

Franco Buffoni (sezione terza)

È un'impresa disperante antologizzare in poche pagine l'opera di Franco Buffoni. La scelta cadrebbe infatti sui vasti bellissimi poemetti, per esempio *Nella casa riaperta*, *Naturam expellas furca*, *L'andare rabbioso* o *Un canide e un felino*. Si confermerebbe, fra l'altro, la scia di una tradizione che la critica, in questi anni, ha consolidato: quella dei riferimenti a Pound e Heaney, soprattutto ad Auden, a certo Wallace Stevens, e ai romantici inglesi. A rileggerli – prima di doverci piegare su una scelta di liriche brevi – si riconosce tutta la forza della poesia di Buffoni: ritmo, forma, elasticità, essenzialità del dettato. Poi pian piano si rovista meglio: dal chiaroscuro emergono i primi distinguo. Per esempio, il ritmo. Buffoni, senza dubbio, accoglie l'onda ampia delle forme cantabili. Il ritmo, però, non è proprio la successione di proporzioni musicali con cui mettere in ordine il tempo della lingua. L'organizzazione è certamente il focus della mente poetica di Franco: tuttavia quella facoltà si smarca da una pura tecnica strumentale. Per conoscere il metro di queste poesie, occorre rispondere alla domanda sul perché la lingua debba inevitabilmente svoltare e tornare a capo – facendosi, appunto, verso. La domanda non è futile, giacché la sua risposta è che deve fare i conti con un ritmo che, prima d'essere una ragione grammaticale, è un puro stato di necessità. Come dire, è il respiro, è una vera particolare natura a dare impulso a quel ritmo; tuttavia è proprio quella natura a diventare la volontà che costringe e piega, in una decisa svolta, la lingua della poesia. Ecco, il pensare in prosa si fa verso non perché esista una funzione metrica, ma perché il celato respiro rabbioso diventa la spinta del ritmo, mentre l'obbligo di quel ritmo, il suo destino di essere un verso, risulta la profonda pulsione all'ordine e all'etichetta, il dovere dell'organizzazione della forma in una lingua poetica. Il ritmo di Buffoni, in un quadro di riferimento leopardiano, è dunque una "seconda natura": con la ricaduta in quella forma essenziale e armonica che noi lettori, a valle, ammiriamo, senza però intendere ciò che è accaduto a monte – quanto e come quella forma sia nata da una maledizione naturale.

Se rileggo poesie bellissime come l'antica *Per tutti i Walter* (internazionale ma ungarrettiana, con un arco che implica il Luzi più materico o, in un brivido, il De Libero vischiosamente privato) o se ritorno sulla più recente, stupenda, *Patto di Varsavia* (certo Giudici, Pasolini, il mai dimenticato Sereni) riconosco ancora che il ritmo di Buffoni non è un nesso architettonico, piuttosto è l'impulso, un urto incistato all'origine. Spostare tutto sulla questione dell'omosessualità, del *coming out*, dell'ironia civile che protegge e poi svela; cedere all'efficacia del dispositivo cantabile per accettare questioni, in buona sostanza, intelligenti ma sopravvalutate e un po' automatiche (il poeta ironico e *fumiste*, il cantore in sala con improvvise piegature di espressionismo), mi pare onestamente insufficiente. La questione del ritmo, cioè del sangue pulsante di questi versi, è una radicalità emotiva che sta prima della lingua, come di qualsiasi governo ordinativo della realtà. Tuttavia, insisto: non

come un trauma bensì come lo spasmo alla gola che si obbliga a mettere tutto in ordine. La prova è che quella natura originaria agisca come un'autopunizione che non rimuove ma fa girare il verso della parola. La radicalità non è cancellata; è dunque messa in chiaro pur se lasciata invisibile; diventa insomma un habitus, lo sguardo reale delle *personae*, è l'*esternità* dell'emozione più profonda. Infatti, ciò che è antecedente alla lingua si fa, come dire, posteriore alla coscienza stessa della parola. Che significa: la poesia non sutura l'impulso in una parola perfetta ma lascia che quest'ultima trovi il proprio ordine nel fatto che lo stesso impulso continui grave dopo la dizione, in un lungo brivido, perdurante, dentro il guscio esatto della forma. Il risultato espressivo è formidabile: la chiarezza del verso è sentita come un insormontabile straniamento; quella specie di condizione interiore viene distillata dall'ordine della sintassi lirica, senza però che la sua potente opacità si dissipi o scompaia, giacché il valore proprio dell'organizzazione del verso è la più profonda spinta ad un nuovo avanzato impulso. Potremmo persino concludere che i paradossi dello straniamento della lingua di Buffoni (ironia vera ma latente e provvisoria; timbricismo *fumiste*, sempre, però, dentro una deroga ostinata di interruzione che cerca altro) mettano in scena due fatti di grande rilievo. Uno: la clausola della "solitudine", la necessità, tutta leopardiana, di scrivere a condizione di una parola che non sia mai presente a sé stessa, ma condannata allo straniamento di un prima che è un dopo, risultano dunque in Buffoni un dato massimo, come in nessun altro poeta italiano d'oggi. Due: lo straniamento di quella natura ordinatrice è il profondo byronismo, dico la caduta della verità nella sua stessa vanità, secondo un principio etico che non è effetto, piuttosto la prima causa della costruzione del verso. Con un corollario in forma di domanda: non è lo straniamento dell'ordine, il bianco della lingua di Franco, una diretta *legacy* dell'intelligenza poetica di Wallace Stevens? E Stevens non è finalmente il paradossale approdo (specie per il Buffoni maturo, la bellissima raccolta *Gay Pride*) da un viaggio non ancora finito, che inizia, appunto, dall'Auden diffuso ovunque come un carillon metrico, come una poesia sonora di perfetti pianofortini meccanici e di cene consumate in fretta, adorabili, in cucine vuote ma eleganti, lungo sguardi molli? E Auden, poi, non è il germoglio e insieme la radice del Brodskij che corre libero nella poesia di Buffoni, il quale fa tutta sua la verità cangiante, multicolore, del mitico Iosif, cioè il fatto che "l'estetica è la madre dell'etica?" E un'ultima domanda. Se questa sentenza, come tale, è vera, non è proprio perché il byronismo (che vuole, come ho detto, l'etica in quanto causa del verso) sia di fatto il segno di un'etica, anche lei, tutta bianca, pura, senza moralismo e vana - giacché la causa di tutto è l'impulso e cioè il suo processo è l'ordine del verso, così che l'etica è una causa non morale, ma, appunto, è la misura della forma, la causa potente (mai fatua) dell'etichetta?

La realtà esiste, solo perché la si guarda; e lo sguardo è davvero l'immaginazione, la sua pura intonazione, giacché esso non è che danza. Di nuovo, Stevens ed Auden, nella foto giovanile di un tango stretto. Ovvero per Franco Buffoni: il ritmo metrico

precede il poeta e continua dopo di lui. D'accordo, ma la forma? Abbiamo già detto qualcosa, parlando di quello straniamento organizzato che mette in ordine la materia espressiva. Come dire: la forma di Franco Buffoni non è il proverbiale nitore lirico, né un semplice cantabile: possiede piuttosto l'incredibile libertà di una poetica informale. Molti, a ragione, hanno parlato di *Linea lombarda* e di riferimenti plausibili, come Nelo Risi, Erba, Raboni, sotto l'egida del Professor Anceschi. Per parte mia, aggiungerei chi mi sembra più centrale. Il nesso "dal ritmo alla forma" deve infatti includere Penna, dico il pennismo dello sguardo di Buffoni. Del resto, è Sandro Penna il vero grande poeta informale italiano – se per informale si intende la facoltà di costruire qualsiasi mondo in una condizione straniante, come dire dentro e insieme sempre fuori dalla figura, attraverso i limiti e mai in coincidenza col disegno della figura. Insomma, corpi *entre les langues*, come ci ha insegnato Cesare Garboli. Il pennismo di Buffoni è così il processo di un'estetica dell'informale, la sua logica e il suo sguardo. Il brivido dell'impulso e la necessaria organizzazione del senso sono infatti lo straniante prima e sempre dopo della figura, è il corpo di un verso che agisce, si rivolta, fuoriesce e in cui la chiarezza ammette la luminosità fredda e materica di un'umanità mostrata, rivissuta, definitivamente messa a nudo. L'informale è l'etica che viene dopo la creatività dell'estetica: l'etica dell'informale è la misura, è l'approdo alla realtà e all'immaginazione musicale, eppure insieme è la fuga in esilio dalla stessa realtà, come in Penna e in Brodskij.

Se la forma si fa l'oggetto di una lingua informale, qualche problema rispetto ai poeti figurativi di *Braci* potrebbe emergere. Tuttavia, dove sarebbe il problema? Buffoni non ha certo vissuto l'aria della Roma poetica degli anni Ottanta. Per lui la mitica rivista *Niebo* era una parte della sua Milano e *Braci* era l'altra città, qualcosa da seguire con attenzione, ma in attesa. Eppure, emblematicamente le riviste *Niebo* e *Braci* vogliono dire entrambe "cielo" ed essere la voce di un colore spirituale. La corrispondenza, dopo tanti decenni, resta ancora stupefacente, sebbene, a quei tempi, i cantieri a Nord esplorassero la condizione esistenziale del lavoro culturale collettivo, mentre a Roma, più che di cantieri o di riunioni redazionali, si parlava soprattutto di balconcini e di cucine, di stanzette di periferie per studenti fuorisede, per i quali l'esperienza dello scrivere significava soprattutto il modo irrinunciabile di essere amici. L'informale lombardo non si oppone al figurativismo romano: questa fu la magia. Del resto, Penna o Mafai vivono a Roma e sono informali figurativi, mentre Lucio Fontana porta a Nord un luminismo che è tanto informale quanto corporale, materico, espressivo, insomma figurale e mediterraneo – una luce che non si riduce a mero design ma diventa libera creaturalità, spazialismo. Propongo dunque un teorema: il pennismo di Buffoni è la forma di una lingua straniante (naturale e insieme volontaristica) in cui la chiarezza si determina come il frutto poderoso di un byronismo di opposti che si stringono, la verità che è vanità. Con un addendum: Franco non procede verso Keats – alla bellezza che è verità, all'allusione necessaria del poeta inglese – ma verso Beppe Salvia (che alla fine, per abduzione, gli permette

di recuperare il poeta inglese) e per una via che non è certo di somiglianza espressiva (nulla di sontuoso e manieristico in Buffoni) ma solo per una corrispondenza di sguardi, di cerchi magici e di connessione con il mondo. Ad entrambi è comune l'eleganza del verso, la sua, diremmo monumentale bellezza etica rispetto alla realtà. Per Franco funziona a fondo, nell'incastro metrico, l'incanto punitivo del marinaio di Coleridge; come per Beppe, in marcia verso un Keats rivoluzionario, anarchico, meridionale e recanatese, bevuto in un sorso svuotando la coppa del romanticismo, vale il medesimo incanto punitivo, sebbene sempre altro, così come un cielo giottesco, laddove trovare la smorfia di una splendida romana solarità della notte.

Una prova in più delle laboriose piccole nozze chimiche tra Roma e Milano (e al di là dello schema stucchevole che oppone una scuola moderna prosastica esistenziale-sperimentale all'altra classicista, metafisica, figurativa) ce la dà proprio Claudio Damiani quando legge, nel 1995, il testo di Buffoni *Nella casa riaperta*. Damiani parla subito dello stupore di un nome "non tanto pronunciato per la prima volta quanto ritornato, riaperto al dire". Mi sembra di riconoscere la condizione di precedenza e di posteriorità della lingua di Franco: non una drammatica *Erlebnis*, piuttosto la zona franca di un'omerica nominazione (dice ancora Claudio), quale visibilità reale dell'oggetto. Commentando poi *Protezione della giovane*, dice molto di più. L'io-bambino "dimenticandosi di sé, entra nella mente della ragazza che vive, rivive, confondendosi perfettamente nella lingua". A conforto, butta sul tavolo del gioco Pascoli e Gozzano. Ma quello che più conta sta altrove. Lo spostamento dell'io nello sguardo della ragazza fino alla definitiva fusione di due alterità che si fanno identiche; lo spostamento che nega una reciproca perdita di soggettività ma che esalta la nuova oggettività di una lingua comune, appunto di una voce che fa parlare persone, creature, sillabe e non più astratti soggetti o individui; ecco quello spostamento è davvero il celeste del cielo di *Braci* e di *Niebo*, il profondo valore goethiano delle "piccole nozze chimiche" fra Roma e Milano negli anni Ottanta, quando esistevano le affinità elettive.

Ed è un passaggio che ci porta alla verifica del terzo carattere della poesia di Buffoni: l'essenzialità, il realismo elastico e morbido e mai il nominalismo della sua lingua. Mi si permetta una preziosità. Un pittore di pieno Cinquecento come il ferrarese Garofalo ci dice percorribile una via accanto al manierismo e al classicismo rinascimentale. Lo "spostamento", l'ordine dei soggetti e dei colori che perdono qualsiasi individualità per confondersi nella reciprocità di una comune lingua tonale che li fa stare e parlare assieme, sembrano il significato della sua pittura. Nella *Sacra famiglia* della Doria Phamphili le case sono celesti acquamarina come il mare e i monti che si affacciano. Gli alberi più vicini e le colline distanti sono sabbia e verde oliva, olio paglierino che, appunto, si sposta e bagna la pelle prima di essere assorbito dalla perla rosa dell'incarnato, dall'oro delle barbe sane, da quello solare dei capelli virginali di tutti i personaggi in scena, ciascuno avvolto da abiti meravigliosi listati di luna e di diamante. Ciò che vediamo è l'armonia di un ordine che rende ciascuno

reciproco all'altro nelle perfette voci di persone vive dentro la grande scena de *La Sacra famiglia*. Dinnanzi a questo piccolo immenso quadro, come definiremmo l'oggettività realistica della rappresentazione se non realismo (e nel senso di Claudio Damiani), dico l'oggettività di una lingua viva, musicale, essenziale, come l'ordine dell'arte informale di Buffoni?

Dovrei cercare poesie brevi per questa minuta antologia e mettere da parte i grandi poemetti. Penso al laboratorio del *Profilo del Rosa*, alla grazia scarna, sgretolata ma esatta, leggerissima, di *Sono così venale così attaccato al verso* o *Guarda come ha le radici piantate*, magari al grande mondo di *Jucci*, dico *Solo licheni e tundra*, *Attraversa il tuo funerale*, soprattutto *Il compasso spalancato*. Mi accorgo di aver citato finora solo poesie brevi. È emblematico. Perché cercare allora la tensione di Franco Buffoni nei poemetti? Poi un dubbio. I testi che rileggo sono davvero poemetti o raccolte di poesia? E se non fossero né gli uni né le altre? Su un numero dell'annata 2006 di "Nuovi Argomenti", Franco fa sua, per via di Roland Barthes, una costruzione musicale di puri "intermezzi" che risale addirittura a Schumann, il musicista romantico per eccellenza. Si ha l'impressione che la musica del tedesco sia un mondo di strutture chiuse in minuziosi compartimenti, quasi scatole cinesi, e che, quindi, quella musica esprima soprattutto un distacco, l'estraniamento, la parafrasi di poesie mai scritte secondo l'interpretazione di un ordine ancora tutto da formare. Diventa allora un fatto evidente che si arrivi a sentire una specie di contrappunto sinfonico che di per sé risuona come un esercizio terapeutico - appunto, prima che un rifugio, direi in realtà una profondissima vocazione alla libertà informale. Il discorso su Schumann funziona incredibilmente anche per Buffoni. L'intermezzo è un paradosso. Il continuo "intercalato" delle forme è per Franco l'eleganza, la litote del silenzio dentro la voce della parola: è la forza dell'etichetta. Conta sempre meno la problematica del poemetto *versus* la lirica. Le ragioni di Buffoni sono sempre altre. Il perpetuo intercalato dei suoi intermezzi è lo stesso effetto di apertura del compasso del visibile nell'invisibile. La forza del suo rendere contemporanea la lezione dei romantici è, in definitiva, la libertà estetica e dunque etica di una poesia che narra immobile ed essenziale, nella sua contraddanza, la vita e il tempo delle cose. Ciò che la poesia comprende e restituisce: qualcosa di vero che non cambierà mai.

Camminava a braccetto della madre sul lungomare di una cittadina ligure, ma era tutto apparente. Il blu delle onde erano solo i riflessi del cielo sulle vetrate e gli spigoli del porticciolo appena una panchina sberciata per i viottoli laboriosi delle Poste Centrali a San Silvestro. In quella sabbiosa luce di Roma sembravano due anziani coniugi e la loro Marienbad era il velluto degli sguardi, la cura, l'attenzione del passo di Franco accanto a quello claudicante della madre. Avevo appena chiuso le mie carte allo sportello e già mia figlia, Miranda bambina, al limite della sopportazione, era scappata via. Ma guardandoli non ebbi la forza di richiamarla perché ero troppo preso dalla luce di quella bellezza amorosa, dal riserbo di un amore pieno, interno e intatto, che sembrava sussurrare a tutti noi non abbiamo bisogno di

niente per continuare ad esistere. In loro c'era lo splendore di una dolcissima tristezza natalizia. Per anni, Franco non l'ho più visto. Non so nulla della madre. Ma se dovessi dire quale colore abbia l'eleganza del poeta Buffoni direi che è quella luce finta e teatrale, quel mare vivo, reale, scenografico degli occhi, quelle montagne o i palazzi celesti, prugna e mattone tufo e gialli di Roma e di Milano, nel cielo rosato del Garofolo, nella purissima dolcezza di un'intimità adorata.