

Estratto da Maria Borio, Poetiche e individui, Marsilio

2.5. Franco Buffoni, «Tecniche di indagine criminale...»

Tecniche di indagine criminale
Ti vanno – Oetzi – applicando ai capelli
Gli analisti del Bundeskriminalamt di Wiesbaden.
Dopo cinquanta secoli di quiete
Nella ghiacciaia di Similaun
Di te si studia il messaggio genetico
E si analizzano i resti dei vestiti,
Quattro pelli imbottite di erbe
Che stringevi alla trachea nella tormenta.
Eri bruno, cominciavi a soffrire
Di un principio di artrosi
Nel tremiladuecento avanti Cristo
Avevi trentacinque anni.
Vorrei salvarti in tenda
Regalarti un po' di caldo
E tè e biscotti.

Dicono che forse eri bandito,
E a Monaco si lavora
Sui parassiti che ti portavi addosso,
E che nel retto ritenevi sperma:
Sei a Münster
E nei laboratori IBM di Magonza
Per le analisi di chimica organica.
Ti rivedo col triangolo rosa
Dietro il filo spinato.

Tecniche di indagine criminale... racconta del ritrovamento di Oetzi, la mummia preistorica rinvenuta nel ghiacciaio del Similaun in Alto Adige agli inizi degli anni novanta. Il dettaglio archeologico è parte di un campo polisemico. Il dato antropologico sulla presunta omosessualità dell'uomo, vittima di un assassinio, si incastra con una riflessione ontologica sulla violenza, di cui diventa simbolo l'immagine del triangolo rosa che i detenuti omosessuali erano costretti a portare nei lager nazisti. Lo spunto cromatico si intreccia con quello lessicale del Monte Rosa, che rimanda al paesaggio autobiografico dell'infanzia dell'autore.

La poesia si legge in *Il profilo del Rosa* (1999) e rappresenta una chiave di volta decisiva, così come la raccolta stessa, nel percorso di Buffoni. Infatti, Buffoni parte da una ricerca primariamente lirica secondo la tradizione del Novecento e matura in una poesia che combina la lirica con la narrazione in versi e con una riflessione sull'ontologia e sulla storia legata a una visione civile, razionale e laica, come per il pensiero illuminista. In questo percorso, *Il profilo del Rosa* sembra quasi una ideale prosecuzione di un frammento paradigmatico della v sezione di *Un posto di vacanza* di Sereni (da *Stella variabile*, 1981), per Buffoni autore esemplare:

[...]

Pensavo, niente di peggio di una cosa
scritta che abbia lo scrivente come eroe, dico lo scrivente come tale,
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.

[...]

Che fosse e sia un passaggio obbligato? Mi darebbe coraggio.

[...]

(Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, v, da *Stella variabile*, 1981)

Anche in Buffoni si potrebbe indicare la lirica dei primi libri come una specie di «passaggio obbligato», di crescita? La lirica dei primi libri (*I tre desideri*, 1984; *Quaranta a quindici*, 1987; *Scuola di Atene*, 1991) viene successivamente sgranata in una composizione per frammenti di racconto. In modo progressivo: dall'auto-antologia *Adidas* (1993) a *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (1997), *Il profilo del Rosa* (1999), *Theios* (2001). Nel *Profilo del Rosa*, in modo particolare in *Tecniche di indagine...*, entra in gioco un punto di vista cruciale: quello etico della conoscenza ontologica ed eziologica della storia, per una poesia civile, incentrata soprattutto sui problemi della violenza e dell'omosessualità, che culmina in *Guerra* (2005), proseguendo con *Noi e loro* (2008) e *Roma* (2009).

La riflessione ontologica, eziologica e civile rende *Il profilo del Rosa* un complesso a più strati, come ho prima accennato. Il racconto in versi autobiografico è affiancato al dettaglio di cronaca, come quello del ritrovamento della mummia preistorica di Oetzi, ma anche a tracce documentarie delle incisioni rupestri dell'Età del Ferro, delle incursioni dei popoli longobardi e degli avvenimenti della Grande Guerra nei territori dell'alta Lombardia. La ricostruzione dell'«ontogenesi» della biografia individuale è in dialogo costante con il «recupero intellettuale della filogenesi» che entra nella storia delle epoche e dell'uomo.

2.5.1. La dialettica del politico

Il rapporto tra ontogenesi individuale e filogenesi si trova in un percorso di lettura polisemico che ha almeno tre livelli di connotazione: nella struttura compositiva di

Tecniche di indagine...; nel significato del titolo del libro in rapporto a quello delle sezioni; nelle connessioni tra il testo d'incipit, *Tecniche di indagine...* e il testo d'explicit.

Una delle caratteristiche che colpiscono di più in *Tecniche di indagine criminale...* è un «sovrapporsi di registri differenti». Si nota una stratigrafia di enunciazioni svolte per incastri e rispecchiamenti: di tipo referenziale, dove sono riportati i fatti di cronaca del ritrovamento di Oetzi (vv. 1-3 e 21-23); di tipo narrativo, dove ai fatti si dà uno spessore romanzesco (vv. 4-13 e 17-20); di tipo autobiografico, dove il racconto è legato al punto di vista soggettivo (vv. 14-16 e 24-25).

Questi modi di enunciazione tornano nel significato dei titoli delle sezioni decisive per la struttura del libro: *Naturam expellat furca*, che ha un significato sapienziale, come suggerisce la citazione da Orazio («Naturam expellat furca, tamen usque recurret» dalle *Epistole* I, 10, 24: anche se caccerei la natura con il forcone, essa tuttavia sempre ritornerà); e *La casa riaperta*, prima sezione, autobiografica, ripresa dalla plaquette *Nella casa riaperta* (1994), nucleo originario del *Profilo del Rosa*. *La casa riaperta*, che recupera forse l'immagine della vita come casa dai molti vani presente in una lettera di Keats del 1818 a cui Buffoni fa riferimento nell'introduzione dell'antologia *Poeti romantici inglesi* (1990), diviene metafora della frammentazione del punto di vista lirico in un racconto senza unità di rappresentazione, come potrebbe essere, invece, nel progetto della *Vita in versi* di Giudici, ma decostruzione della memoria autobiografica in episodi che si possono percorrere come seguendo le immagini di un polittico.

Immaginiamo una possibile triade dialettica fra testi chiave collocati in posizioni strategiche. L'incipit, *Come un polittico...*, che appare per la prima volta nella silloge /

tre desideri (1984), segna la presa di coscienza della «crisi dell'esperienza e della memoria personale»: l'impossibilità di trovare una rappresentazione unitaria tra le «occasioni» epifaniche e il «monocromo» dell'esistenza quotidiana («Di non saper più ricordare / Contemporaneamente / Tutta la sua esistenza»), dove lo sguardo dell'io possa essere un anello di raccordo, come avviene al contrario nel Sereni degli *Strumenti umani*, al cui tema della ripetizione dell'esistere fa qui eco il «monocromo / Grigio per tutti i giorni». Il riferimento a Sereni torna nel testo d'explicit, *Di quando la giornata è un po' stanca...* (la poesia «chiama in causa sia il padre legittimo, sia quello letterario [Sereni], “entrambi ufficiali nell'esercito italiano; entrambi con l'indicibile da trasmettere circa guerra e prigionia”»), che dichiara un passaggio dalla rappresentazione lirica alla poesia civile («Non con la ragione ma con quella / Che in termini di religione militante / È la testimonianza»).

Se pensiamo al testo d'incipit come a una tesi e al testo d'explicit come a un'antitesi, la sintesi si rintraccia in *Tecniche di indagine criminale...*: sembra l'icona focale al centro di un polittico, che si apre e affida al lettore il compito di fare un raccordo tra le varie scene, tra autobiografia, narrazione ed ermeneutica. Allo stesso modo, guardando al racconto lirico in frammenti di *La casa riaperta* come la tesi e alla curvatura testimoniale di *Naturam expellas furca* come l'antitesi, *Il profilo del Rosa* appare la sintesi finale. Il colore rosa ha un valore simbolico, è come un simulacro sinestetico dell'incontro polisemico tra memoria personale, enigma sulla natura della violenza e necessità etica di testimonianza.

2.5.2. «*Tecniche di indagine*». *L'immanente e la conoscenza*

«Tengo alla precisione geografica perché da bambino pensavo alle montagne che mi sovrastavano e alla pianura che mi si stendeva dinanzi in termini di cateti e ipotenusi (l'ipotenusi era il mio corpo disteso obliquamente dal Monte Rosa al Po)». L'immagine dei cateti e dell'ipotenusi, che si legge in questa nota d'autore in fondo al *Profilo del Rosa*, è ripresa da Anedda per indicare la qualità terrestre e storica del libro: «L'elemento verticale incontra l'orizzontale, ma è sempre l'ipotenusi a tenere lo sguardo e la storia attraverso la precisione delle cose e delle immagini». L'ipotenusi può essere usata come immagine metaforica per descrivere la dimensione per eccellenza di questa poesia: l'immanente.

«L'immanente è la mia dimensione», scrive Buffoni. L'immanente viene portato in poesia attraverso «tecniche di indagine», che non indicano mai un raffreddamento razionalista o speculativo. Nello stile, le tecniche di indagine determinano scelte della lingua all'insegna della chiarezza e della precisione chirurgica. Fin dall'auto-antologia *Adidas*, Buffoni segue un «percorso di svecchiamento del linguaggio poetico», che non solo include senza gerarchie vari registri, ma è attento in modo scrupoloso alla vitalità dei linguaggi contemporanei. In *Tecniche di indagine criminale...*, a partire dal nome di Oetzi riportato con rigore documentario, c'è una concentrazione di toponimi («Wiesbaden», «Similaun», «Münster», «Magonza»), riferimenti cronologici («cinquanta secoli», «tremiladuecento avanti Cristo»), lessico settoriale della medicina e della biologia («principio di artrosi», «nel retto ritenevi sperma», «analisi di chimica organica»).

La lingua di Buffoni riprende l'esempio della poesia inclusiva degli anni sessanta, come in Sereni o Giudici, ma soprattutto il modello del *linguistic daring* di Heaney: la sfida linguistica della poesia come serbatoio vivo degli

aspetti vari e realmente comunicabili della vita, che si iscrive in una reazione alle poetiche simboliste già aperta con l'acmeismo di Mandel'stam, che è fondamentale, come abbiamo visto, anche nella riflessione di Anedda sul rapporto tra materia e lingua (basti pensare a *La natura della parola* di Mandel'stam che influenza le considerazioni di Heaney sul problema della lingua). Importante anche la scrittura di Auden, a cui Buffoni dedica il saggio *L'ipotesi di Malin* (2007). Il tracciato va da Auden a Heaney fino a un'area anglosassone del secondo Novecento, che guarda alla poesia come una forma oggettiva di riflessione sul mondo e tratta senza selezioni la lingua e i fenomeni. Così Larkin, a partire dall'icastica *Annus Mirabilis*; Barthelme, come nel poemetto *Snow White* sugli aspetti sentimentali e sessuali della storia d'amore di una coppia che appartiene alla massa della middle-class occidentale; o la Lewis, come in *Inteview with the poet*, che non a caso chiude il quaderno di traduzioni di Buffoni *Una piccola tabaccheria*.

Se osserviamo il modo in cui le tecniche di indagine sono applicate nella sintassi e nella versificazione, non troviamo una distensione equivalente a quella della lingua. Lo stile mette in atto uno scarto che fa passare la scrittura da una forma di narrazione di episodi a una forma di speculazione. «Tecniche di indagine» diventa allora un sintagma chiave non solo in modo "estrinseco", come metodo di osservare la realtà e di porla chirurgicamente in poesia; ma anche in modo "intrinseco", come caratteristica compositiva che mette in contatto la fenomenologia e l'ermeneutica. Lo scarto dello stile viene descritto bene attraverso la tecnica del sopralluogo. Il sopralluogo è usato di solito per rappresentare una presa di coscienza della durata del tempo e del significato che questa durata ha impresso nell'esperienza del sog-

getto. Ad esempio in Proust, dove il momento dell'epifania porta il soggetto a connettere il presente con il passato attraverso l'illuminazione epifanica di ricostruire un percorso di significato. Questa modalità è caratteristica della lirica italiana del Novecento. In Buffoni, però, il sopralluogo «rimane soprattutto la distanza teorica dei due momenti», che vengono messi l'uno accanto all'altro con effetti di «fusione» più che di «contrasto», dati appunto dalla dizione per frammenti e giustapposizioni. Senza possibilità, quindi, di un percorso di significato organico attraverso la memoria individuale, ma con un percorso screziato, «a chiazze», per riprendere la traduzione che Buffoni fa di *Pied Beauty* di Hopkins (*Bellezza a chiazze*). Le giustapposizioni risaltano per gli spazi bianchi tra poesia e poesia, che separano i ricordi e li dispongono in un racconto in versi frammentato; ma anche per l'uso ricorrente della paratassi, della punteggiatura poco frequente e di uno *style substantif* con spoglie enumerazioni nominali e asindetice, che richiama quello della linea lombarda (Sereni, Erba).

2.5.3. Fenomenologia e understatement

Queste caratteristiche fanno vedere il percorso di Buffoni in totale autonomia rispetto alle tendenze dominanti negli anni della sua formazione, come notava Raboni nella prefazione a *I tre desideri*. Si oppone sia alla destrutturazione linguistica dello sperimentalismo d'avanguardia, sia alla visionarietà alogica del neo-orfismo, che danno entrambe come esito una scrittura di complessa decifrazione. Con la tecnica del sopralluogo, ad esempio, come abbiamo visto, la forma lirica si sgrana in una rispondenza molto interessante: da una parte, si cerca una lingua chirurgicamente fedele

all'immanente; dall'altra, vi è lo sguardo attento alla fenomenologia e la speculazione, e la fiducia nella conoscenza epifanica viene problematizzata dalla conoscenza speculativa. La genealogia essenziale di questa ricerca si trova nell'incontro tra la poesia fenomenologica lombarda e certa tradizione anglosassone.

Già la lirica dei primi libri svolge in parte una rielaborazione della lirica inglese romantica. Il modello anglosassone viene sviluppato con ironia, a partire da Byron, dal suo occhio «post-romantico» («lucido, freddo, disincantato e sublimemente sarcastico») che trasforma quello che una volta era stato fiduciosamente romantico in *burlesque* («Turns what once was romantic into burlesque», *Don Giovanni*, libro iv). La prima fase della scrittura di Buffoni è ispirata a uno sguardo ironico post-romantico; la crisi della memoria personale e le combinazioni tra lirica, racconto, riflessione sono legate alle forme moderniste. Da Auden a Heaney, di cui abbiamo parlato: attenti alla rappresentazione della realtà e di una lingua che la rispecchi oggettivamente, ma anche al problema della conoscenza – affrontato non secondo la speculazione assertiva e razionalista di tradizione continentale, ma secondo la ragionevolezza dell'*understatement* anglosassone, a cui Buffoni ispira il suo illuminismo civile («[I miei legami con la linea lombarda si ritrovano] particolarmente nella pratica dell'*understatement*, nel rifiuto del vittimismo, in una misura etica individuale e sobria, in una linea anglosassone di ragionevolezza piuttosto che continentale di razionalismo»).

Non sembra un caso che la figura di Oetzi sia molto vicina a quella del *Grauballe Man* di Heaney, dai *Bog Poems* della raccolta *North* (1975), la mummia conservata al museo di Aahrus, che forse influenza anche Pusterla per il riferimento alla mummia di Bocksten della

sua seconda raccolta che indicativamente si intitola *Bocksten* (1989). Heaney riflette sulla differenza tra la contemplazione estetica dei resti di un corpo morto a cui l'arte può dare una trasfigurazione e la realtà atroce della morte che invece può essere riportata solo nella sua verità storica, di fronte alla quale la sublimazione artistica è impotente.

grauballe man

[...]

ma ora giace
perfetto nella mia memoria,
giù fino al corno rosso
delle unghie,

in equilibrio
con atrocità e bellezza,
come il Galata morente
troppo precisamente disposto

sul suo scudo,
col peso reale
di ogni vittima incappucciata,
squarciata e scaricata.

(Seamus Heaney, *The Grauballe Man*, da *North*, 1975, trad. it. di Roberto Mussapi)

Il punto di vista individuale è portato fuori dai confini della biografia. Svolge una ricerca speculativa che unisce il frammento personale a quello archeologico, l'ontogenesi alla filogenesi. Il risultato è un'apertura della lirica tradizionale a una riflessione che richiama il genere del saggio (come abbiamo già visto nell'incastro fluido tra generi di Anedda) che segue una misura di

understatement.

2.5.4. «Dietro il filo spinato». Uno sguardo *ex-post*?

Il profilo del Rosa rifunzionalizza la lirica e dà al genere una valenza pluriprospettica che combina autobiografia ed elegia, racconto e mito, epifania e saggio. L'autobiografia acquista complessità rispetto a una visione idillica, infantile e acquista il valore di un'«elegia dal contenuto forte, [...] drammatico [...], capace di assorbire e sostenere la [...] voglia di illuminismo». Il racconto acquisisce complessità rispetto alla mera narrazione romanzesca, gli è dato valore di *mýthos*, ossia «racconto nell'accezione di Horkheimer e Adorno», discorso ermeneutico e civile.

La poesia di Buffoni apre la lirica a una riflessione che può essere descritta come un'ecfrasi conoscitiva, articolata esattamente come un polittico dove il quadro di insieme è scomposto e la ricostruzione dell'unità è prerogativa di uno sguardo *ex-post* che collega i frammenti. L'ecfrasi, come abbiamo osservato per Anedda, si basa sul confronto critico di materiali diversi tenuti insieme per giustapposizione, come nella tecnica del sopralluogo di Buffoni. L'elemento cruciale è la ricognizione fra le parti. Non vi è mai una prospettiva deduttiva, sicura di un orizzonte universale, ma sempre induttiva, che parte dall'evidenza delle tracce. Anche qui, torna l'esempio della poesia fenomenologica lombarda e anglosassone. Si pensi alla combinazione polifonica di registri in *Un posto di vacanza* di Sereni, dove frammenti visivi, ritagli da conversazioni, brani di riflessione speculativa sono incastrati in un flusso che li fa rispecchiare l'uno nell'altro. Ma si pensi soprattutto a testi come *Musée des Beaux Arts* di Auden.

Nell'osservazione ambivalente tra un paesaggio naturale e quello raffigurato nella *Caduta di Icaro* di Bruegel, la poesia trasferisce – proprio con l'ecfrasi – una visione che avrebbe potuto essere integralmente romantica in una chiave post-romantica e didascalica:

musée des beaux arts

Non sbagliavano mai i vecchi Maestri
Quando si trattava di sofferenza. Come capivano bene
La sua condizione umana: come essa càpiti
Mentre qualcun altro sta mangiando o aprendo una finestra
O anche solo passeggiando indifferente.

Come, mentre i vecchi inginocchiati con fervore aspettano
La nascita miracolosa, ci siano sempre dei bambini
Che non vi badano, e continuano a pattinare
Sullo stagno all'angolo del bosco.

[...]

Nell'Icaro di Brueghel, per esempio: come tutto pigramente
tende

A ignorare il disastro. L'aratore
Può anche aver sentito il tonfo, il grido disperato,
Ma per lui quella sconfitta non contava: il sole splendeva
Proprio come doveva su quelle gambe bianche che sparivano
Nell'acqua verde. E la bella e ricca nave
Che qualcosa doveva pure avere visto – un ragazzo
Cadere giù dal cielo – aveva qualche parte dove andare
E fece vela, quietamente, lì.

(W.H. Auden, *Musée des Beaux Arts*, da *Another Time*, 1940,
trad. it. di Franco Buffoni)

In Buffoni il dominio dell'indagine conoscitiva sulla rappresentazione lirica è determinato da una poetica che unisce la riflessione intellettuale e quella sul ritmo, come per Fiori e per Anedda. Nel saggio *Ritmologia*, Buffoni

affronta il problema del ritmo come punto basilare dell'attività di traduzione. Parte da tre concezioni del ritmo: una filosofica, che indaga sulla funzione del ritmo rispetto alla fenomenologia e all'ontologia; una filologica, che lega il metro al ritmo, concentrandosi su uno studio filologico della lingua e della storia della lingua; una che potremmo chiamare "creativa", che riguarda la prospettiva d'autore e il modo in cui il linguaggio, nel trasformarsi in testo, assuma una determinata intonazione («In quanto il ritmo è soggetto, se un poeta trova il ritmo, trova il soggetto; se non lo trova, i versi che sta scrivendo non sono arte»). Tutte e tre queste concezioni si interrogano su come il ritmo «metta ordine *nel* e modelli *il* pensiero».

Per Buffoni il ritmo è legato alla connessione tra suono (agli usi stilistici come *enjambement*, assonanze, allitterazioni,...) e significato, quasi in una ideale eredità della poetica modernista di Montale filtrata dalla linea lombarda e dalla poesia anglosassone. Per essere più precisi, Buffoni confronta un'idea di ritmo che chiama «storica» e la cosiddetta «opzione Meschonnic». La prima è «valida sia che si parli di ritmo letterario o di ritmo musicale o di ritmi naturali (maree, ecc.)» e «parte da un concetto di misura, di ripetizione, di continuità/discontinuità, di cadenza»: probabilmente è l'idea di ritmo che in poesia viene più frequentemente impiegata, come un battito che attraversa il linguaggio e le sue combinazioni in modo universale (per la poesia è comune affermare che «se si conviene sul fatto che la prosodia e la cadenza sono i meccanismi grazie ai quali il bambino accede al linguaggio, il poeta – e il suo *poièin* – non farebbe che rispecchiare questa acquisizione primaria della lingua. Secondo questa prospettiva, si nasce poeti in quanto la musica è nell'anima»). La seconda concezione di ritmo segue gli studi di Meschonnic, a partire da *Critique du*

Rythme (1982), che si basano sul saggio di Benveniste *La nozione del "ritmo" nella sua espressione linguistica* (1951). Benveniste analizza le differenze tra il significato di *rhythmos* per la filosofia ionica, che lo connette a «disposizioni» o «configurazioni» prive di «stabilità o necessità naturali e derivanti da una sistemazione sempre soggetta a cambiamento», e il significato di *rhythmos* per Platone, che lo collega a una idea di misura, un'ipotesi di discontinuo rispetto al *continuum* delle configurazioni di cui parlavano gli ionici, anticipando le riflessioni sui rapporti tra ritmo e metrica. Meschonnic rapporta questa idea di misura con quella della centralità di un soggetto che dà movimento al linguaggio e al pensiero attraverso la parola: conferisce all'idea di ritmo una forma di antropologia storica.

Nella poesia di Buffoni il ritmo cerca di tenere insieme l'intonazione universale del *poièin*, che possiamo chiamare del soggetto "creativo", e quella antropologica conoscitiva, del soggetto "storico". L'intonazione del soggetto creativo può essere immediatamente legata al punto di vista lirico, mentre l'intonazione del soggetto storico al punto di vista speculativo (ma si potrebbe dire anche che la prima è legata all'ontogenesi individuale, la seconda alla filogenesi storica). La riflessione sul ritmo diventa, dunque, cruciale per una poetica di incontro: tra lirica e saggio, che può riflettere quello tra melopea, fanopea e logopea di cui parla Pound in merito alla traduzione: tra rapporti ritmico-melodici, epifanie e movimenti del pensiero.

Per concludere, con un'immagine ripresa da *Tecniche di indagine...* si potrebbe dire che da «dietro il filo spinato» – oltre una prospettiva lirica di tradizione romantica – viene portata nella scrittura la consapevolezza che l'atto creativo, per avere un rapporto critico con la storia, deve uscire dallo spazio dell'individualità, affrontare la scis-

sione, la varietà, la relatività, la polivalenza non solo rappresentandole, ma interrogandole. Buffoni, in una prospettiva illuminista che potrebbe suggerire anche l'apertura a un nuovo umanesimo, pone il problema di uno stile che esprime una scrittura come ritmo del pensiero, cioè della poesia come forma di conoscenza e come etica di testimonianza.

**Estratto da Maria Borio, Poetiche e individui, Marsilio
2018**