

*Da «Walter» a «Lafcadio»:
sulla poesia di Franco Buffoni*

A leggere la poesia di Franco Buffoni potrebbe venire l'impressione di essere sfiorati da un agile laccio, magari di quelli elastici con le spighe del grano, che sapevamo fare da ragazzi. Nulla di spettacolare o di facilmente inquadrabile ad uno sguardo iniziale. Invece una rapidità imprevedibile, originale, che sposa a tratti la calma di una visione immobile e contemplativa, grazie ad un'innata tendenza alla mimetizzazione, alla morbidezza. Guizzando spericolatamente tra autentici exploit di agilità linguistica e metaforica (in cui lo aiutano la facilità al plurilinguismo e all'uso di doppi sensi) e tra diversissimi piani del reale, visivo e tattile, animale e vegetale, la sua poesia agile e ritmata lascia sul percorso segni evidenti, come «lampadine». Segni basati spesso su meccanismi linguistici attivati con filologica perizia, queste «code di lucertola» sanno indicare infinite ed alternative vie di fuga; l'impressione è perciò quella di un materiale in escandescenza, ricco di sottintesi e di sotterfugi, disposto ad un incontro a tutto campo con tutti i piani del reale, immune da una volontaristica univoca fede.

Eludendo la partenza superconcentrata e ad alta reattività dei suoi coetanei della fine degli anni Settanta, ancora segnati da un'epoca di tarda avanguardia, Buffoni sembra muovere per altre strade e da una sorta di consapevolezza e di nobiltà, estraneo e innocente a quell'assideramento della ragione che passava per i versi di molti. Buffoni cala nel nostro paese da straniero. Egli non sembra direttamente coinvolto nelle giovanilistiche (truccate da) e allegre conquiste delle ultime avanguardie (Viviani, il Porta di mezzo, per esempio), così come vengono eluse le ricerche metriche dello stesso periodo, quando Buffoni si destreggia su un verso fortemente ritmico e ben modellato, talvolta sinuoso, che non cerca altrove e fuori di sé, nella prosa o nella «sperimentazione», le sue ragioni di essere.

Ipnottizzato da un ordine quasi scientifico, etico e linguistico, Buffoni conduce la sua poesia come un arazzo, appropriandosi di una naturalezza insolita nella poesia di quegli anni. Una spinta coerente, organica, conduce l'arco più o meno breve della narrazione di ogni singolo testo. Un arco narrativo che non è mai del tutto assente e che l'autore domina con gesti sereni e asciutti, adeguati al valore intrinseco del dettato. La presenza più o meno larvata di una serie di concatenazioni logiche, talvolta su più piani contemporaneamente, richiede al lettore una attenzione particolare, che tuttavia non è sempre sufficiente a penetrare subito attraverso la superficie musicale del testo, le sonorità vellutate di cui sono vestiti i versi. E spesso si tratta di un monologo che continua inaspettatamente a fare le sue scoperte fino in fondo, a dire l'intero ordine dei fatti. Può disorientare a volte l'uniformità del piano, il rigore del discorso che procede a scansioni ordinate verso la sua meta, senza concedere più del necessario sia al gusto espressionistico del paesaggio sia, ancora di più, al gusto espressionistico del particolare, con un uso effettivamente moderato dell'analogia. Come in questa lirica di *Quaranta a quindici*: (1)

Come se proprio non fosse quell'ora e quel giorno
e nel luogo di altra mattina
estraneo all'istituto, l'impressione
di Unrat che torna dove non dovrebbe,

il pensiero che se riesco a venirne fuori,
questa volta pianto davvero tutto.

E ancora di più in una lirica come quest'altra, tolta dalla seconda sezione di *Quaranta a quindici*:

Solo se ripercorri a rito le galassie
Ti accorgi del gioco delle posizioni.
Ti accorgi se non smetti di sentire
Che il suono che ti giunge non è un suono
E non è vero che è un mistero.
Se lo fosse si sarebbe al novecento dei problemi
E le invettive, le occasioni si saprebbe rifiutare
Dei recuperi suicidi nelle zone d'irridenza.
D'intervento si saprebbe
Sopra ai sensi ripassare i monumenti
E le facciate cattedrali.
Pròvati invece a cogliere
La via lattea tutta intera
Più di mille volte mille ridistesa
E la luna è nel giardino.

Proprio nella seconda parte del suo terzo libro, *Quaranta a quindici*, si manifesta in modo lampante il ruolo di un ingrediente che è sempre stato presente e attivo nella poesia di Buffoni, l'ironia. Si legga l'epigrafe di metà libro: «Now my sere fancy "falls in the yellow / leaf", and Imagination droops her pinion, / And the sad truth which hovers o'er my desk / Turns what was once romantic to burlesque» (Byron, *Don Juan*, IV, 3). Senza questo fondamentale filtro di lettura da affiancare e sovrapporre, a seconda dei casi, al testo buffoniano, ne risulterebbe minato l'impianto generale, la struttura intelligente e portante, che non sarebbe più in grado di collocare astutamente e tra opportuni avvertimenti i carichi più forti, i colpi più frontali (anche contro la Storia con la maiuscola). Si pensi all'ultimo distico della prima parte di *Quaranta a quindici*: «Perché non ci sia più il fischio di treni / Carichi di occhi di paura», o alla chiusa di *Il quadro dei vecchi dedicatari*: «Il ponte mai ricostruito / Trincia Boemia sullo sfondo. / Paesi fratelli, paleocristiane / Le chiese nella palude del Balaton».

L'effetto caustico dell'ironia è sempre attivo nel circoscrivere i sentimenti, il raggio entro cui comincia a consumarsi l'azione del dramma, limitando al massimo i preamboli e gli strascichi di un compianto. In generale Buffoni ottiene un uso sorvegliatissimo del cosiddetto «poetico»: il grado di tensione che egli sa creare non è mai stabilito a priori come «un clima» o un'«ispirazione» di cui non si debba in qualche modo rendere conto al lettore. L'elementarità e la nudità di un'azione in forma di monologo (e quindi di fatti interiori) o di fatti veri e propri, o di concatenazioni sottilmente logiche non mancano mai di dare consistenza e concretezza al suo «dire» poetico; sono la coscienza profonda di tutto ciò che è o che non è stato. Questo avviene anche quando la consistenza del gesto creativo, giungendo come in sogno, appare un dono di natura, un essere perfettamente addentro alle cose:

«Perché ti amavo mio selvaggio dire:
Sorprendevo parole di nascosto
E le baciavo in ombra sul cuscino

portandole a domani.
Io credevo
Scendessero da sole
Non sapevo».

Che cosa si intenda per «nudità» della frase appare chiaro analizzando l'andamento ritmico della poesia di Buffoni, che secondo i casi passa da un modo «atletico» del verso ad un verso invece quasi tremante, da un quinario freddo e rapido ad un endecasillabo sinuoso e musicale. L'effetto è che l'azione diviene ben circoscritta al suo accadere e le sue sporgenti giunture ritmiche, le sue vive movenze sintattiche e metriche, non lasciano spazio a confusione di temi o valutazioni offuscate, mantenendo vivo il senso di responsabilità di chi scrive e di chi legge, e nitido lo sguardo di chi entra anche là dove la tensione tenderebbe a travolgere: «Era luglio chimico dei morti / Spaccandogli proprio in due la fronte / Introducevamo correttivi / per avere più gioco / ...».

Da *Nell'acqua degli occhi* a *Quaranta a quindici* la predisposizione ad entrare nel vivo della tensione, ad una distanza ravvicinata con l'oggetto del testo, della narrazione, muta considerevolmente: si passa da una poesia fortemente coinvolta e ancorata ad una realtà autobiografica (anche se non in senso stretto), capace cioè di coinvolgere tutto ciò che si muove nella realtà circostante, ad una poesia che in *Quaranta a quindici* gioca le sue partite con più distacco, in un rigore formale anche più trattenuto e perfezionato. (Mentre in *Nell'acqua degli occhi* e in *I tre desideri* è ancora frequente trovare la «partita» interamente spostata da una parte, vissuta da un solo punto di vista, stretta intorno a un personaggio che erompe nel testo con tutta la sua univoca, inequivocabile tragica realtà). Tutto ciò in un'atmosfera sì lombarda, ma che, per la durezza e la crudeltà, trova ben pochi riscontri nella «linea»; di più, forse, nel neorealismo avanguardistico di Balestrini e soprattutto del Pagliarani della «Ragazza Carla». La Milano di Buffoni, forse non distante anche dalla Milano di Loi, appare come una città severamente impiegatizia, apparentemente chiusa tra la Bocconi e la stazione Lambrate. Ma Buffoni non è solo «Milano», e altri riferimenti storici e paesaggistici rientrano in un suo bagaglio del tutto personale. Testo chiave del primo Buffoni, del suo mondo stretto alle corde dall'ironia e dalla durezza del paesaggio è «Per tutti i Walter»:

Era Walter nel quarantanove
in seconda geometri di Asti.
Non sapeva se si chiedeva
d'essere per chi:
il professore di estimo magari
che guardava se sorrideva
e diceva di collettivo.
Ma quando a tutti fu conosciuto
che lui in stazione poi ci restava
anche quello se lo guardava
era per finta che non vedeva.
Così per gli altri non aspettava
che di piantarla con le parole.
Non le voleva quelle parole
di tutti i tempi

da fargli schifo.
Era la scuola di stare soli
peggio per sempre
solo l'inizio.
Ed una sera di pomeriggio
mentre Pavese si compiangeva
scelse da solo la sua ringhiera
per archiviarsi
come da un vizio.

Qui, dal titolo alla rabbiosa accusa finale — uno degli esempi più lampanti della sua poetica allo stato puro —, ritmo, crudezza dell'immagine, realtà, diventano una sola cosa e anche l'ironia, agendo nello spazio virtuale tra testo ed esperienza biografica ancora vicina, non trova la sufficiente distanza, limitandosi a soffiare come un vento gelido attraverso quel verbo «archiviarsi».

Una situazione analoga si ritrova pressoché immutata fino a *I tre desideri*, soprattutto nei testi di ambientazione milanese, dove è effettivamente più facile scoprire, in ogni luogo o nome, il segno autobiografico. Milano sembra quindi avere per l'autore la capacità di ricondurlo ad un rapporto viscerale e violento con la propria storia personale; una capacità che gli altri paesaggi solitamente non posseggono, lasciando più facilmente scaturire la tendenza lirica. Tutto questo solo per rilevare dove certi meccanismi interni della poesia di Buffoni abbiano i loro riscontri semantici preferiti. Così la Milano di Buffoni è una Milano attuale, senza consolazioni che gli vengano dalla storia, dolcezze di Navigli o madonnine. Una Milano da pagina di cronaca, utile e dolorosa, piena di passioni che vivono addosso ai suoi personaggi, impiegati o studenti «di quarta geometria», senza nessuno che li possa far uscire dal loro ristretto campo d'azione, rabbiosi provocatori. E dove anche le storie d'amore nascono da complicazioni, da meccanismi corrotti dalla crudeltà dell'exasperazione: «Non era il caso più di tentare / tanto che altro poteva per una sera... / poteva dirgli per fargli male...».

Con *Quaranta a quindici* prende invece piano piano il sopravvento un dominio diverso e più controllato degli stessi argomenti e delle stesse passioni. Come se l'esperienza desse ora al poeta la possibilità di partire da più lontano, misurando un arco più lungo alle sue risposte.

I ragazzi, le sere tardi a Milano, le frustrazioni coniugali, gli impiegati e gli oratori, vivono già consapevoli in «Lafcadio»:

La chiesa vaticana a riguardo
— Segreto secreto dalle sue labbra oscure —
Ripropono bromuro
Dato per secoli a' soldati suoi, cavalli e collegiali,
Perché il cuore dei ragazzi
Brucia troppo selvaggiamente...

Con il viaggio a ritroso che si compie per arrivare dal clima di «Walter» a quello mitizzato di «Lafcadio», si ottiene un completamente della prospettiva, si risale per così dire alla fonte. I personaggi bruciano per intero l'arco della loro esperienza, consapevoli e senza possibilità di ribellione al loro destino. Ma esso è più che mai importante e risplende quel fuoco momentaneo, come un privilegio. Ne nasce anche uno sguardo di fondo che, rispetto al passato, si vede più dilatato, con una sensibilità amplificata, una calma e una serenità nuove. Nulla più

sfugge ad un'ironia più sottile e sinuosa che, come un arazzo, sorregge l'impianto interno al testo. Tutto questo trasporta alcune parti del discorso ad un autentico delirio lirico di affermazioni e negazioni di senso, sempre più slegato dai tempi reali dello svolgimento narrativo puro e semplice:

Riti di parrucche verdi:
Se sei vetro o di vento
Aprirti le guance ed affondare
Occhi come un basso diavolo...

Caratteristiche che escludono, ancora di più, la possibilità di una morale adattata al quotidiano sopravvivere, ben amministrata, con pudore, fatta di un proficuo commercio di giustizie parziali, di compromessi, di dialogo, di allontanamento della morte e, infine, come dato stilistico, di tono parlato. Tutte cose che avvicinerrebbero il poeta a quella «linea» lombarda, da cui invece riesce originalmente a distinguersi. Forse anche grazie al prevalere in lui di una scuola novecentesca più ampia, che risale, proprio in questi ultimi risultati in modo esplicito, verso Pascoli e Gozzano, i crepuscolari, passando per Saba e Caproni per non dare che qualche coordinata possibile.

La limpidezza di certi sguardi, il reale così chiaramente sottinteso di certi frammenti di *Quaranta a quindici* e di alcuni testi recenti (*Spiga di grano matto*, «Poesia», 1990, n. 27; e *Marino*, «Nuovi argomenti», 1987, n. 23) spostano del resto sempre di più il peso delle reminiscenze rintracciabili nel Novecento verso tale linea più ampia. Se questa lettura, parziale e settaria, non ha mancato del tutto il suo bersaglio, avrà portato alla luce alcuni degli aspetti più vivaci della poesia di Buffoni. Occorrerà allora verificare, a suo tempo, se quella sicura parentela linguistica con la scrittura lombarda del nostro secolo non sia in Buffoni che un fatto intrinseco, naturale, e, per contro, se non sia da allargare e rivedere l'insieme «europeo» delle sue ascendenze.

GIULIANO DONATI