

da:

Adriano Napoli (a c. di)

*Vola alta, parola. Poeti italiani 1967-2010*, Marcos y Marcos 2011

pp.164-171

Come molti autori formati nella fucina del decennio '70, Franco Buffoni manifesta nei suoi primi libri poetici (*Nell'acqua degli occhi*, il suo libro d'esordio, esce nel 1979) una disposizione al lavoro incessante sul linguaggio. Pur collocandosi sul confine tra territori neo-avanguardisti e tradizione, la ricerca espressiva del poeta lombardo denota tuttavia una sostanziale indipendenza da linee e correnti, limitandosi ad attraversarle e fiancheggiarle con scaltrezza (e il rovescio meta-poetico che si può intravedere quasi in ogni documento degli esordi ne è una eloquente conferma). La poesia appare fin da subito fondata su di un approccio agonistico alla materia fluida e ambigua del reale di cui si fa specchio nel suo polimorfismo il linguaggio stesso, frutto di un elaborato intarsio di materiali attinti da saperi altri, apparentemente remoti dalla categoria del poetico (le scienze, in particolar modo) così da contrapporre al dogmatismo omnicomprensivo della società coeva e del suo sistema economico e sociale il senso lancinante di una perdita, che fonde, nel terreno comune di un senso di incompiutezza, la coscienza del soggetto con le rovine che lo circondano. La parola è chiamata ad un compito di resistenza, mediante l'esercizio della *metis* greca «per cui la vittoria su una realtà ondeggiante, resa quasi inafferrabile da continue metamorfosi, può essere ottenuta soltanto con una maggiore mobilità, con una ancora più grande potenza di trasformazione» (Vernant-Detienne, 1984). Le esplorazioni della memoria e dell'infanzia negli otto racconti in versi di *Suora Carmelitana* (1997) e nel successivo *Il profilo del rosa* (2000); il movimento incessante che scandisce l'emergenza del male nell'orizzonte umano, nelle forme cicliche e ripetitive della violenza, della sopraffazione, della schiavitù (*Guerra*, 2005); o ancora l'insistenza sulla ritualità di giochi e agoni sportivi che si celebrano nei confini di una città-destino (motivo preminente nelle sequenze di *Roma*, 2010) rappresentano, nei libri più maturi ispirati a una maggiore inclusività, i simulacri emergenti dalla coscienza di un soggetto espropriato della propria tensione desiderante, sicché il principio del piacere, degradato a mero flusso e accumulo di merce, riaffiora nei moti pulsionali dell'erotismo. *Il profilo del rosa* (2000) rappresenta in particolar modo uno snodo fondamentale nella poesia di Buffoni: anche perché in esso sono ormai tutti riconoscibili gli elementi portanti di una struttura compositiva complessa, spuria, modulata in più voci e registri espressivi, che continuerà ad essere esperita e perfezionata nelle prove successive. Ogni sezione è plasmata da continue colate ritmiche, da iterazioni lessicali, foniche, sintagmatiche (i «camion di Walt Whitman»; le «cartine del Seicento»; «la donna del circo Orfei», eccetera). Interi versi vengono rielaborati con minime ma incisive variazioni, simulando un moto ironico e a tratti grottesco di circolarità della materia dei versi e del vissuto, che avvitando su se stessa, sembra sul punto di implodere. Il viaggio a ritroso nel tempo dell'io poetico appare via via deformato da una memoria imperfetta, friabile, intaccata dall'evanescenza, che ne riduce lo sforzo di concentrazione a

poche tracce, schegge di un quadro incompiuto («Era solo una voce di mamma per le scale»). Si consolida, tra queste pagine gremite di testi che si sviluppano per endogenesi l'uno dall'altro, (c'è il caso addirittura di poesie destinate a essere espianate e trapiantate, a distanza di un decennio, nella compagine del libro più recente, *Roma*: ad es. «Così stanco ravviva la vista») l'osservanza di un metodo compositivo in forma di colloquio per accumulazione e associazione di immagini istantanee. Il motivo ricorrente della fotografia («Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte») richiama per analogia una funzione della memoria: anche il ricordo, come la fotografia, non dice tutto, ma ritagliando nello spazio della sua pronuncia un orizzonte ristretto, inevitabilmente reticente della realtà, stimola conseguentemente l'immaginazione di chi legge a completare la visione, a cogliere «simmetrie invisibili» dilatando la prospettiva di un io che, contemplato dal di fuori, viene espropriato di ogni tentazione di soggettivismo, a vantaggio di una maggiore essenzialità lirica. Fedele alla migliore lezione sereniana, inoltre, Buffoni intreccia nei testi luoghi geografici (l'alta Lombardia, dominata, nel versante est di Macugnaga dal massiccio alpino del monte Rosa evocato nel titolo) e luoghi memoriali, fondendo sincronicamente in un unico polittico («Come un polittico che si apre / e dentro c'è la storia» e detto infatti nell'*incipit* della poesia inaugurale) avvenimenti storici, prossimi o remoti, e vicende biografiche. La sensazione pittorica, la percezione come pura trascrizione di segnali e riflessi contenuti nella parola, e l'aggressività espressionista di una voce che precede il verso nella sua continua reinvenzione del linguaggio tradizionale (apprendone il pomeriggio a tematiche estranee o troppo impervie alla classicità del codice lirico: violenza, ribellione, omosessualità, suicidio, eccetera) e altri materiali sparsi, convergono univocamente in questa compagine nella loco piena maturità espressiva e concettuale, per «fare sentire le cose / senza il nome che hanno». Anche il successivo *Guerra* raccoglie sequenze di testi autonomi e al contempo legati l'uno all'altro a costituire un unico macrotesto. Tutte le guerre della modernità, e a ritroso, dell'antichità remota, vengono a comporsi, come in una miniatura, su uno stesso piano orizzontale di visione, aggregate l'una all'altra mediante una tecnica di accumulazione caotica, nominale («Scontri carestie epidemie massacri») o verbale («Scava solca spartisce il marmo bianco»), spesso collocate in posizione enfatica negli *incipit* dei componimenti, in modo da restituire la sensazione di una scomposizione di forme sul modello della pittura cubista (e viene da pensare, dato il tema, alla celebre *Guernica* picassiana). La circolarità quasi ipnotica delle sequenze, di cui fa fede il ripetersi all'inizio e alla fine del libro dello stesso assunto («Se il mondo è stato creato / Per l'uomo e le sue esigenze...») suggella la storia umana come eterna storia di vittime. Vi è in ogni evento bellico; sia nelle efferate, sanguinolente guerre tribali dei primordi che nell'asetticità chirurgica delle guerre intelligenti coeve, una perdita di destino che condanna a una schiavitù di effetti meccanici (il lancio della bomba è paragonato con gelida ironia al gesto perfetto del discobolo negli antichi agoni olimpici) la vita umana. Alle schiavitù dell'antichità («Uno schiavo da battere al tuo posto / O da impiccare, / E per il principino disobbediente») si sovrappongono quelle invisibili e non meno dolorose e umilianti del nostro tempo («*Ho ventitré anni. Sono sieropositivo. Dall'età di nove anni sono stato il pompinaro di mio padre...*»), mischiate in una informe, anonima *palus putredinis*, da cui la voce dell'io poetante cerca di far riemergere i fantasmi «in carne e ossa della storia», per consegnarli «al silenzio della mia memoria». Sono, questi ultimi, versi che richiamano una iscrizione funebre del VI secolo a.C. rinvenuta nel villaggio attico di Kalivia; come del resto tutti i testi che si alternano nelle varie sezioni del libro, contraddistinti da una forma epigrafica, come testimoniano i capoversi incisi, con perizia un po' da lapicida, in lettere maiuscole. La parola, ormai sempre più giocata in una serie di fantasmagorie timbriche, accensioni e abbandoni, coincide con la persona (si intenda nel suo etimo di maschera) che dice io in

una recita corale. Il corpo del poeta, trapassato, violato da immagini crudeli della memoria propria e altrui, si trasforma in un nudo proscenio sul quale il grido di un'umanità ferita diventa voce, canto fermo, articolato ora nella modalità del monologo, ora del duetto o del concertato. E una voce chiamata a recitare tutti i ruoli; in cui i ricordi militari del poeta si trasfigurano nella prigionia del padre in un campo di concentramento durante la seconda guerra mondiale: «Mio padre andava in giro con la sua biografia / inscritta nel corpo» e detto in due versi rivelatori (ed e dai fogli paterni vergati a matita su cartine di tabacco durante la detenzione e ritrovati molto tempo dopo dal figlio, che ha preso forma il primo nucleo di ispirazione del libro). L'esperienza paterna dell'ingiustizia («A quale ingiustizia stai pensando, babbo?») viene rivissuta in prima persona ora dal figlio («immaginando che in quelle circostanze mi fossi trovato io», e detto esplicitamente in una delle note conclusive) per dilatarsi ulteriormente nel tempo e nello spazio ed abbracciare in un unico reticolato di violenza e umana dimissione nomi e vicende, di ogni tempo e di ogni guerra. Questa tecnica corale di espressione, in cui liriche autonome si amalgamano in un'unica drammatica sequenza orante e destinata a replicarsi nei libri più recenti di Buffoni, nei quali la voce del poeta, sempre più intonata alla complessità di un discorso politico e civile, «unisce le istanze politiche, giuridiche e filosofiche a quelle più personali e poetiche» (Tuzet; 2008). È il caso di *Noi e loro* (2008) diviso in due parti, scandite da tredici lunghe sezioni, dalle quali ancora una volta emerge un quadro d'insieme ribollente di nomi, luoghi e amori esotici attraversati da lampi di crudeltà e violenza, in un mondo sospeso tra infiniti conflitti e tensioni innescati dal corto circuito della pia imprevedibile e destabilizzante delle categorie: quella del «diverso». L'edificazione di un maestoso trittico murale si completa con le poesie di *Roma*, in cui Buffoni, ripercorrendo lo sviluppo di una città e di una storia nel corso dei secoli, traccia contestualmente in filigrana, ancora una volta, un'autografia del proprio percorso umano e poetico «nel segno di Caravaggio e Sandro Penna, nel fascino ripulsa di una città che è anche un cronotopo» (dalla nota conclusiva). Roma, anzi le tante Rome che coabitano nella città eterna, assurge dunque ad emblema e immagine del tempo, delle sue incalcolabili stratificazioni e sovrapposizioni. Tutto, in questa allegoria del mondo, e memoria che accumula, e contemporaneamente dimentica e nasconde («È una volta scendendola ho scoperto / Che era via Rasella / La mia scorciatoia mattutina al Quirinale, / Poi vi ho cercato lapidi segnali. Nulla, / Fuor che nero fumo vecchie insegne»). Predomina un'atmosfera polverosa in cui la vita ancora una volta si configura come quotidiana, incessante battaglia, segnata da un sentimento vorticoso di precarietà che adombra ogni cosa, e di cui gli agoni sportivi, le gare, le partite di calcio sono nel loro brulicante furore agonistico la rappresentazione lucente e drammatica. «Nel gioco decorativo la battaglia / Discesa dagli arazzi / Al campo di pallone dei ragazzi / Si sposta alle magliette, / Dalle alabarde a grida / Di grinta alle vetrine in piazza». I gesti, le posture, i dettagli dei corpi in primo piano, con le loro masse e volumi, intrisi di un pasoliniano erotismo funereo, rivelano attitudini e *habitus*: «Ed è sull'erba la sola rientranza / Dei fianchi la vita si muove / Con gli occhi serrati di luce. / Ansimando poi meno urgente / Si rivolta appoggiando il ginocchio / Il gomito ripiegato / Guarda l'altro da poco sdraiato / E risorgono appoggiati di spalle / Parlandosi di nu- che quasi guance / Con un vero scherzo allacciando / Le braccia e restando / Uniti / Fanno rifanno e fanno / Capriola». Si sprigiona da essi un furore di compimento, affacciato sulle rovine e il vuoto dei secoli, in cui ogni differenza si annulla, ogni cosa si confonde in un ritmo senza fine ne principio (non senza qualche rischio di sovraesporre le parole alla obsolescenza di un onirismo un po' di maniera: «Monte di cardinale anni Cinquanta / Sprofondata in carni profumate / Donde sporgono dita inanellate / Fragrante di pizzi con gli orli la bara / Discende gli alti scali-

ni: / Trombe buccine e cimbali, vesti e diademi / Sculture lignee e lapidee / Arredi sacri, dipinti e codici miniati» eccetera).

pp.13-14

Buffoni [parte] da un orizzonte culturale che ha il suo epicentro nella civiltà classica, greco-latina, ma con [...] una *metis* ulissesca [...], l'astuzia ferina avamposto di un a realtà in cui male e violenza informano di sé ogni aspetto del vivere.