

CENNI METRICI SULLA POESIA DI FRANCO BUFFONI

Trarre considerazioni di carattere generale su questioni metriche e prosodiche della poesia di Franco Buffoni (Gallarate, 1948) è difficile, per due ragioni: una quantitativa e una, diciamo così, qualitativa. La prima origina da un'impressione di difficoltà che ricorda da vicino il pensiero centrale dell'autore in *Come un polittico*: vale a dire, la sensazione di non essere in grado di abbracciare con una sola analisi l'intera produzione di versi di Buffoni, ormai trentennale e di dimensione abnorme rispetto alla coeva produzione di molti altri poeti contemporanei¹. E non è considerata, per una mera questione di spazio, la lunga attività di traduttore che Buffoni ha praticato negli anni, in verità essenziale per comprendere le ragioni compositive del poeta, giacché, per citarlo: "ogni atto di parola è un atto di traduzione; la traduzione letteraria, e in particolare la traduzione di poesia, fiorisce laddove la poetica del traduttore incontra la poetica del tradotto. Da tale incontro "poietico" consegue -dovrebbe conseguire- un testo dotato di vita estetica autonoma"². A un livello più profondo, condurre un'analisi metrica si fa difficoltoso per via della natura intrinsecamente "decentrata" dei suoi versi, data dalla sua vocazione narrativa e dal tono "medio" e conversativo che, a prima vista, negherebbe *in toto* un'idea della poesia buffoniana come "canto" regolato da rigide norme metriche, prosodiche e stilistiche. In effetti, tale carattere "piano" di una poesia che si presenta, alla superficie, tendente a formare una continuità con la prosa, è ineliminabile nel Buffoni più maturo, quello che per giudizio unanime della critica ha trovato una misura notevole con le poesie narrative di *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997). Ciò ha comportato da parte sua, specialmente negli ultimi anni, quel fenomeno polimorfo e diffuso che è stato definito come "l'elusione, almeno parziale, di alcune delle abitudini formali e compositive tipiche della scrittura in senso stretto lirica"³, con un conseguente passaggio, in alcune occasioni, a una poesia "civile", talvolta dichiaratamente *engagée* e calata nelle problematiche del presente, fino a dare l'impressione retinica (perseguita scientemente dal poeta) di essere materiale grezzo e perciò urgente a dirsi, patinato di autenticità. A tal punto che non sarebbe inopportuno il riferimento alla scrittura di poesie dichiaratamente "brutte" di Pasolini, autore tenuto sempre presente e per certi versi affine, da *Trasumanar e organizzar* (1971) in poi. Ma Buffoni non ha mai rinunciato a scandire il suo discorso "andando a capo"⁴, pur perseguendo una rappresentazione realistica, sia pur nella memoria e nella ricostruzione intellettuale, di momenti emblematici della propria esperienza individuale, come anche di microeventi significativi (perché funzionali a raccontare la fisionomia dell'oggi) incastonati in particolari epoche storiche. Perciò, si colloca fuori dall'orbita sia dei coetanei poeti "neometrici" che delle gabbie formali hanno fatto contenitori onnipresenti e deformati, ai fini di una poesia sommamente cerebrale e "introflessa"⁵, sia da coloro che nel

¹ I versi originali, da cui si parafrasa, sono: "La sensazione di non essere più in grado/ Di non sapere più ricordare/ Contemporaneamente/ Tutta la sua esistenza" (*Come un polittico* in *Il profilo del Rosa*, 2000, vv. 7-10). Si prende come testo di riferimento il recente volume di Franco Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, su cui mi baso per queste osservazioni metriche.

² Franco Buffoni, *Premessa a Songs of Spring- Quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano 1999, p. 15. Alla lettura del volume si rimanda per l'importanza delle scelte metriche nei testi tradotti, per non tacere delle riprese tematiche evidenti da molti dei poeti tradotti; utile anche il più recente *Quaderno di traduzioni Una piccola tabaccheria* (2012).

³ Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo*, in «Italianistica», 1, 2008, p. 146.

⁴ Sull'"andare a capo", inteso come la modalità di scrivere versi nell'epoca postmoderna del declino della poesia, seguiamo ancora Simonetti, op. cit., anche se la sua distinzione fra le due strade della "reazione euforica" e "reazione disfórica" alla minorità del genere, pur molto interessante, non riguarda questo intervento. Buffoni, come sarà precisato subito, non si trova in nessuno di questi due fuochi.

⁵ Ne sono esempi ormai canonici Patrizia Valduga (che esordisce nel 1982 con *Medicamenta*) e Gabriele Frasca (che appare due anni dopo con la raccolta *Rame*). La loro poesia, pur nello sperimentalismo linguistico e nel sospinto manierismo letterario, si attiene a modelli formali ben definiti dalla tradizione (sonetto, sestina, terzine dantesche, quartine, ecc.) e si attesta su un piano d'espressione che, per sua natura, si colloca al di fuori di qualsiasi narrazione di storie e -più in generale- non si propone mai di uscire dalle proprie monadiche architetture mentali.

secondo Novecento hanno scartato del tutto o quasi una soluzione metrica tradizionale per i propri versi⁶.

Dunque, si tratta di una posizione equidistante e piuttosto variegata al suo interno quella della poesia di Buffoni, sia nella metrica che nei contenuti. Qui emerge il modesto obiettivo del mio intervento, che attraverso l'analisi di poesie scelte nella stratificata produzione dell'autore mira a porre una domanda, più che a garantire certezze scientifiche da cui partire per future analisi più accurate.

Per formulare la questione, mi appoggio a una considerazione di carattere generale -e impressionistico- che mi trovo a condividere, fatta da un romanziere che sul prosimetro, e sulle contaminazioni fra verso e discorso in prosa, sentito talvolta come "deteriore", si è basato molto nella sua prima produzione. Si parla di Walter Siti, che nel romanzo pseudo-autobiografico (o *autofiction*) *Un dolore normale* (1999) affronta la propria inattitudine alla lirica, l'incapacità di vivere l'arte della scrittura in prima persona, e non solo di riflesso in quanto accademico. Siti scrive: La poesia è il luogo in cui la lingua si confessa alla musica: cioè alla matematica, che è corpo e respiro. Puoi barare con le parole, *ma non quando sono in versi*. Se la poesia non viene, non è mancanza d'abilità, è mancanza d'essere: vuol dire che non sei abbastanza innocente, che non abiti dove pretendi d'abitare.⁷

Se la poesia è qui intesa come "canto interiore", lo è soprattutto perché scandita da un linguaggio extra-verbale che ne garantisce un'autenticità intrinseca, ponendola su un piano altro rispetto all'insincerità della prosa, linguaggio più "ordinario". Perciò, di fronte a una poesia apparentemente dimessa, prosastica e infine "poco poetica" come quella recente di Franco Buffoni, la domanda che ci si può porre è: in quali punti, secondo quali modalità, in quali tempi il verso di Buffoni "si confessa alla musica", alla "matematica"? Insomma, dov'è che Buffoni "pretende di abitare"?

Urge anzitutto una precisazione: la fisionomia descritta sopra nel presentare la domanda è connotativa del poeta Buffoni, ma non costituisce affatto una costante della sua poesia, la quale è sottoposta a una continua mutazione e ripensamento critico, nonostante la continuità filosofica di stampo ateo e razionalista sia indiscussa. Andando a prendere i componimenti più remoti, risalenti agli anni Settanta, possiamo notare l'eccentricità metrico-prosodica del poeta rispetto alle tendenze generali del periodo, ma in una declinazione ben lontana da qualsiasi discorso anche lontanamente prosastico. La plaquette *Nell'acqua degli occhi*, pubblicata in appendice ai *Quaderni della fenice* (Guanda, Milano 1979) rivelava un discorso complessivamente criptico, trincerato dietro un'ironia spesso allusiva alla condizione omosessuale, secondo una modalità espressiva che aveva in sé più di un elemento teatrale (e il teatro ritorna, con declinazioni differenti, anche nella successiva produzione). In una sequenza di versi da *Lord Chatterley* si legge:

Nato tra i denti
finito male
già tante volte
e ritentato
come coi giorni
e coi colori
non garantiva
se corrompeva
la prima carta;
(...)

⁶ Qui gli esempi sarebbero innumerevoli. Per citare i più importanti, basterebbe osservare la Neoavanguardia e l'accantonamento del "poetese" da parte dei suoi esponenti, ad es. Sanguineti, Balestrini, i versi lunghissimi di Pagliarani, Porta; o anche, per indicare una scelta metrica radicalmente diversa, Amelia Rosselli.

⁷ Walter Siti, *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999, p. 19.

facendo finta di non sapere
lui non le dava soddisfazione.⁸

Il discorso acquista da subito un ritmo cantilenante e non lo dismette mai, restando “ingabbiato” in una serie di quinari dagli accenti rigidi, vivacizzati da una serie di allitterazioni, assonanze e corrispondenze foniche che intensificano la musica da *carillon* (o da melodramma). Ad esempio: “già tante volte/e ritentato”, “come coi giorni/e coi colori”. Il metro prediletto della raccolta è il quinario “cantato”, sovente in un verso doppio che ne fa un decasillabo, magari talvolta imperfetto ma fortemente ritmato e riconoscibile, come: “Era una cosa così stabilita/la messa in piega del giorno prima/che quasi una volta voleva dire”⁹. Quasi assente il verso narrativo per eccellenza, l’endecasillabo, utile per dare un *incipit* preciso e, mi sembra, di tono neutro rispetto ai falsetti della media dei versi di *NAO*, come ad esempio in *Il postdatato risolto*, dove una situazione allusiva di vergogna sessuale è introdotta da due endecasillabi regolari: “Da quando aveva smesso di dormire/curava di variare i percorsi”, il secondo con diafe fra 7° e 8° sillaba. O anche in *Per tutti i Walter*, dove il distico di endecasillabi introduttivo (alla storia di una scoperta -e tragica- condizione omosessuale) è “mascherato” dalla propria prosaicità, e da precise scelte prosodiche: “Era Walter nel quarantanove/in seconda geometri di Asti”¹⁰. Queste eccezioni sono molto importanti e, nonostante la loro esiguità, costituiscono un tratto che diverrà costante nella più matura poesia di Buffoni: la capacità di adattare il metro a seconda dell’esigenza narrativa del momento, unita al peculiare talento del poeta di introdurre, o concludere, le proprie “storie” imprimendo un’accelerazione, un rallentamento o una “neutralizzazione” del tono complessivo. Tenuto presente ciò, è innegabile che “il ritmo cantilenante dei testi sembra disinnescare il loro contenuto”¹¹, nella continua (nel senso di “senza soluzione di continuità”) scansione di versi brevi e cantabili; essi sono talvolta ripartiti in strofette fisse, come in *Paolo e il mago* con tre strofe da, grosso modo, tre quinari e una chiusa ternaria, talaltra concentrati in componimenti brevi e non ripartiti che rimandano soprattutto alla forma epigrammatica, come in *Campo San Zulian* o in *La recensione*, intessuta di settenari e di una rete di rime facili e assonanze in fine di verso.

Quasi una reazione metrica al ritmo cantabile di *NAO* è il primo libro autonomo di Buffoni, *I tre desideri* (San Marco dei Giustiniani, Genova 1984). Il testo si presenta ricco di stratificazioni sia nel dettato che nell’andamento, se prendiamo versi dal componimento di avvio, *Il lancio* (vv.1-4):

Ogni inizio è sempre difficile: suonano i violoncelli.

Ma non è il primo lancio che spaventa:

La morte di certe forme risolte

In bilico come incertezze fra gli alberi.¹²

Se in precedenza il verso più lungo era l’endecasillabo, molto raro e per lo più in posizione di avvio, Buffoni adotta di preferenza in *TD* un endecasillabo “fluidò” che molto deve alle tendenze

⁸ Franco Buffoni, *Lord Chatterley, Nell’acqua degli occhi (NAO)*, vv. 1-6, 14-15

⁹ Idem, *Ma erano evviva le scelte, NAO*, vv. 1-3. Seppure ritmicamente siano tutti decasillabi con *ictus* fisso sulla 4° sillaba, i *cola* possono essere scomposti così: 5+6/5+5/6+5/. Una scelta analoga in una poesia “in costume”, *Oliver Cromwell sale a Segesta* (“cantata” sin dal titolo), dove l’andamento 5+5 è vivacizzato, solo a una prima occhiata, da soluzioni grafiche e “a capo” strategici.

¹⁰ Ritengo che il primo verso sia interpretabile, con una dieresi, come endecasillabo, in quanto caso non isolato a quest’altezza cronologica. Ad esempio, nella già citata *Lord Chatterley* si legge “ma ritentava/spirituale/pazientava” (vv. 11-13, dieresi evidenziata da me). Ma, con uno scarto in avanti, si pensi a un componimento di *Noi e loro* (2008), in cui Buffoni ricorda ironicamente un suo distico di settenari giovanile (del ’78) che fa: “Ora che abbiamo un papa/eterosessuale”.

¹¹ Massimo Gezzi, *Introduzione a Franco Buffoni, Poesie*, cit., p. VI.

¹² A margine, si può notare che da questa raccolta Buffoni sceglie di iniziare ogni verso con la maiuscola, scelta cui è rimasto fedele sino ad oggi. Per ragioni formali (il riferimento a Leopardi, poeta amato, è d’obbligo) e, probabilmente, per la volontà di dare un valore compiuto e a se stante a ogni verso, senza ribassarlo con le minuscole, oltre che con l’ironia e la cantilena.

anisosillabiche già presenti nella prima metà del Novecento¹³. Accanto ad esso, compare il verso lungo, come al v.1, scomponibile in due tronconi dall'andamento dattilico a causa della presenza di due sdruciole; essa conferisce nei versi lunghi un aspetto da metrica barbara e serve, a quest'altezza, a dare l'effetto narrativo che nella produzione più recente viene reso di preferenza da versi più brevi e canonici. In parallelo, si abbassa il grado di ironia e mascheramento che contraddistingueva la precedente *plaque*, e non a caso la misura breve serve per aprire un componimento (così il senario "Ancor vivo il corpo" in *L'antinomia del mentitore* e in *Essere raggiunti*, o il settenario in *Spring has sprung out*), o per scandire un discorso meno divertito, magari attento a fatti di cronaca: è quanto accade in *Il passo della Rossa*, tutta giocata sui ritmi di un novenario "pascoliano" rigido (non a caso, Pascoli da lunghi anni è autore amato e studiato da Buffoni). Tuttavia, la misura dei singoli componimenti è ancora breve, fissa su una vocazione epigrammatica che prepondera nella raccolta e limita il racconto autobiografico, caratteristico delle raccolte degli anni Novanta; e tale rimane anche nelle raccolte immediatamente successive, che recuperano in parte liriche risalenti agli anni 1976-79, cioè *Quaranta a quindici* (Crocetti, Milano 1987) e *Scuola di Atene* (L'Arzanà, Torino 1991)¹⁴.

È a partire da *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997), lo si evince fin dal titolo, che la poetica di Buffoni svolta di netto e la poesia "non serve più da schermo o da maschera, ma da impulso allo scavo nella memoria individuale e alla sua trasposizione sulla pagina"¹⁵. Non vi sono più nella raccolta quadretti storici o lirici, episodi allusivi e "a chiave", tutti limati e custoditi nel breve giro di una decina di versi circa, come in precedenza era la norma, bensì avviene l'opposto. Al contrario, in *SC*, e sempre di più da quella data in poi, frammenti di autobiografia (la prima comunione, la visita a una zia suora, un cinema teatro di incontri clandestini fra omosessuali) vengono raccontati e analizzati con un'inquieta mobilità di lingua e di pensiero, secondo una costante "esigenza di attraversamento e spostamento"¹⁶. Il dettato poetico, posta la continuità "movimentata" che viene a caratterizzare la poesia buffoniana, trova la sua realizzazione in una tecnica che può essere definita "di accumulo", in cui, come ha scritto Roberto Cescon, "la dimensione poetica si allarga grazie a brevi testi giustapposti e connessi mediante rapporti isotopici"¹⁷. C'è quindi la comparsa di veri e propri poemetti (*Suora carmelitana*, *Aeroporto contadino*, *Spiga di grano matto*, *Pelle intrecciata di verde* -addirittura diviso in due ampie sezioni), con una nuova ripartizione in strofe su base tematica. Il racconto procede fluido e scarta la via della versificazione breve e spezzettata, tranne che in alcuni momenti di particolare *pathos* o nelle chiuse:

C'era ancora abbastanza prato
Per la neve lì davanti
Piccozze brune rododendri.
Aveva buchi nei polmoni
E il fiato
Veniva come ghiaccio
Per lago d'acqua che tramonta.

¹³ Si rimanda a riguardo a Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, part. ai paragrafi *Endecasillabi ipermetri e ipometri* e *Endecasillabi postmoderni?*, pp. 225-233. La tesi di fondo degli autori si attaglia al verso di Buffoni, non solo limitatamente a questa fase: "Si potrebbe azzardare quest'ipotesi: vale a dire che, fuori da poetiche neometriche in accezione forte (capaci di recuperare integralmente le norme tradizionali), l'odierna percezione dell'endecasillabo comporta una sua valorizzazione anche visiva, e che questa autorizza una gestione sillabicamente elastica (dalle nove-dieci alle quattordici sillabe).

¹⁴ La sbrigitività nel trattare alcune fasi della poesia di Buffoni è giustificata, si fa per dire, dalla minore rilevanza metrica ai fini di questo discorso, e non da una minore innovazione stilistica, efficacia comunicativa, bellezza.

¹⁵ Massimo Gezzi, intr. cit., p. XIII.

¹⁶ La definizione è di Andrea Inglese, *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, in appendice a Roberto Cescon, *Il politico della memoria*, Pieraldo Editore, Roma 2005, p. 143.

¹⁷ Roberto Cescon, *Il politico della memoria - Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, cit., p. 72 (e seguenti).

Timor di Dio non farmi respirare
più.¹⁸

Immediato balza agli occhi, nel presentare le vicende angoscianti di una ragazza alle prime esperienze sessuali, proprio il penultimo verso, sostenuto e affannato proprio nella sua forma inconsapevolmente datata (“Timor di Dio”), spezzato nel ritmo dal monosillabo “più”, che insinua la preghiera della morte per eccesso di vergogna. Altrove, le strofe brevi costituiscono veri e propri incisi parentetici di riflessione divertita, marcati da una presenza maggiore di allitterazioni, rime interne e versi sdrucchioli in sequenza. Se si prende la *Parte II* di *Pelle intrecciata di verde*, abbiamo un verso incipitario di passo lungo (8+8, accenti su 2° e 7°), contraddistinto da un’attenzione alla musicalità del verso, data soprattutto dalle figure retoriche “del suono” che si evidenziano:

Il gemito si fa **toro** nell’attimo della pausa
Uguale per **minuto**
Verso il liquido rosa **astuto**
A non doverla sciupare
A vogarci **lento**
Voglia di ripassare fino a lucidare
Tutto screpolato **dentro**.¹⁹

E poco dopo, nella misura endecasillabica, sempre con una serie di iterazioni foniche, assonanze e allitterazioni:

(Sarebbe stato un attimo di **seta**
Le guglie da lontano le **vetrate**,
Quella cerimonia **rituale**
Che l’operato presiedeva).

Spago come anguilla a strangolare
Oca trachea tagliata dei colori

(Io per me **voglio** la **foglia**
E sopra il **vento** un non **vero**
Momento da **pensare**)

Fu quando la strada si rivestì in silenzio
E **pazientemente** uscì.

(Barcamen**armela**
Come la prima volta che scrissi
Domodossola)²⁰

Come si nota, ed è dato ormai chiaro dopo la lettura di alcuni esempi della produzione buffoniana, il verso segue fedele e senza particolari inarcamenti il periodo, spezzandolo in proposizioni regolari e previste: l’*enjambement* è quasi del tutto assente nelle liriche di Buffoni²¹, per una precisa ragione “conoscitiva” prima che metrica. L’occhio del poeta, che osserva insieme ciò che ha davanti nel

¹⁸ Ultima strofa di *Spiga di grano matto*.

¹⁹ *Pelle intrecciata di verde- Parte II*, vv. 1-7.

²⁰ Idem, vv. 40-58.

²¹ Ne sono indicati alcuni da Roberto Cescon, *op. cit.*, pp. 79-86 (par. IV. *La metrica*), ma nel complesso sono una porzione minima rispetto alla modalità compositiva usuale di Buffoni.

presente e ciò che egli richiama alla memoria, cerca una distanza riflessiva dalle cose, le quali a loro volta non gli arrivano davanti con violenza, con evidenti scarti ottici o rotture brutali nella maglia del ricordo. Si ha anzi la percezione che Buffoni intenda esprimere in primo luogo la progressione lenta di ogni fenomeno che descrive, l'angosciante sedimentarsi (o, al contrario, la sparizione progressiva). Lo fa tramite un verso che, una volta dismessa la maschera della cantilena, non è quasi mai un segmento frenetico e labile, ma possiede una sua propria, lenta misura; e non è, d'altra parte, neppure il verso-frase tipico di Franco Fortini, o di un certo Giudici (in *La vita in versi*- 1965, ad esempio)²². C'è una poesia in *Il profilo del Rosa* (Mondadori, Milano 2000), intitolata *Come un polittico*, che probabilmente è la più nota e fra le più apprezzate di Buffoni²³; il breve componimento di 21 versi costruisce la sua stessa forma sulla tecnica dell'accumulo "monocromo" (per usare una licenza poetica rubata all'autore) e progressivo, dando al lettore l'impressione, a una seconda o terza lettura, di accostarsi a una riproduzione su carta del polittico che si va descrivendo:

<i>Come un polittico che si apre</i>	10
<i>E dentro c'è la storia</i>	7
<i>Ma si apre ogni tanto</i>	
<i>Solo nelle occasioni,</i>	
<i>Fuori invece è monocromo</i>	7sdr
<i>Grigio per tutti i giorni,</i>	
<i>La sensazione di non essere più in grado,</i>	13 (5+8?)
<i>Di non sapere più ricordare</i>	10 (5+5)
<i>Contemporaneamente</i>	7
<i>Tutta la sua esistenza,</i>	
<i>Come la storia che c'è dentro il polittico</i>	12sdr (accenti su 1-4-8-9)
<i>E non si vede,</i>	
<i>Gli dava l'affanno del non-essere stato</i>	13 (6+7)
<i>Quando invece sapeva era stato</i>	11
<i>Del non avere letto o mai avuto.</i>	
<i>La sensazione insomma di star per cominciare</i>	14 (7+7)
<i>A non ricordare più tutto come prima,</i>	13 (6+7)
<i>Mentre il vento capriccioso</i>	8 (ottonario con accenti 1-3-5-7)
<i>Corteggiava come amante</i>	
<i>I pioppi giovani</i>	5sdr
<i>Fino a farli fremere.</i> ²⁴	6sdr

Versi canonici e anisosillabici si alternano con naturalezza, fino alla chiusa in cui l'incertezza della memoria del poeta è intensificata da un'immagine di sensualità tremolante, ancor più per l'effetto del breve distico sdruciolato. Ma è per lo più costante la variazione del metro a seconda del tono che Buffoni decide di adottare, descrittivo (di preferenza il settenario), sostenuto (endecasillabo) o esplicativo-didattico (due alessandrini, il primo solo richiamato dalla struttura 6+7). Il tutto leggermente marcato da poche rime identiche ("Gli dava l'affanno del non-essere stato/Quando invece sapeva che era stato"), assonanze ("occasioni"- "giorni"), ripetizioni omofone di forme verbali all'infinito ("essere", "sapere", "ricordare", "cominciare", "fremere"), che accentuano la fissità del momento di apertura e meditazione sul polittico della memoria. Su questa strada si muovono i componimenti delle cinque sezioni del libro, di lunghezza variabile attorno ai 10-15 versi e intervallati da asterischi, mentre la pratica del poemetto, preferita nei "racconti" di *Suora carmelitana*, non trova più spazio. La passione per una versificazione breve, carsica nella

²² Tranne sparute eccezioni: una, particolarmente significativa a mio giudizio, sarà segnalata più avanti.

²³ Va menzionata almeno la lettura di Guido Mazzoni, *Sul Profilo del Rosa*, in appendice a Roberto Cescon, *Il polittico della memoria*, cit., pp. 135-141.

²⁴ Franco Buffoni, *Come un polittico* in *Il profilo del Rosa*.

produzione buffoniana, riemerge in microsequenze, non più lunghe di 4-5 versi, spesso in posizione introduttiva o di “scioglimento” della vicenda; in modo uguale e contrario, versi “anormalmente” lunghi possono essere impiegati per creare un particolare stato di tensione, o per dispiegare una parlata troppo ampia, ansiosa di dire (è il caso della sezione *L’andare rabbioso*, incentrata sull’adolescenza). Per verifiche testuali della versificazione breve, si potrebbe citare, a conclusione della prima sezione *Nella casa riaperta*, la lirica conclusiva, in cui l’io presente si rivolge a un’immagine di se stesso da bambino nel desiderio impossibile di instillargli la consapevolezza felice della propria integrale “diversità”:

Vorrei dirgli, lasciali perdere	9 (4+5sdr)
Con i loro bersagli da colpire,	11
Tornatene tranquillo ai tuoi disegni	11
Alle cartine da finire,	9 (5+4)
Vincerai tu. Dovrai patire. ²⁵	9 (5tr+5)

Buffoni segue qui una partitura fatta di versi spezzati, di estrema efficacia per creare una *climax* ascendente che vede al suo punto d’arrivo insieme il risultato e la condizione del proprio essere diversi, sottolineata dalla rima in *-ire* e da una rima più piccola, chiusa nello stesso verso (“Vincerai tu. Dovrai patire”). A differenza che in passato, dove si incontravano frequenti decasillabi ricavati da una somma di quinari dagli accenti fissi, qui abbiamo una serie di combinazioni dove versi quaternari e quinari (sdrucchioli, tronchi o piani) s’incrociano in tre declinazioni: dopo il primo sdrucchiolo e i due endecasillabi *a maggiore*, a ribadire in un distico la separazione delle attività del gruppo (intrinsecamente violento) da quelle del singolo (le divagazioni inoffensive della creazione artistica), gli ultimi due versi presentano una struttura interna che si potrebbe definire, forzando un po’, chiastica, e che indubbiamente conferisce un effetto martellante alla predizione esortativa dell’io presente. Viceversa, per quanto riguarda i versi lunghi si possono citare *en passant* molti componimenti dalla sezione *L’andare rabbioso*, come già detto; in questa sezione non è infrequente trovare versi derivati dalla somma di novenari e ottonari, vuoi per il racconto distante e sgomento di una situazione che torna spesso in Buffoni, ossia il suicidio di un ragazzo “diverso” e quindi debole (“Pendeva lisciati i capelli dal gancio del lucernario/Cadenti i capelli sul naso le mani a pugno serrate/Non si vedeva la cinghia gli occhiali rotti per terra”, la cesura cade dopo la nona sillaba, o dopo l’ottava nel terzo verso), vuoi per un whitmaniano senso di libertà e malcelato amore per l’esistente (“Una piramide nei giorni in cui la fattoria/Diventa irraggiungibile. Dovere tutto a qualcuno/Oppure niente a nessuno, tale e quale un cane/Che si finge un segnale per seguirti davvero”, in cui la composizione dei singoli versi è 9+7, 8+8, 8+7, 7+7)²⁶. Quando non è compreso fra questi due estremi, il verso di Buffoni oscilla in questa fase entro una misura compresa fra il senario e il tredecasillabo, avendo cura di non applicare troppe volte di fila lo stesso modello onde evitare la monotonia. Perciò, per dire, compone le liriche della sezione *Le radici piantate*, per lo più a strofa unica, alternando versi più brevi (come i settenari, con cui spesso conclude il periodo) ai versi più canonici come l’endecasillabo, di cui già s’è detto; talvolta, e questo è più interessante, il verso per definizione “lirico” e sostenuto della poesia italiana si adatta a un contesto decisamente deterioro, come nella descrizione che si riporta, delimitata da due decasillabi (il secondo di antica memoria, 5+5):

Il momento in cui vola più forte
 Si è già data la spinta ha le ali chiuse
 Come un piccolo **pugno** che sorvola
 È una carcassa un topo il **sasso scuro**
 Di un **ragazzo compatto**.

²⁵ Franco Buffoni, *Vorrei parlare a questa mia foto ...* in *Il profilo del Rosa*.

²⁶ Dal componimento *Un punto di partenza per osservare le stelle* in *Il Profilo del Rosa*.

È allora che la rondine sfracella
A **pugno chiuso**, un topo d'aria.²⁷

O ancora, si prenda una delle poesie celebri di Buffoni, quella sul ritrovamento dell'uomo preistorico di Similaun, interpretato come proto-perseguitato omosessuale e primo tratto di un *fil rouge* che attraversa secoli di discriminazione. Il tono ponderato e serio è dato da una serie quasi ininterrotta di endecasillabi dal ritmo variabile, sicché non è presente alcun effetto "cantato"; gli stessi endecasillabi vengono poi più o meno allungati da particelle preposizionali, congiunzioni, articoli, che "raffreddano" la solennità complessiva, fino alla conclusione. Si legge:

Dopo cinquanta secoli di quiete	11
Nella ghiacciaia di Similaun	10 (5+5)
Di te si studia il messaggio genetico	11 sdr (2°-4°-7°, <i>a minore</i>)
E si analizzano i resti dei vestiti,	12 (ritmo di 11 sillabo <i>a maggiore</i>)
Quattro pelli imbottite di erbe	10
Che stringevi alla trachea nella tormenta.	12 (ritmo di 11 sillabo <i>a maggiore</i>)
Eri bruno, cominciavi a soffrire	11 (1°-3°-7°)
Di un principio di artrosi	7
Nel tremiladuecento avanti Cristo	11 (<i>a maggiore</i>)
Avevi trentacinque anni.	9
Vorrei salvarti in tenda	7
Regalarti un po' di caldo	8 (ritmo trocaico)
E tè e biscotti.	5
Dicono che forse eri bandito	10
E a Monaco si lavora	8
Sui parassiti che ti portavi addosso	12 (ritmo di 11 sillabo <i>a maggiore</i>)
E che nel retto ritenevi sperma:	11 (<i>a maggiore</i>)
(...)	
Ti rivedo col triangolo rosa	11 (3°, 7°)
Dietro il filo spinato. ²⁸	7

Il ricorrere frequente degli endecasillabi è ribadito nella conclusione provvisoria, in quello che mi sembra l'*ictus* del discorso ("Sui parassiti che ti portavi addosso/E che nel retto ritenevi sperma") da due endecasillabi, uno celato e un altro assolutamente regolare, sottolineato dall'allitterazione delle *r*, che contrasta con il tema in un certo qual modo "scandaloso" della scoperta. Alla conclusione viene affidato un distico endecasillabo (reso anomalo dalla proparossitona di "triangolo") + settenario, scelta peraltro non infrequente nelle chiuse di Buffoni, memore forse, riteniamo, della canzone leopardiana e del suo andamento sommesso ma carico di slancio vitale e civile. E a Leopardi, non a caso, si rifà esplicitamente in una poesia successiva, risalente al 2000 e pubblicata nel volume *Roma* (2009), con una poesia che avvia la sezione tematica *In quell'angusto regno del silenzio*; in essa, come è stato giustamente notato, "il profilo visivo dei versi nonché il loro contenuto alludono alla struttura della *canzone libera* leopardiana, alla canonica alternanza di endecasillabi e settenari irregolarmente rimati"²⁹ e la presenza, già notata di continuo, di versi come

²⁷ Si segnalano, oltre al settenario regolare "Di un ragazzo compatto", anche i fenomeni di assonanze interne dei versi, per rimarcare la tessitura fonica sempre raffinata di Buffoni.

²⁸ Primo componimento della sezione *Naturam expellas furca*. Per brevità, ho scorciato i primi tre versi e altri tre ove indicato dalla parentesi tonda.

²⁹ Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, op. cit., p. 39. La poesia cui ci si riferisce inizia con i versi: "Ho pensato a te, contino Giacomo, vedendo/Su una rivista patinata/Le foto degli scavi in Siria a Urkish./A te e ai tuoi imperi e ai popoli dell'Asia/Quando intuivi immensamente lunga/La storia dell'umanità./Altro che i Greci il popolo giovane di Hegel/O il mondo solo di quattromila anni della Bibbia/credendo di dir tanto fino a ieri".

il tredecasillabo o il novenario atipico (dato da unione di quinario e quaternario, non “pascoliano”) è spiegata secondo “una logica di attese e frustrazioni certamente voluta”³⁰.

Su questa strada metrica ormai ben definita Buffoni si muove anche nei due libri successivi, che potrebbero a mio avviso inserirsi nel solco di una “continuità romanzesca” e allacciare almeno un importante collegamento intertestuale. All’autobiografia per lampi ragionati di *Il profilo del Rosa*, difatti, succede *Theios* (2001); il breve volume potrebbe essere interpretato come una singolare biografia derivante da un impasto di parenesi alla gioventù, discorso paideutico (memore della lezione dei classici greco-latini) e racconto autoanalitico, in cui il poeta tratta degli *sparsa fragmenta* del suo animo riflettendosi nella vicenda del nipote che cresce³¹. Conforme alla spinta esortativa o paideutica che anima molti dei componimenti di *Theios*, mai oltrepassanti la ventina di versi, è proprio l’attacco di alcune singole poesie, che spesso coincide con il verso più lungo. Così avviene in “Il fuoco su di te piccolo bambino” (6+6) o in “Compiuto il doveroso atto di volgersi” (7+6), in “Compòrtati bene, come il sole stamattina” (6+8) o nella constatazione secca, ancora una volta, della propria “esclusione” discriminatoria, in “Non credo ci lasceranno mai cercare insieme” (8+6), fino al massimo di lunghezza “E posso persino pensarti senza che tu te ne accorga” (9+8). Altrove, il verso lungo iniziale serve a circostanziare narrativamente la lirica nello spazio o nel tempo, ché il primo passo obbligato del discorso di *Theios* è far comprendere al lettore di *quale* Stefano si stia parlando: “Spigano i ragazzi a questa età si allungano” (6+7sdr), “La peluria va infittendosi, le guance” (dodecasillabo in cui non metterei cesura), “Quel momento in cui il corpo umano maschile” (tredecasillabo, idem come sopra), “Che imbarazzo vederti crescere ancora” (7+5, evitando con cura, si noti, la strada dell’endecasillabo, che sarebbe stato possibile invertendo le ultime due parole), “Mentre d’acqua pulitissima i capelli gocciolano” (verso quasi virtuosistico, e oserei dire sinestetico, nella sua struttura 8sdr+6bisdr). In un bilanciamento ideale dell’*incipit* dall’ampio respiro, spesso la singola lirica si conclude *in minore* con un verso breve, sia esso un ternario (di sapore ironico come “Coda bella”, “Gusto menta”, “Militare”), quinario (“Anch’io crescevo”), un senario (crepuscolare come “Fruscando ingiallisce”, sperimentale, con il suo anglismo, come “Puzzle di bugie” o dichiaratamente di maniera come nel calco pascoliano “Sul far della sera”) o un più classico settenario, memore di soluzioni precedenti e adottato per espressioni più alte e commosse (“Lo stelo ancòra volto”, “Chi ti accarezza muore”, “E mi avresti abbracciato”, “Metterà i primi denti”³²).

Sul versante opposto, *Guerra* (2005) scaturisce dalla lenta e sedimentaria ricostruzione della biografia del padre di Franco Buffoni, nell’intervallo ignoto della sua deportazione in un campo di concentramento tedesco nella Seconda Guerra Mondiale. Dopo aver esaurito la narrazione delle vicende paterne, che occupano in realtà solo una delle molte sezioni del libro (dalla mole inedita per una raccolta di liriche), Buffoni sceglie la strada di una rappresentazione sostanzialmente polifonica, e dunque polimetrica. Scegliendo di “rivivere quegli eventi in prima persona e di estendere la riflessione anche ad altri periodi storici”³³, Buffoni raffigura le atrocità della storia e della natura con uno spirito di osservazione mai disgiunto dalla capacità di sgomentare il lettore grazie a scelti accorgimenti metrici. Se limitiamo enormemente il campo, fermo restando che la molteplicità di metri e ritmi è ancora maggiore che nelle precedenti opere, si può notare il ritmo concitato del verso breve, adottato nella descrizione degli attimi in cui l’oscenità della violenza si manifesta:

Nuca di vescovo anziano
Alla stanga inginocchiato

³⁰ Ibidem.

³¹ Da ricordare che il fenomeno di “rispecchiamento” nel nipote Stefano non è una novità; un importante precedente nel citato poemetto *Suora carmelitana*, in *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997).

³² Quest’ultimo è verso nodale in quanto, posto quasi alla fine del libro, parla in prospettiva futura del figlio di Stefano, cui il poeta si rivolgeva nella dedica iniziale di *Theios*: *A Stefano a quei suoi/Dentini appena incominciati*.

³³ Notazione di Massimo Gezzi, *Introduzione*, cit., p. XX.

Ferrato come un cavallo
 Prima di essere sgozzato.
 A sassate e con le fionde
 Erano i curdi contro gli armeni in fuga
 A procedere alla spoliazione
 Dopo i massacri turchi.³⁴

Il ritmo serrato dei primi quattro ottonari, con accento fisso di 4° e mobile sulle prime tre sillabe (a evitare la cantilena), viene rovesciato pur nel rispetto del metro con il successivo ottonario “chiabreriano”, che serve a distogliere gli occhi dall’esecuzione e a cambiare scenario con un “allargamento di campo” sulla Storia, come sottolineato dalla combinazione endecasillabo+settenario. O ancora, con un leggero aumento di sfumature da verso a verso, la descrizione *in crescendo* di una delle procedure più odiose e sgradevoli riservate ai prigionieri che arrivavano nei campi di concentramento:

Se le asole potessero parlare	11
Se la carta giapponese	8
A eliminare le impurità	5+5tr
Restate nel marmo	6
Dicesse la luce	
Che l’oro riacquista	
Una volta strappato	7
Dalla gengiva al dente. ³⁵	7

Contigua alla violenza storica, descritta con una tavolozza ampia e molto inclusiva, è la violenza naturale, che trova ampio spazio nella trattazione buffoniana e anzi si pone, nello sguardo ateo e scientifico del poeta, nella stessa orbita, perché “una radice del male/È zoologica”³⁶. Affianco ad una misura breve che, parallelamente alle liriche di ambiente “umano” trattate qui sopra, descrive con ritmo serrato la nascita del male nell’essere vivente, e ne sottolinea così il medesimo ceppo³⁷, c’è una misura molto estesa. Non si tratta però di un verso lungo simile a quello visto finora, risultante dalla somma di due metri “classici”, bensì di un vero e proprio verso senza prosodia.

In Patagonia i leoni marini	11
Due mesi all’anno stanno sulle spiagge,	11
Le leonesse partoriscono.	8sdr
I leoni pesano circa quattrocento chili,	
Le leonesse cento. Questo rende impossibile ogni lotta.	
Pochi giorni dopo il parto a cui assisto in differita,	
Mentre ancora allatta, una leonessa	11 (con dialefe dopo “allatta”)
Viene concupita da un leone <i>autre</i>	
(...)	

³⁴ Dalla sezione *Dio con loro*, incentrata sulle guerre di religione. Ma si potrebbe prendere anche, nella sezione *Per il potere di sciogliere e legare*, una poesia che recita: “Quando è supino/Giù legato a terra/Vede solo gli stivali/Che gli girano attorno/Gli vengono vicino./Un giro in più alle cordicelle./Entrano gli altri due .../Non si riprende subito”.

³⁵ Dalla sezione *Torture al foglio*, sui campi di concentramento nazisti.

³⁶ Dal componimento *In Patagonia i leoni marini*, nella sezione *Se mangiano carne*.

³⁷ Si può citare la poesia che dà il titolo alla sezione: “Se mangiano carne/Le tartarughine/Diventano cattive/Diventano carnivore./Le vedi che scattano/Dal fondo del giardino/Se gliela metti lì/Sulla piastrella invece della/Fettina di banana/Della lattughina”. Superfluo sottolineare la costante attenzione fonica, con una sequenza intrecciata di assonanze, consonanze, rime interne e in fine di verso; in un altro caso arriva a diventare uno scioglilingua martellante per eccesso di allitterazioni in dentale: “Il male che accade/Al ratto di una certa tribù/Se introdotto nel territorio/Di un’altra tribù di ratti”.

E separata dal piccolo, che a sua volta diviene
 Oggetto di attenzione di un altro leone.
 Qui la scena si sdoppia sulla riva, 11
 Da una parte la leonessa, trattenuta a forza
 Dal primo dei leoni, dall'altra il piccolo
 In balia del secondo che lo sbatacchia come vuole.
 A quell'età -commenta il giornalista- 11
 È facile che un giovane leone
 Scambi il piccolo per femmina.
 Un paio d'ore dopo il piccolo è esanime.

Con il verso-prosa che non si riesce a leggere prosodicamente, Buffoni parla con distacco straniato (“in differita”) e perciò ancor più raggelante della “radice zoologica del male”, descrivendo con taglio documentaristico (e la voce di un giornalista a un certo punto raddoppia quella del poeta) un'anomala scena di accoppiamento; agli endecasillabi sono riservate le frasi di introduzione e di commento, di distanziamento zoologico dalla brutalità del fatto. Come se il verso regolare diventasse una difesa di fronte alla resa scientifica di un'etologia definita, in fine di lirica, “agghiacciante”.

Esigenze di comunicazione politica immediata e di urgenza espressiva aumentano negli ultimi libri di Buffoni, e perseguono spesso dei versi, mutuando un'espressione pasoliniana, “brutti e provocatori”, che siano in una forma breve o impaginati in un racconto lungo attraverso i decenni. È questo il caso di un ragionamento in versi diviso in tre strofe grosso modo di uguale misura, in cui racconto e meditazione ironica, macrostoria e microstoria si avvicinano (e in un caso s'intrecciano) intorno all'elezione degli ultimi quattro Vescovi di Roma; la riflessione si fa aspra man mano che ci si avvicina all'oggi, in una perdurante mancanza di musicalità, fatta eccezione la citazione da un proprio distico passato, che riprende ironicamente il tono cantabile dei versi del primo Buffoni³⁸. Al discorso pieno di disappunto per l'elezione di Benedetto XVI (distintosi per omofobia sin da cardinale) segue un ennesimo, conclusivo epigramma “informale”, sostenuto da tre decasillabi non ritmati, da due coppie di novenari “deboli” in punti strategici (il centro e la fine), di cui la seconda assonanzata, e da un endecasillabo solo “presunto”. Il resto della poesia è volutamente prosastico (in particolare al verso 6, fulcro constativo dell'insieme); quasi che, nel parlare di temi di tale serietà, Buffoni avverta la “musica” della poesia come un canto inopportuno più adatto all'ambito erotico, alla digressione artistica o alla *ekphrasis*³⁹. Si legge:

Una lunga sfilata di monti 10
 Mi separa dai diritti 8
 Pensavo l'altro giorno osservando
 Il lago maggiore e le Alpi
 Nel volo tra Roma e Parigi

³⁸ Il già citato distico: “Ora che abbiamo un papa/eterosessuale”.

³⁹ Si rileva in *Noi e loro* (2008) e ancor più in *Roma* (2009) una notevole presenza di componimenti tutti in settenari o ottonari ritmati, o anche in strofette tematiche e divaganti di massimo una decina di versi. A ben vedere, questo riporta Buffoni alle sue origini di canzonettista “in maschera”, discendente dal melodramma; a differenza di allora, però, il racconto di storie d'amore e l'osservazione divertita delle vite degli altri (compiuta con un approccio molto “da studioso” e culturale) vengono espresse in prima persona. L'impostazione teatrale è evidente nella messinscena della folla di personaggi in *Noi e loro*, ma ancor più nel tratteggio della città di *Roma*, sottolineata da un componimento metapoetico come *Chissà perché doveva essere un dramma* (tutto giocato sull'endecasillabo). Ha scritto appropriatamente Gianluigi Simonetti: “Roma qui non è solo un modellino del *reale*, ma spesso il suo contrario: una immensa messa in scena, un macchinario barocco, una *gran quadreria*. Tutta la raccolta è attraversata da un dialogo incessante con l'architettura, la pittura, l'archeologia, la storia: ed è uno dei fattori di unità tematica e quasi scenografica del libro -unità non monolitica, ma fatta di strati sovrapposti, come la città stessa di cui il libro parla” (*Paragrafi su Franco Buffoni*, Roma, reperito su www.francobuffoni.it).

(Dove dal 1966 un single può adottare un minore).	
Da Barcellona a Berlino oggi in Europa	12 (end. presunto)
Ovunque mi sento rispettato	
Tranne che tra Roma e Milano	9
Dove abito e sono nato.	9

Una panoramica esauriente sulle scelte metriche, ritmiche e prosodiche nella poesia di Franco Buffoni non era l'intento di questo breve articolo, né una possibilità, in tutta franchezza, nelle corde di chi scrive. Si è proceduto per campionature brevi e diseguali (fermo restando che si pesca in un mare assai ricco di versi, e molto arduo da perlustrare per intero), a seconda dei casi soffermandosi su quanto è apparso rilevante e, soprattutto, indicativo di tendenze frequenti e ripetute lungo tutto il discorso poetico di Buffoni, e lasciando da parte il ritorno significativo (illustrato in nota) della misura breve e cantabile negli ultimi due libri del poeta.

Eppure, esaurite le possibili considerazioni preliminari sarebbe opportuno, se non si è riuscito a elaborare un'analisi valida, corretta o almeno passabile, tentare di rispondere alla domanda posta all'inizio: dove si colloca la poesia di Buffoni? Dove "pretende di abitare" la sua scrittura in versi, così posata e discreta, priva di slanci irrazionali, reti metaforiche o altre strategie del discorso poetico cui, magari, un lettore contemporaneo è più abituato? Come si è visto, da un'iniziale stasi su atteggiamenti manieristici e versetti "cantati", pur nella sostanziale e permanente "disperazione/calma, senza sgomento"⁴⁰, l'evoluzione poetica di Buffoni è stata lunga, mai fatta di strappi o rovesciamenti stilistici; il che testimonia la ponderosità di un tale mutamento, il tentativo di trovare una strada in bilico fra verso libero e verso della tradizione, utilizzando l'uno o l'altro (con forti variazioni sul tema) a seconda dell'esigenza affabulatrice, magari anche accostandoli, come accordi diversi in una sonata. Cosicché si può concludere per il momento con questo pensiero: nei versi che scrive, Buffoni non "pretende di abitare" nel seno di una tradizione metrica riconosciuta, sebbene non la ignori e anzi operi senza alcun intento ostile o distruttivo verso di essa. In bilico fra le linee, la sua poesia, sotto il *labor limae* dichiaratamente lungo⁴¹, sembra scritta di getto, come un discorso recitato o una naturale conversazione, capace di adattarsi all'interlocutore anche digiuno di poesia; già questo sarebbe un merito sostanziale, in un'epoca in cui il lettore medio è pressoché estraneo ai contenuti come al linguaggio della poesia cosiddetta "letteraria". Se non bastasse, Buffoni ha avuto l'innegabile qualità, dalla svolta narrativa di ormai quindici anni fa, di raccontare senza mai stancarsi le vite degli altri (se anche l'io autoriale, di fronte alle sue immagini del passato, è altro da sé, come Buffoni insinua "aggirandosi come un fantasma fra i suoi stessi ricordi"⁴²), lontani nello spazio o magari solo nel ceto, nella cultura, nell'orientamento sessuale. Forse è questa la chiave per affermare in tranquillità che Buffoni non "pretende" nulla, perché, seguendo il paragone, riunisce in sé l'erranza del "viaggiatore insonne"⁴³ e la curiosità del *flâneur*; i continui spostamenti concettuali o metrici risultano sempre giustificati, senza mai apparire, si scusi il bisticcio, fuori luogo. Lo ha detto meglio di tutti Andrea Inglese nel già citato *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, quando afferma, nel paragrafo introduttivo:

(...) al filo narrativo vero e proprio o ad un compatto disegno poematico, egli preferisce l'immagine del "viaggio" e dell'"attraversamento" sia della vita sia dei luoghi in cui si è svolta. A qualsiasi forma di staticità e di indugio domestico, di compiacimento nei confronti delle proprie radici geografiche e sociali, è così contrapposta l'inquietudine del viaggiatore, che anche sotto il proprio

⁴⁰ L'espressione, dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni, pare adeguata ad esprimere l'idea di un fare poesia sin dall'inizio carico di negatività filosofica. Lo aveva rilevato con parole diverse già Giovanni Raboni, in una nota non firmata a *Nell'acqua degli occhi*, in *Quaderni della Fenice*, Guanda, Parma 1979.

⁴¹ I libri poetici di Buffoni, lo ha dichiarato a più riprese l'autore in interviste, convegni e dichiarazioni sparse, hanno una lunga gestazione e, se pubblicati in rivista, di frequente sono sottoposti a modifiche e ricombinazioni fino alla stampa in volume. Cfr. a riguardo l'*Introduzione* di Massimo Gezzi già citata.

⁴² L'espressione è tratta da Virginia Woolf, *Gita al faro*.

⁴³ Prendo la definizione da un verso di Sandro Penna, per molti versi contiguo a scelte metriche e stilistiche di Buffoni.

tetto non si sente a casa. (...) L'esigenza di viaggiare all'interno di un territorio così ben circoscritto [si sta parlando del *Profilo del Rosa*] testimonia in realtà un'inquietudine costitutiva nei confronti di qualsiasi approdo, sia esso un accasamento "sociale" o un radicamento "culturale". Questa inquietudine rende costantemente mossa, spezzata, la restituzione poetica della vita.⁴⁴

Lorenzo Marchese

[Testo tratto da *L'Ulisse* n° 16]

Bibliografia.

- Oltre alla bibliografia citata nell'articolo, è stata utile la consultazione del sito: www.francobuffoni.it
Nonché l'uso ragionato dei seguenti volumi:
Andrea Afrbo, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Carocci, Roma 2007;
Andrea Afrbo, Emanuele Zinato (a cura di), *Modernità italiana*, Carocci Editore, Roma 2011, cap. *Poesia*.
Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991.
Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Parenti, Firenze 1939;
Andrea Cortellessa, *La fisica del senso*, Fazi, Roma 2006.
Francesco De Rosa, Giuseppe Sangiardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Sansoni Editore, Milano 1996.
Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.
Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento: quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
Cesare Segre, *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985;
Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Il Melangolo, Genova 1982;
Idem, *Dopo la lirica*, Einaudi, Torino 2005.

Si ringrazia Alessandro Giammei per i preziosi suggerimenti.

⁴⁴ Andrea Inglese, op. cit., pp. 143-144.