifà Buffoni è probabilmente quella accentuativa anglosassone⁴³ (come suggerisce anche il riferimento al *blank verse* nella dichiarazione sopra riportata), filtrata, magari, dall'esempio di Sereni, che negli *Strumenti* adotta strategie di versificazione simili. Nel momento in cui nei componimenti di Buffoni si assiste a un abbassamento del registro del dettato poetico e a una maggiore prosaicità che caratterizza sia la voce sia i temi, spetta innanzitutto al ritmo e al respiro della voce stessa il compito di poeticizzare la materia trattata.

Gli elementi di novità che Buffoni inserisce nelle proprie opere a partire dagli anni Novanta muovono, come detto, verso il recupero di una dimensione propriamente etica della poesia e della parola, sia sul piano dei contenuti sia su quello della forma. Tale recupero, sostiene Borio, avviene sulla base di «una caratura esistenziale, in cui il privato cerca di dirigersi verso il pubblico soprattutto nei luoghi dove l'impianto lirico trascende il particolare o si dispone in forme metapoetiche»⁴⁴, come avviene soprattutto in *Guerra*.

4. Un mondo in *Guerra*: storia, uomini e natura

Il progetto di *Guerra* nasce da un'esperienza biografica; nella nota alla fine della raccolta, l'autore spiega che l'idea del libro gli venne «verso la fine degli anni Novanta, quando mi accadde di rinvenire casualmente una cassetta appartenuta a mio padre, contenente documenti relativi agli anni 1934-1954 e tra questi una sorta di diario scritto a matita in stenografia su cartine da tabacco in campo di concentramento»⁴⁵.

La raccolta esce a distanza di qualche anno dal ritrovamento del diario e ad esso, in realtà, si ispira soltanto in parte. Pur partendo dal dato biografico, Buffoni allarga il progetto del libro: l'esperienza particolare del padre, soldato e prigioniero nei lager tedeschi e polacchi durante il secondo conflitto mondiale, viene presentata come una fra le tante manifestazioni del male che caratterizzano la storia sia umana sia naturale. La guerra è vista dal poeta come una condizione assoluta e universale, tragica e immanente.

Così, all'esperienza militare del padre, Buffoni affianca la rappresentazione di molte altre vicende belliche di ogni epoca, dall'invasione delle Americhe da parte degli europei colonizzatori alla Prima Guerra Mondiale, dai ricordi legati al proprio servizio di leva ai recenti episodi di razzismo contro le «profughe alla stazione» [160]. Ognuna delle quattordici sezioni⁴⁶ che compongono la raccolta è dedicata a un aspetto diverso del macro-tema guerra. Di seguito riporto *Ma che cosa si capiva stando lì*, tratta dall'undicesima sezione – che si intitola *Sul tappeto per terra* – dedicata specificamente alla figura paterna e ispirata al ritrovamento del diario di prigionia:

Ma che cosa si capiva stando lì
Delle tre guerre in una,

Tedeschi contro americani,
 Italiani contro tedeschi, italiani contro italiani?
 E che cosa qui, dopo? 5
 Borghesia cattolicesimo fascismo
 Forse è crescere i figli
 Portandoli la domenica al cimitero
 Sulle tombe di marmo dei nonni.
 Così che un accidente non la norma 10
 Sia per loro
 Il morto insepolto la nuda terra il fuoco.

Per procedere con l'analisi è utile suddividere la poesia in due parti: dal v. 1 al v. 5 e dal v. 6 al v. 12. Nella prima l'io poetico si rivolge a un ascoltatore non esplicitato (forse il proprio padre, forse il lettore oppure se stesso, o ancora le tre cose insieme), attraverso due domande che contrappongono due momenti storici ben distinti, indicati dai deittici spaziali «li» e «qui» (uniti dalla rima): il primo è quello che ha vissuto la generazione del padre, un periodo tragico che si aprì con l'armistizio dell'8 settembre – gli anni della guerra civile italiana, che vide contrapporsi le forze della neonata RSI, dei nazisti, dei partigiani e degli Alleati, in uno scontro tutti contro tutti («le tre guerre in una»); il secondo è quello attuale dei figli, da cui il poeta parla e scrive, è il «dopo» della generazione successiva che non ha vissuto direttamente l'esperienza bellica, ma alla quale spetta il compito di indagare il passato e custodirne la memoria.

Il confronto con il passato è determinato anche dalla volontà dell'autore di cercare di comprendere le radici e le cause dei mali perpetrati dagli uomini nel corso dei secoli (volontà espressa dal primo verso della poesia, «che cosa si capiva»). Tuttavia, mentre nel *Profilo del Rosa*, come si è visto, Buffoni afferma l'importanza della memoria in un'ottica di lunga durata che mira a salvaguardare il legame tra passato e presente e tra le varie generazioni, in *Guerra* sembra ribaltare completamente il discorso. Il rapporto con il passato si risolve qui in chiave pessimistica: il poeta rovescia, per così dire, il rovesciamento montaliano di Cicerone («la storia non è magistra / di niente che ci riguardi»), sostenendo piuttosto che se mai il passato e la storia possono trasmettere un qualche insegnamento, questo, probabilmente, sarà nocivo. Il male è infatti percepito come qualcosa che si potrae di epoca in epoca, come un errore che i figli imparano a commettere dai propri padri. Il motivo ricorre lungo tutta la sezione *Sul tappeto per terra*, che si apre su questo esergo: «uccidendo il padre e dunque tagliando / La catena di trasmissione delle conoscenze / Sbagliate» [207].

In *Ma che cosa si capiva...* il tema della trasmissione del male è sviluppato nella seconda delle due parti individuate in precedenza. Le «conoscenze sbagliate» di cui parla Buffoni sono riassunte nei tre sostantivi del v. 6: «borghesia cattolicesimo fascismo», che, in senso ampio, stanno ad indicare – con accezione negativa agli occhi del poeta – altrettanti aspetti dell'ideologia egemone nella società italiana della prima metà del XX secolo: il sistema socio-economico, la religione e il modello politico. Il male e gli errori di cui parla Buffoni, tuttavia, non afferiscono soltanto al piano della macro-storia. Essi riguardano l'etica dell'individuo, la sua sfera privata e quotidiana, e possono manifestarsi anche in un gesto semplice come quello che il poeta descrive nella scena che chiude la poesia: portare i bambini la domenica a visitare le tombe dei nonni al cimitero.

Le lapidi e, per metonimia, i monumenti funebri – nella tradizione poetica simboli per eccellenza della conservazione della memoria presso i posteri – diventano per Buffoni il mezzo di «trasmissione delle conoscenze sbagliate»: il cimitero si trasforma così in un luogo di deformazione del passato e di conseguenza del presente, poiché suggerisce una percezione distorta della storia e della realtà. Gran parte delle vittime della guerra e dei

conflitti politico-sociali – dai caduti in battaglia ai morti in mare durante le traversate – infatti, di «norma» non hanno «tombe di marmo» a testimoniare l'esistenza e a custodirne il ricordo.

Presso la generazione dei «figli» la loro memoria si perde, e con essa la percezione del male che hanno subito. In questi versi, inoltre, emergono due considerazioni del poeta sull'attualità: la prima è legata alla progressiva perdita della coscienza storica, sostituita dall'eterno presente del sistema mediatico e delle realtà virtuali; la seconda riguarda la scarsa consapevolezza delle dinamiche storico-sociali della contemporaneità, per cui l'individuo-spettatore percepisce le guerre, i mali e i crimini perpetrati nel mondo come qualcosa di distante che non lo riguardano («un accidente»), e con essi le loro vittime.

Guerra si apre proprio con l'immagine di questi uomini e queste donne maltrattate e dimenticate che il poeta chiama «le vittime della storia», aggiungendo, con tono ironico e al tempo stesso sfiduciato, che sarà Dio a premiarle «alla fine dei tempi» [159].

Il solo modo per interrompere questo circolo vizioso di trasmissione del male che si sviluppa sia nel tempo sia nello spazio, secondo Buffoni è rifiutare di commettere gli stessi errori di quelli che ci hanno preceduti, «per fermare la storia». Il simbolo di questo rifiuto è il soldato disertore, colui che si nasconde tra i cespugli e, spinto dai motivi più disparati, sceglie di non partecipare alla guerra. A questa figura è dedicata la prima poesia della sezione *Soldati e gente* [170]:

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

La figura anti-epica del disertore determina lo svuotamento dall'interno di ogni retorica patriottica o nazionalistica. L'obiettivo di *Guerra*, infatti, è mostrare e descrivere la prassi bellica in tutta la sua crudeltà e violenza, senza lasciare spazio né a moralismi né a sentimentalismi di sorta. La raccolta si pone così come «un libro totalmente antielegiaco»⁴⁷ e, aggiungerei, antilirico, poiché ad emergere in primo piano non è l'io con la propria soggettività, ma la condizione tragica e universale della guerra, i cui effetti emergono chiaramente nell'ultimo verso di *Ma che cosa si capiva...*

Con questi tre sostantivi (il morto, la terra e il fuoco), posti uno dietro l'altro senza virgole a dividerli, Buffoni riesce a sintetizzare ed esprimere due concetti fondamentali: il primo è il carattere cruento e disumano della guerra, che produce «morti insepolti», cadaveri di persone abbandonati come carcasse animali; il secondo è l'universalità della condizione bellica, che non riguarda soltanto le società umane, ma la natura tutta (cui ci rimandano, per metonimia, i due elementi fondamentali: la terra e il fuoco).

Nel verso conclusivo della poesia, Buffoni anticipa il tema che verrà sviluppato nel finale della raccolta: all'indagine sulle responsabilità dell'individuo e sulla persistenza del male nella storia dell'uomo, nell'ultima sezione (*Se mangiano carne*) subentra un discorso di portata più ampia sulla teodicea e sulla natura.

Il filo concettuale che unisce i vari testi è un'idea di violenza non soltanto come «pulsione antropologica primaria»⁴⁸, ma come vera e propria legge che regola la vita naturale. Ogni

sistema biologico è caratterizzato dall'entropia e dalla guerra interna fra le proprie parti costitutive, dallo scontro incessante fra gli individui che si uccidono a vicenda per la sopravvivenza o il predominio. Nell'ultima sezione lo sguardo di Buffoni si allarga così dalla società e dalla storia dell'uomo a tutto il regno animale, secondo una visione «antiantropocentrica»⁴⁹ di chiara matrice leopardiana. Spogliata di ogni teleologia, la natura si mostra al lettore in tutta la sua immotivata crudeltà:

Anch'io ho visto gatti grossi mangiarsi dei neonati / Persino loro figli, e so che tra gli squali / Può avvenire che il più grosso / Divori il fratellino prima ancora del parto / In ventri matris [215]; La gatta-vita-gatta indipendente / Intanto continua il suo corso / Perché niente la riguarda tranne il grembo / Dove già piccoli soldati / Gli arti tendono [217]; Per gustare la carne prelibata / Di quel corpo grande il doppio del suo / Lo tramortisce con un colpo di coda / Poi gli stacca le zampe con le chele [217].

Lo spostamento del fuoco dal particolare (l'esperienza bellica del padre) all'universale (il mondo naturale)⁵⁰ cui assistiamo nel finale di *Guerra* determina dunque una assolutizzazione del sentimento del male, presenza obliqua e immanente la vita stessa di cui le poesie della raccolta – che rappresentano in sostanza delle variazioni sul *Leitmotiv* bellico – mostrano al lettore i vari risvolti. Da questo punto di vista, come ha sostenuto Mazzoni riprendendo la formula di Montale, *Guerra* si propone come «uno dei migliori esempi di poesia inclusiva che la letteratura italiana abbia prodotto negli ultimi decenni»⁵¹. A livello tematico, possiamo individuare, all'interno della tradizione poetica italiana del XX secolo, molti modelli possibili, dall'Ungaretti del *Porto sepolto* al Sereni del già citato *Diario d'Algeria*. Ciò che distanzia il poeta di *Guerra* dai precedenti novecenteschi, tuttavia, è innanzitutto un dato biografico: Buffoni, infatti, non ha mai preso parte in prima persona a un conflitto bellico⁵². Questo fatto determina una differenza sostanziale nello statuto dell'io poetico alla base del libro: mentre il soggetto poetante di Ungaretti e Sereni parla della propria, reale e circoscritta esperienza, quello di Buffoni, per così dire, si moltiplica, accogliendo in sé le voci e i punti di vista di molte altre persone.

Così, a seconda delle sezioni del libro o delle singole poesie, il lettore ascolta una voce di volta in volta diversa: quella dell'autore (che, programmaticamente, si sforza di immaginarsi l'esperienza bellica come se l'avesse davvero vissuta⁵³), quella del padre, con i suoi ricordi di guerra appuntati sul diario, quella di un soldato anonimo, di una «vittima della storia» o di un noi indefinito. *Guerra* si presenta dunque come una raccolta composita e variegata, sul piano sia macrotestuale sia della voce poetica che, come scrive Baldacci, «lungo tutto l'arco del volume, si dà sempre come coro degli avvenimenti»⁵⁴. È evidente la distanza che intercorre tra questa raccolta e il precedente *Profilo del Rosa*, dove la presenza di un unico soggetto lirico, con la sua voce narrante e il suo dettato uniforme, garantiva la coesione e la coerenza del libro. Sul campo dei temi, d'altronde, le differenze fra le due opere sono sostanziali: una è incentrata sulla biografia particolare di un individuo, l'altra su un tema universale.

Al tempo stesso, tuttavia, l'io poetico di *Guerra* si allontana sensibilmente anche da quello delle prime raccolte di Buffoni, poiché lo scambio e la pluralità di voci cui il lettore assiste ora non è dettato dalla volontà del soggetto di camuffarsi e nascondere la propria intimità dietro una maschera di ironia, bensì dallo sforzo di inquadrare un tema di enorme portata e complessità da più angolazioni possibili.

La molteplicità dell'io poetico di *Guerra* determina, inoltre, una conseguenza importante a livello stilistico: lungo il corso dell'opera Buffoni attua una continua mimesi linguistica della voce poetante, per cui il lessico e il registro cambiano di volta in volta a seconda di chi prende la parola:

Ho ventitré anni. Sono sieropositivo. Dall'età di nove anni sono stato il pompinaro di mio padre. Cerco teroni e marocchini per leccargli i piedi sporchi, il culo dopo che hanno cagato e farmi pisciare in bocca [159, corsivo dell'autore]; *Dove il Piemonte in fondo tra i castagni / Cerca di infilare il mare, riccioli grigi / Di cuoco umidi nella grande cucina / E soldati che cavalcano sul tetto / Il braccio azzurro della gru* [162]; *Gagliardetti mostrine fiamme vive / Palestre per gladiatori già addestrati / Secutor gallo sannita trace / E massaggi unguenti prostitute* [219]; *Fratelli Bin ce stava scritto e su `na freccia / Pure er cortello segnalava / A fabrica de Clothes an American / Legend* [224].

Questi pochi esempi bastano a restituirci la grande varietà lessicale e di registri che caratterizza *Guerra*. Buffoni esplora molte possibilità espressive, attraversando diastraticamente la lingua italiana, dal dialetto al registro volgare o gergale, a quello più alto proprio della tradizione lirica. Al tempo stesso, tuttavia, le strutture più profonde del suo dettato poetico restano sempre le stesse, garantendo la coesione interna fra i vari testi: mi riferisco alla metrica, o, per meglio dire, al ritmo, alla sintassi e alle figure di suono. Mazzoni parla di «un ritorno periodico di strutture elementari che, introducendo delle zone di regolarità, sorreggono e giustificano l'ingresso delle irregolarità. È uno scheletro fatto di rime facili [...] e di endecasillabi ritmicamente scanditi [...], magari ipometri e ipermetri»⁵⁵.

La mimesi linguistica, dunque, caratterizza solo in parte il dettato di Buffoni: è come se al sostrato proprio della voce poetica dell'autore (il ritmo) si sovrapponesse uno strato superficiale (il lessico e il registro) proveniente da un personaggio-narratore di volta in volta diverso.

In *Ma che cosa si capiva...* questo fenomeno non è subito evidente, perché la poesia rientra nell'insieme dei testi di *Guerra* in cui l'io poetico coincide con l'autore stesso. Tuttavia, possiamo concentrare la nostra attenzione su quelle strutture profonde del dettato poetico di cui si è parlato. Come in *Di quando la giornata...*, analizzata nel paragrafo precedente, sul piano ritmico-accentuativo il testo mostra una certa regolarità, determinata dalla ricorrenza di tre accenti forti per ogni verso (ad eccezione dell'ultimo) e dall'andamento tendenzialmente dattilico:

- 1: UU_UUU_UUU_
- 2: _UU_U_U
- 3: U_U_UUU_U
- 4: UU_U_UU_U | UU_U_UU_U
- 5: UU_U__U
- 6: UU_UUUU_UUU_U
- 7: _U_UU_U
- 8: U_UUUU_UUUU_U
- 9: UU_UU_UU_U
- 10: U_UUU_UUU_U
- 11: _U__U
- 12: U_UU_UU_U_U_U

La prosodia – quella che l'autore definisce il «respiro della poesia» – è quindi il primo degli elementi strutturali che garantiscono la coesione dei vari testi di *Guerra*. Il secondo è l'uso delle figure retoriche: *in primis* quelle sintattiche – anastrofe (vv. 10-11-12), ellissi (vv. 5-7) e reticenza su tutte; poi quelle di suono, come la rima (li: qui: così; americani: italiani; borghesia: sia), l'assonanza (forse: tombe; loro: morto: insepolto: fuoco) e l'allitterazione (molto evidenti sono quelle delle due consonanti nasali ai vv. 8-9-10).

Rispetto al *Profilo del Rosa*, tuttavia, in *Guerra* il ricorso alle figure di suono è generalmente più sporadico. Questo dato, assieme al ritmo spezzato e irregolare che ne caratterizza i testi, determina una minore musicalità e cantabilità della poesia⁵⁶, che si pone come «antiretorica»⁵⁷ non soltanto a livello contenutistico, ma in parte anche formale.

Dopo la “trilogia della Bildung”, pubblicata a cavallo tra Novecento e Duemila, in cui lo scavo nella memoria personale si accompagna a un dettato tendenzialmente piano e narrativo, Buffoni propone un’opera corale, disincantata e cruda, a tratti persino violenta, nella quale si esprime a pieno la vocazione etico-civile della propria poesia matura.

Guerra è infatti una raccolta che può mostrare come, nella poesia italiana degli ultimi decenni, si sia assistito allo sviluppo diffuso di una «coscienza storica che riscopre l’importanza della comunicazione etica»⁵⁸, nel tentativo di esprimere, anche in poesia, una visione del mondo che possa superare i limiti del soggettivismo narcisista istaurando una dialettica fra l’esistenza dell’individuo e quella della collettività.

Nella scrittura di Buffoni, l’altro da sé agisce sia a livello tematico – l’autore, scrive Marchese, «ha avuto l’innegabile qualità [...] di raccontare senza mai stancarsi le vite degli altri»⁵⁹ – sia formale, come in *Guerra*. La dimensione corale di questa raccolta mostra la distanza che la separa dalla celebre idea adorniana della lirica come genere dell’«individuazione senza riserve», come luogo dove il soggetto «sprofonda in se stesso»⁶⁰.

Al contrario, l’analisi diacronica qui proposta mostra come la poesia di Buffoni abbia segnato un’apertura della sfera dell’io alla società. In libri come *Il profilo del Rosa* e *Guerra*, il «racconto [soggettivo] di un concreto radicamento biografico e storico»⁶¹ si alterna a quello – che può assumere di volta in volta le forme dell’autodiegesi o dell’eterodiegesi – di altre individualità, e in particolare degli esclusi, gli emarginati, le minoranze, coloro ai quali «le società riescono più facilmente ad attribuire il ruolo di vittime sacrificali»⁶². Come scrive Inglese, «questa disponibilità a *riconoscere* negli altri la sofferenza, e a *conoscerli* quindi, attraverso di essa, nella loro disarmata umanità, è forse l’unico privilegio che Buffoni sembra riservare al poeta»⁶³.

L’uscita dallo spazio circoscritto dell’io non avviene attraverso la ricerca di una forma assolutamente trasparente, ossia attraverso l’annullamento della soggettività autoriale. A mio giudizio, il valore anche etico della poesia di Buffoni risiede invece, nei suoi esiti più convincenti, proprio nella capacità di accogliere l’altro da sé nello spazio ineliminabile e, proprio per questo, chiaramente esibito sul piano della forma – attraverso la prosodia, le figure retoriche ecc. – dell’io lirico.

In *Guerra* e in altre sue prove, oltre la molteplicità delle voci e delle esperienze riportate, emerge la figura di un autore che, prendendo le mosse dai maestri del pensiero laico e illuminista europeo, cerca con i propri versi di instaurare un «rapporto critico con la storia»⁶⁴, di svolgere un discorso sulla complessità della realtà contemporanea e sul significato e le responsabilità dello stare al mondo dell’uomo.

Riccardo Socci

- 1 Cfr. Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Venezia, Marsilio, 1995 e, di recente, Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.
- 2 Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», anno VIII, 2017, pp. 1–26.
- 3 Theodor Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 46-64 [p. 47].
- 4 Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983, p. 28.
- 5 Theodor Adorno, *Discorso su lirica e società*, pp. 50 e 55.
- 6 «Per tutti gli anni Settanta, ho pubblicato solo saggistica per l'università, tenendo i versi nel cassetto [...]. Fui a lungo in Inghilterra e in Scozia per il dottorato e molto anche a Parigi. Quindi ho avuto un addestramento diverso da quello dei poeti italiani miei coetanei, alcuni dei quali ebbero esordi e successi precoci in anni (gli anni Settanta) certamente più favorevoli rispetto a quelli che seguirono. Da un altro punto di vista, però, ho ricevuto un'educazione europea, che a quell'epoca non era una cosa molto comune.» (Franco Buffoni, *Autopresentazione. Dichiarazione di poetica*, in «Atelier», anno XVI, n. 62, 2001, pp. 24-26 [p. 25]).
- 7 Buffoni ha tradotto, tra gli altri: Keats, Byron, Coleridge, Kipling, Wilde, Heaney.
- 8 Tommaso Lisa, *Intervista a Franco Buffoni*, in «L'Apostrofo», anno VI, n. 18, 2002, pp. 4-10 [p. 5].
- 9 Cfr. Lorenzo Marchese, *Cenni metrici sulla poesia di Franco Buffoni*, in «L'Ulisse», n. 16, 2013, p. 43 e Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 94.
- 10 I testi citati fanno riferimento all'edizione Franco Buffoni, *Poesie (1975-2012)*, Milano, Mondadori, 2012. Si riprendono le sigle relative ai titoli delle raccolte di Buffoni stabilite da Gezzi nell'*Introduzione* al volume: *Nell'acqua degli occhi – NAO* (Guanda 1979); *I tre desideri – TD* (San Marco dei Giustiniani 1984); *Quaranta a quindici – QQ* (Crocetti 1987); *Scuola di Atene – SA* (L'Arzanà 1991), *Suor Carmelitana e altri racconti in versi – SC* (Guanda 1997); *Il profilo del Rosa – PR* (Mondadori 2000); *Theios – TH* (Interlinea 2001); *Guerra – GU* (Mondadori 2005). Tra parentesi quadre si indica la sigla della raccolta e il numero di pagina relativo alla suddetta edizione.
- 11 Dalla nota a Franco Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, in *Quaderni della Fenice 54*, Milano, Guanda, 1979, pp. 43-59 [p. 44]. La nota, non firmata, è probabilmente stata scritta o da Raboni, allora direttore dei *Quaderni della fenice*, o da Cucchi, che vi lavorava come redattore (cfr. Massimo Gezzi nell'*Introduzione* a Franco Buffoni, *Poesie*, p. VI).
- 12 Ibid. Si veda anche Andrea Afribo, op. cit., p. 94.
- 13 Nota a Franco Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, p. 44.
- 14 È centrale, ad esempio, nella prima metà di *Theios*, dedicata agli anni di infanzia del nipote.
- 15 Franco Buffoni, *Poesie*, p. 38.
- 16 La figura di Mercurio è presente già in *NAO 14*: «Metteva nell'abbandono / il lato vile / d'autostoppista servile / appena raccolto / e rideva tenuto / pensando che infine / Mercurio / contava quel tanto / che basta per dire / “son io” per entrare».
- 17 Massimo Bagicalupo, *Recensione a “Quaranta a quindici”*, in «Il verri», n. 3-4, 1992, p. 206.
- 18 Tommaso Lisa, op. cit., p. 13.
- 19 Franco Buffoni, *Poesie*, p. 38.
- 20 Franco Buffoni, *Autopresentazione*, pp. 25-26.
- 21 Come scrive lo stesso Buffoni, «non è possibile distinguere il nome di Vittorio Sereni da quello della cosiddetta “linea lombarda”» (Franco Buffoni, «*Con i miei soli mezzi*». *La poesia di Vittorio Sereni*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di Giuliano Ladolfi, Novara, Interlinea, 2000, pp. 65-78 [65]).
- 22 Claudia Crocco, «*Essere per qualche istante io, noi solitudine*»: un ricordo di Vittorio Sereni attraverso cinque poeti contemporanei, in «404: file not found», 2009, <https://quattrocentoquattro.com/2013/02/09/essere-per-qualche-istante-io-noi-solitudine-un-ricordo-di-vittorio-sereni-attraverso-cinque-poeti-contemporanei/>.
- 23 Franco Buffoni, *Autopresentazione*, p. 24.
- 24 Ivi, p. 25.
- 25 Massimo Gezzi in Franco Buffoni, *Poesie*, p. XV.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid.
- 28 Cfr. Maria Borio, *Maria Borio intervista Franco Buffoni*, in «Insula europea», 2016, http://www.insulaeuropea.eu/leinterviste/interviste/borio_buffoni.html. Come ricorda Simonetti, un simile approccio alla costruzione del macrotesto poetico è una delle dominanti della poesia italiana degli ultimi decenni: «[molti autori] finiscono con lo scommettere sulla forza complessiva del libro piuttosto che sulla singola composizione, sulla durata “romanzesca” piuttosto che sull'attimo “lirico”, sull'energia della storia,

della testimonianza o della riflessione piuttosto che sull'energia delle metafore» (Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 199).

²⁹ Tommaso Lisa, op. cit., p. 5. Buffoni ricorda che la povertà lessicale è una caratteristica propria di molti autori lombardi: «in brevi termini, se un lombardo deve dire che questo tavolo è sporco, dice che è sporco, e basta. Un toscano può dire che è sudicio, che è sporco, o usare anche altri aggettivi. Io invece dovrei ricorrere al dialetto. E se ricorro al dialetto, ho la stessa ricchezza che ha un toscano» (Ibid.).

³⁰ Cfr. Ronald De Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna*, Firenze, Franco Cesati, 1997, in particolare pp. 58-59.

³¹ In Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004, p. 998.

³² Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, in particolare pp. 189-193.

³³ Mi riferisco, ad esempio, a libri come *Folla sommersa* di Pusterla (Marcos y Marcos 2004) e *Il numero dei vivi* di Gezzi (Donzelli 2015).

³⁴ Massimo Gezzi in Franco Buffoni, *Poesie*, p. XV.

³⁵ Franco Buffoni, *Di quando la giornata è un po' stanca*, in «Letture», anno XI, n. 53, 1998, p. 51.

³⁶ Ibid.

³⁷ Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2010, pp. 33-35-46-53.

³⁸ Remo Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 40.

³⁹ Guido Mazzoni, «Il profilo del Rosa» di Franco Buffoni, in «L'Apostrofo», anno VI, n. 18, 2002, pp. 16-21 [p. 18].

⁴⁰ Ivi, p. 17.

⁴¹ Andrea Inglese, *L'identità inquieta. Sul "Profilo del Rosa" di Franco Buffoni*, in «Capoverso», n. 5, 2003, pp. 10-20 [p. 12].

⁴² Tommaso Lisa, op. cit., pp. 5-6.

⁴³ Sulla presenza della tradizione poetica anglosassone in Buffoni si veda anche Maria Borio, *Poetiche e individui*, pp. 307-312.

⁴⁴ Maria Borio, *Raccontare la guerra: la comunicazione etica nella poesia italiana contemporanea*, in «La letteratura e noi», 2014, <http://www.lalletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-enoi/294-raccontare-la-guerra-la-comunicazione-etica-nella-poesia-italiana-contemporanea-fortini,-anedda,-buffoni,-gezzi,-testa.html>.

⁴⁵ Franco Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005, p. 196.

⁴⁶ Rispetto alla prima edizione di *Guerra* (Mondadori 2005), per ragioni editoriali, nel volume *Poesie* (Mondadori 2012) è stata eliminata una sezione, *Fiori pallidi in cattività*, contenente cinque poesie.

⁴⁷ Alberto Casadei, *Recensione a "Guerra"*, in «Atelier», anno XI, n. 42, 2006, pp. 126-128 [p. 126].

⁴⁸ Guido Mazzoni, *Recensione a "Guerra"*, in «Almanacco dello specchio», Milano, Mondadori, 2006, pp. 241-243 [241].

⁴⁹ Alberto Casadei, op. cit., p. 126.

⁵⁰ Cfr. Alessandro Baldacci, *Nelle fauci della specie. Su "Guerra" di Franco Buffoni*, in «Nuovi Argomenti», n. 33, 2006, pp. 315-333 [p. 316].

⁵¹ Guido Mazzoni, *Recensione a "Guerra"*, p. 241.

⁵² Proprio in virtù di questo elemento in comune, potremmo richiamare per *Guerra* il modello delle *Sette canzonette del Golfo* di Fortini (in *Composita solvantur*, Einaudi 1994). Ci sono però due, fondamentali elementi di divergenza fra la raccolta Buffoni e quella di Fortini: il primo è che quest'ultimo tratta una vicenda bellica a lui contemporanea, mentre, come si è visto, Buffoni spazia attraverso epoche diverse; il secondo è che, mentre in *Guerra* le voci dei soggetti poetici aderiscono e partecipano alle vicende descritte, nelle *Canzonette* Fortini esprime con «atroce ironia» una situazione di «esclusione dalla storia, individuale e collettiva» (Andrea Cortellessa, *Phantom, mirage, fosforo imperial. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», n. 2-3, pp. 105-151 [pp. 109-110]).

⁵³ «Il ritrovamento e l'analisi delle carte di mio padre mi indusse dapprima a riflettere sulla possibilità di scrivere un libro incentrato esclusivamente sulla sua esperienza. [...] Ben presto tuttavia mi resi conto che tale materiale si sarebbe prestato solo a una trattazione di tipo storiografico, a meno che non avessi – come poi ho fatto – rivissuto in prima persona quegli eventi, immaginando che in quelle circostanze mi fossi trovato io. Tale impostazione mi ha indotto a estendere anche ad altri periodi storici la riflessione sulla "guerra"» (Franco Buffoni, *Guerra*, p. 196).

⁵⁴ Alessandro Baldacci, op. cit., p. 316.

⁵⁵ Guido Mazzoni, *Recensione a "Guerra"*, p. 242.

⁵⁶ Cfr. Andrea Afribo, op. cit., p. 95.

⁵⁷ La definizione è dello stesso autore, in Franco Buffoni, *Guerra*, p. 197.

⁵⁸ Maria Borio, *Raccontare la guerra*.

- ⁵⁹ Lorenzo Marchese, op. cit., p. 52.
⁶⁰ Theodor Adorno, *Discorso su lirica e società*, pp. 47 e 55.
⁶¹ Gianluigi Simonetti, op. cit., p. 201.
⁶² Andrea Inglese, op. cit., p. 17.
⁶³ Ivi, p. 19.
⁶⁴ Maria Borio, *Poetiche e individui*, p. 314.

In “Ulisse” 22, 30 ottobre 2019

<https://www.lietocolle.com/.../lulisse-n-22-lirica-societa-p.../>
<https://www.lietocolle.com/.../uplo.../2019/10/Ulisse%20XXII.pdf>