

Sulla poesia di Franco Buffoni: dagli esordi a “Guerra”

1. Una voce camuffata

Rispetto a quelli di alcuni suoi coetanei, come Milo De Angelis o Valerio Magrelli, l'esordio poetico di Franco Buffoni è stato tardivo. Nell'acqua degli occhi¹, la sua prima, significativa silloge di versi, fu pubblicata nel 1979 – quando il poeta aveva trentun anni – in un numero dei Quaderni della Fenice editi da Guanda. Come ci spiega lo stesso Buffoni, le ragioni di questo relativo ritardo sono legate agli anni di studi e di formazione trascorsi negli ambienti accademici europei:

per tutti gli anni settanta, ho pubblicato solo saggistica per l'università, tenendo i versi nel cassetto [...]. Fui a lungo in Inghilterra e in Scozia per il dottorato e molto anche a Parigi. Quindi ho avuto un addestramento diverso da quello dei poeti italiani miei coetanei, alcuni dei quali ebbero esordi e successi precoci in anni (gli anni settanta) certamente più favorevoli rispetto a quelli che seguirono. Da un altro punto di vista, però, ho ricevuto un'educazione europea, che a quell'epoca non era una cosa molto comune.²

Le tracce di questa cultura internazionale sono ben visibili nelle prime opere di Buffoni, nelle quali di frequente compaiono (in esergo, nel titolo o nel corpo del testo) citazioni e riferimenti ai grandi autori europei, inglesi e francesi *in primis* – ad esempio nella prima poesia di *NAO*, intitolata Lord Chatterley in relazione al romanzo di Lawrence. Nella produzione giovanile dell'autore, questi modelli letterari non agiscono solamente a livello ipotestuale o intertestuale, bensì direttamente sulla lingua: nei versi dei *3 desideri* e poi di *Quaranta a quindici*, il poeta contamina la lingua italiana con frasi, sintagmi o semplici parole derivanti dall'inglese o dal francese (fino ad arrivare, nella seconda sezione di *QQ*, a comporre una poesia interamente in lingua straniera: *La guillotine*). Questo impasto plurilinguistico, nel quale confluiscono e si mescolano le varie attività svolte dall'autore – poeta, studioso, traduttore³ – rappresenta un caso abbastanza raro nel panorama poetico del Novecento italiano.

¹ Per quanto riguarda le sigle relative ai titoli delle raccolte di Buffoni, riprendo quelle stabilite da Gezzi nell'*Introduzione* all'Oscar Mondadori *Poesie (1975-2012)*: *Nell'acqua degli occhi* – *NAO* (Guanda 1979); *I tre desideri* – *TD* (San Marco dei Giustiniani 1984); *Quaranta a quindici* – *QQ* (Crocetti 1987); *Scuola di Atene* – *SA* (L'Arzana 1991); *Suor Carmelitana e altri racconti in versi* – *SC* (Guanda 1997); *Il profilo del Rosa* – *PR* (Mondadori 2000); *Theios* – *TH* (Interlinea 2001); *Guerra* – *GU* (Mondadori 2005); *Noi e loro* – *NL* (Donzelli 2008); *Roma* – *RO* (Guanda 2009). La sigla scelta per *Jucci* (Mondadori 2014), non compresa nell'Oscar, è *JU*. Le poesie verranno indicate con il numero di pagina relativo al suddetto volume.

² BUFFONI 2014.

³ Buffoni ha tradotto, tra gli altri: Keats, Byron, Coleridge, Kipling, Wilde, Heaney.

Uno dei modelli più importanti per la lingua del primo Buffoni si può rintracciare nel conterraneo Gadda, al quale lo stesso autore dichiara di essersi ispirato tentando di creare una lingua vicina al «pastiche», caratterizzata dall'«esplosione del linguaggio, [e dal] tentativo di assorbire quanto più possibile da altre lingue gli strumenti per colorire la propria espressività»⁴. E in effetti quella del primo Buffoni è una maniera poetica complessa e policroma, non soltanto per lingua e lessico, ma anche per musicalità e metro.

In *NAO* e *TD* sono immediatamente percepibili l'ampio uso della rima – o altre figure di suono (assonanza, omoteleuto) – e il ritmo quasi cantilenante che caratterizza molte poesie, legato all'impiego di versi poco comuni nella nostra tradizione, come l'ottonario o il decasillabo (spesso costruito come un doppio quinario⁵). Ciononostante, nei testi di queste raccolte, così come in quelli delle successive, non sono rintracciabili schemi fissi, né rimici né metrici. L'autore, infatti, sembra di volta in volta voler abbozzare una regola – uno schema formale preciso – per poi infrangerla puntualmente, inserendo versi ipermetri, ipometri o del tutto fuori misura, o ancora saltando una o più rime. Per fare un esempio a livello metrico, si consideri *Il passo della Rossa* [*TD*, 21], un testo in cui l'io lirico ricorda la figura di Massimo, un alpinista «perso in parete»: dei 23 versi che compongono la poesia, 12 sono novenari regolari di matrice pascoliana; dei restanti 11, 6 sono ottonari (dunque, se ci trovassimo dinnanzi a una poesia isometrica, sarebbero ipometri) mentre gli altri sono versi più brevi (ternario, quinario, senario). Ciò che ne risulta è un componimento caratterizzato per la maggior parte dalla musicalità ripetitiva propria del novenario – alla quale contribuisce anche la fitta rete di assonanze – ma con al suo interno versi in cui questo ritmo si spezza creando effetti di dissonanza (vv. 15-23):

il blu denso fitto senz'aria
del cielo che scosta nel marmo
il rosso del passo:
un breve passaggio di mani
rapprese alla roccia tiepida.
Intorno al silenzio del corpo
nel vento si sazia la luce
suggendo
la vetta fragile.

A ben vedere, difatti, la maniera poetica del primo Buffoni mostra un discreto tasso di sperimentalismo. Oltre che a livello metrico, esso si esprime anche nella sintassi, nel lessico,

⁴ LISA 2002, p. 3.

⁵ Ad esempio in *Lucia* [*NAO*, 7]: «non era il caso più di tentare / tanto che altro per una sera / poteva dirgli per fargli male. / Se le sapeva le sue parole / tutte col senso del personale / e non riusciva a ricordare / quell'incidenza più innaturale».

nell'interpunzione, nell'uso delle lettere maiuscole e nella costruzione strofica. Un esempio incisivo è *Lettera glossata dal carcere di Cuneo*, in *NAO* [11], dalla quale riporto i primi 7 versi:

Mi piaci perché sai finire
sai forse grandire le cose¹
Ti parlo del piemonte innamorato
delle conversioni:
un piemonte senza suoni
di cicale e di ciliegi
con il nome.

¹ della cucina.
Dietro il segno illuminato
che grandivi anno per anno
si vedeva dalla calce
un po' scrostata.

Il primo elemento destabilizzante che risalta agli occhi è l'inserimento di glosse (da cui il titolo), in corpo minore, che spezzano il dettato poetico, prolungando periodi apparentemente conclusi oppure inserendo incisi che il lettore non si aspetta. Anche la sintassi è tutt'altro che piana: si vedano ad esempio i complementi di specificazione al v. 6, «di cicale e di ciliegi», che ad una prima lettura siamo portati a mettere in relazione ai «suoni» del verso precedente, ma che, mi pare, dobbiamo piuttosto collegare al «nome» del v. 7, sciogliendo l'anastrofe – «con il nome», altrimenti, resterebbe un sintagma privo di significato. Possiamo rintracciare un altro elemento di anomalia, questa volta sul piano del lessico, nel «grandire» del v. 2 (e poi nella glossa), un calco originale dal francese *grandir* (ingrandire). Per ultimo vorrei evidenziare l'uso atipico dei segni di interpunzione (ad esempio la mancanza di alcuni punti fermi, qui e in altre poesie della raccolta) e delle lettere maiuscole («piemonte» ma, più avanti nella stessa poesia, Biella o Moldavia). A questo si aggiunge il ricorso discontinuo al capolettera a inizio verso, che diventerà regolare soltanto a partire da *Scuola di Atene*.

Insomma, le prime prove poetiche di Buffoni sono caratterizzate da un certo grado di sperimentalismo e anche da una certa disomogeneità a livello stilistico, segni di un autore che sta maturando ed evolvendo in corso d'opera.

Quanto detto sin qui pertiene agli aspetti esclusivamente formali della poesia di Buffoni. Al «falso metrico»⁶, alla musicalità, ai ritmi cantilenanti, alle raffinatezze e ai giochi stilistici, tuttavia, si oppongono contenuti prevalentemente seri: come aveva sottolineato già Raboni, la tendenza di Buffoni alla giocosità e alla leggerezza «non coinvolge che in minima parte la

⁶ Così Raboni nella *Prefazione* a *NAO*, pubblicata, come detto, nella collana di poesia di Guanda, che allora dirigeva (BUFFONI 1979).

scelta dei materiali e dei temi»⁷. Sin dai suoi esordi, infatti, anticipando gli interessi che diverranno dominanti nelle opere della maturità, Buffoni tratta nelle proprie poesie temi come il rapporto con la memoria e con i morti, l'età dell'infanzia e della giovinezza o l'emarginazione sociale, per i quali, sempre Raboni, parla di un «fondo di gravità quasi elegiaca»⁸. In questa prospettiva, le soluzioni stilistiche descritte sopra sembrano quasi fungere da contrappeso alla serietà dei nuclei tematici affrontati, secondo un principio di opposizione fra contenuto e forma ben noto alla tradizione novecentesca italiana (penso a Gozzano, Penna e, più recentemente, al Montale di *Satura*).

Tuttavia, non sarebbe corretto parlare di una contrapposizione assoluta fra i due elementi costitutivi della sua scrittura. Il campo dei temi del primo Buffoni, infatti, comprende anche motivi in apparenza più leggeri, e in particolare quelli del gioco (legato all'infanzia e alla giovinezza) e della maschera. Del primo possiamo trovare echi, più o meno frequenti, all'interno di tutta l'opera del poeta, dalle prime raccolte («Nel gioco d'universo e d'altri, / Vivi mentre gli alberi si aprono; / Per la mano e il gioco / Esser serbati sempre al cancello, / Al ritorno di pomeriggio con il cane» [*TD*, 26]) a quelle delle maturità⁹; il secondo, invece, è legato quasi esclusivamente alla prima fase della sua produzione.

Come dimostrano anche i saggi¹⁰, il tema della maschera e del trucco è particolarmente caro al poeta: la raccolta in cui esso viene affrontato in maniera più ampia e sistematica è *Quaranta a quindici*, che, come ci spiega lo stesso autore con una nota iniziale, è divisa in due parti: «“what once was romantic” e il “burlesque”». Il libro si apre con l'immagine di Mercurio, nella mitologia greca dio della comunicazione ma anche dei ladri e dei bugiardi¹¹, che rimanda il lettore a un'idea della poesia come truffa-inganno e del poeta come falsario: «Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia» [*QQ*, 39]¹².

In contrapposizione con le tendenze cosiddette neo-orfiche di alcuni autori coevi, Buffoni intende la poesia come mezzo atto a celare, mascherare e filtrare la realtà e le vere emozioni dell'io poetico. In molti dei testi di *QQ* e delle raccolte precedenti, il soggetto poetante finisce così per indossare una maschera che possa nascondere la propria natura più intima. In questa direzione mi sembra che muova l'uso di quei tratti stilistici descritti sopra (il falsetto metrico

⁷ BUFFONI 1979.

⁸ IB.

⁹ È centrale, ad esempio, nella prima metà di *Theios*, dedicata agli anni di infanzia del nipote.

¹⁰ Ricordo, ad esempio, lo studio dedicato a Max Beerbohm: *Il volto e la maschera*.

¹¹ La figura di Mercurio è presente già in *N.A.O.* [14]: «Metteva nell'abbandono / il lato vile / d'autostoppista servile / appena raccolto / e rideva tenuto / pensando che infine / Mercurio / contava quel tanto / che basta per dire / “son io” per entrare».

¹² Bagicalupo ci ricorda che il primo verso è tratto da *The lake isle* di Pound: «O God, O Venus, O Mercury, patron of thieves» (BAGICALUPO 1992, p. 206).

e lo sperimentalismo), al quale dobbiamo aggiungere l'alto tasso di letterarietà che caratterizza la prima poesia di Buffoni, rintracciabile, *in primis*, nelle numerose citazioni colte disseminate in molti testi – a titolo esemplificativo riporto una breve lista di nomi: Omero [NAO, 13], Montale [NAO, 14], Virgilio [TD, 15], Woolf [TD, 18], Keats, [TD, 23], Eliot [TD, 25], Pavese [TD, 32], Montesquieu [TD, 33], Byron [QQ, 41].

Nelle opere degli anni Ottanta, infatti, Buffoni assume una postura marcatamente intellettualistica, influenzata, con tutta probabilità, anche dalle altre attività letterarie (critica e traduzione) che l'autore andava svolgendo parallelamente a quella poetica. A questo riguardo, e in maniera convincente, Bagicalupo definisce Buffoni un «poeta doctus»¹³.

Assieme allo stile e all'elevato grado di letterarietà, l'altro strumento fondamentale che l'io poetico impiega per mascherarsi è l'ironia, che, come chiarisce lo stesso autore, «in sostanza, [...] è un modo per fuggire da ciò che si è. Quando finalmente ho cominciato ad avere meno pudore e a dire molto più semplicemente le cose come stavano, ho avuto meno bisogno di ricorrere all'ironia»¹⁴. Tale elemento, cui nelle opere della maturità – soprattutto a partire dagli anni Duemila – Buffoni farà sempre meno ricorso, in *QQ* emerge con forza nella seconda sezione che, come detto, è posta programmaticamente sotto il segno del «burlesque», e dunque della beffa, dello spettacolo satirico. In questi testi, leggiamo versi come «Se stai fermo somigli a un sonetto / Così sembri un colosso sforacchiato», oppure (da una poesia intitolata *Uomini*) «Quel dovere / Che sentite sempre / Di finire il bicchiere», in cui la voce dell'io poetico passa attraverso il filtro dell'ironia il dato biografico reale – l'occasione della poesia, per dirla con Montale – come ad esempio l'attrazione provata verso un altro uomo, oppure un particolare ricordo.

Da questa opera di mediazione, per cui Buffoni «non dice semplicemente le cose come stanno», deriva una sorta di effetto di straniamento, alimentato dallo sguardo di traverso di un io poetante che si presenta come soggetto emarginato – ho già accennato all'interesse di Buffoni per l'universo degli emarginati, degli esclusi, dei vinti, dei suicidi, che costituisce il nucleo tematico di molte poesie¹⁵.

Dunque, come spiega anche il nostro autore nella nota introduttiva, l'io poetico di *QQ* è turbato da forze di segno opposto: il «romantic» e il «burlesque», la serietà dei temi e lo sguardo ironico, la volontà di trattare il materiale poetico in maniera semplice e diretta e

¹³ BAGICALUPO 1992, p. 206.

¹⁴ LISA 2002, p. 7.

¹⁵ Nelle prime raccolte, questo tema emerge soprattutto nelle poesie a carattere memoriale, come *Per tutti i Walter*, in *NAO* [7]: «Era Walter nel quarantanove / in seconda geometra di Asti. / [...] Ma quando a tutti fu conosciuto / che lui in stazione poi ci restava / anche quello se lo guardava / era per finta che non vedeva. / [...] Era la scuola di stare soli / peggio per sempre / solo l'inizio».

quella di camuffarsi, di nascondersi, sfiorando a tratti la reticenza (una delle figure retoriche tipiche della prima maniera poetica di Buffoni è l'ellissi¹⁶). Questo soggetto si trova così in uno stato di sospensione, di precarietà esistenziale: ad esso fa riferimento anche il titolo, derivante dal gergo tennistico, che ci rimanda a quel «momento-punteggio in cui al giocatore può parere di star per vincere, ma in cui può anche aver inizio un declino senza remissione, non esistendo un tempo preciso e già deciso che – esaurendosi – possa salvare chi cede»¹⁷.

A partire dalle opere degli anni Novanta, questa condizione di precarietà e di incertezza dell'io poetico e, soprattutto, del suo dettato andrà via via appianandosi, per lasciare il posto ad una poesia sempre più diretta, precisa, conscia dei propri mezzi e dei propri obiettivi. È la maniera preannunciata già dai testi meno ironici e meno «burlesque» di *TD* e *QQ*, in cui la voce del soggetto poetante rinuncia alla maschera e al camuffamento per aderire meglio alla realtà biografica. D'altra parte risalgono proprio a questi anni (la seconda metà degli Ottanta) alcuni dei testi che confluiranno poi nelle raccolte successive, ad esempio *Come un politico che si apre* – posto in apertura del *Profilo del Rosa* ma pubblicato già in *TD*¹⁸ - un componimento nel quale si esprimono con chiarezza la poetica e la maniera dominanti nella produzione della maturità, che affronteremo nei prossimi paragrafi.

2. Poetica, progettualità e istanza narrativa: la maniera del secondo Buffoni

Ciò che maggiormente colpisce il lettore che si trovi di fronte alle opere in versi degli anni Novanta e Duemila di Buffoni è l'assoluta razionalità che le sostiene e le attraversa. Oltre i versi, infatti, è quasi palpabile la presenza di un soggetto che concepisce, struttura e ordina la materia poetica con la massima precisione. Tale progettualità riguarda un aspetto essenziale della scrittura del nostro autore, al quale se ne legano altri due: innanzitutto la poetica, cui seguono la struttura della raccolta di versi (il macrotesto) e l'istanza narrativa.

Nel paragrafo precedente ho parlato della natura duplice della poesia di Buffoni all'altezza

¹⁶ A questo proposito, riprendendo una dichiarazione dello stesso Buffoni, Gezzi afferma che in alcuni versi delle prime raccolte «oltre agli influssi di sempre agiscono anche il confronto con Milo De Angelis, amico sin dal 1969, e le teorie di Matte Blanco, molto popolari in quegli anni. Si spiegano così certe metafore disinvolute, o le sintetiche parole-trattino di sapore boiniano [...], o i non pochi passaggi ellittici al limite dell'oscurità» (BUFFONI 2012, pp. X-XI).

¹⁷ *QQ*, nota introduttiva p. 38.

¹⁸ Si tratta di uno di quei testi che Buffoni definisce «di lenta stratificazione», ossia «composizioni che sono andate lentamente strutturandosi attorno a un'idea-cardine: un'idea che – eventualmente – avrei potuto sviluppare anche in prosa, ma che essendo io poeta ho sentito come naturale di esporre in versi» (BUFFONI 1991).

di *QQ*, una poesia oscillante tra serietà e ironia, gravità e leggerezza, a livello sia tematico sia tonale. A partire dagli anni Novanta, e in particolare da *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (1997), la prima maniera diventa quella prevalente. Questo non significa che l'autore rinunci del tutto ad alcuni dei tratti più propriamente «burlesque» (ad esempio possiamo ritrovare, in alcuni versi, i ritmi cantilenanti tipici di *NAO*); l'elemento di novità che bisogna sottolineare, tuttavia, è che da un certo momento in poi Buffoni inizia a concepire e valutare ogni costituente della propria poesia (la scelta dei temi e della lingua, l'ordine dei testi, ecc.) nell'ottica di un'idea precisa, e a priori, della poesia stessa: sulla base, in sostanza, di una poetica specifica a cui attenersi fedelmente. Si tratta di una scelta programmatica, che riguarda ogni aspetto dell'opera:

sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di “poetica” e di “progetto”. [...] Col tempo mi sono convinto che il collante misterioso – la forza unificante – che mi permette di inanellare i frammenti [...] e quindi di scrivere dei libri in poesia – è la mia “poetica”. Come diceva Pasolini del film montato e finito: solo allora quella storia diventa morale. Solo quando i frammenti naturalmente si compongono mi rendo conto dell'estrema pertinenza per me della definizione anceschiana di poetica (“la riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità e gli ideali”) e dell'importanza del concetto anceschiano di “progetto”.¹⁹

Le parole di Buffoni ci rimandano direttamente agli studi di Anceschi sulla “Linea Lombarda” (dal titolo di un famoso saggio del 1952), alla quale il poeta sente di appartenere. Com'è noto, più che da somiglianze a livello stilistico o tematico, gli autori di versi di questo supposto filone della letteratura italiana sono accomunati da sensibilità affini, da uno sguardo *in re* che tenta di aderire il più possibile alla realtà concreta, attento anche agli aspetti apparentemente meno importanti della vita dell'uomo – «i minimi atti» di Sereni – che spesso viene ritratto nella sua quotidianità più dimessa. A questo possiamo aggiungere una certa vocazione etico-civile di questi poeti, che nei loro versi non rinunciano ad affrontare temi impegnati legati all'attualità o alla storia. Sono aspetti che, secondo gradi di intensità variabili, possiamo ritrovare nell'opera di Sereni, l'autore di maggior rilievo della cosiddetta “terza generazione” lombarda²⁰, che Buffoni considera il proprio «padre putativo»²¹.

In effetti, la lezione sereniana è forse quella in assoluto più presente nella poesia della maturità di Buffoni, e mi pare agisca soprattutto su tre aspetti:

- innanzitutto per quel che riguarda l'uso di una lingua mediamente piana e tendente al

¹⁹ BUFFONI 2011, pp. 25-26.

²⁰ Fra i più recenti, invece, possiamo fare i nomi di Tiziano Rossi, Giampiero Neri e poi Fabio Pusterla, lombardo di adozione.

²¹ CROCCO 2009.

prosastico, che tuttavia è in grado di poetizzare una materia, prosastica anch'essa (il «monocromo, / grigio per tutti i giorni» di *Come un politico*), attraverso un particolare respiro della voce poetica, un ritmo interno al dettato (nel paragrafo precedente ho parlato dell'attenzione di Buffoni per il ritmo e la metrica dei testi; a sostegno di quanto ho appena affermato ricordo che nelle opere più recenti, come in *PR*, il poeta abbandona i versi più inusuali – ad esempio il doppio quinario o il senario – per avvicinarsi alla tradizionale misura endecasillaba, pur sempre rifiutando la perfetta isometria dei testi);

- in secondo luogo per la vocazione civile della poesia, che cerca il confronto con la dimensione storico-sociale mantenendo però intatta la centralità del soggetto, ossia dello sguardo e del ruolo dell'individuo in un'ottica di matrice esistenzialista²²;
- per ultimo in relazione alla struttura della raccolta di versi che, come già avviene in *Sereni* (si pensi al *Diario* e poi agli *Strumenti*), ruota attorno a un'idea centrale sviluppata attraverso una serie coesa e organica di poesie; in questa prospettiva, l'organizzazione del macrotesto diventa fondamentale, poiché è proprio l'architettura del libro di versi che ne garantisce la coerenza e la coesione, nonché, riprendendo le parole di Buffoni, la «morale».

Veniamo così a toccare il secondo elemento fondamentale della produzione più recente di Buffoni, che riguarda appunto la funzione e la progettazione della struttura della raccolta poetica. A differenza di quanto non avviene con i primi libri (*NAO*, *TD*, *QQ*), la cui natura è prevalentemente quella di raccolte composite, in quelli degli anni Zero la progettualità alla base dell'opera diviene un elemento fondamentale, direi anzi imprescindibile: «oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto»²³.

Le raccolte di questo periodo, infatti, sono tutte caratterizzate da un'estrema coerenza e coesione interne, a livello sia tematico (il racconto autobiografico in *PR*, la figura del nipote in *TH*, la dimensione bellica in *GU*, il ricordo di una vecchia relazione amorosa in *JU*) sia strutturale. A quest'ultimo riguardo possiamo prendere in considerazione l'esempio di *PR*: la raccolta, che per molti aspetti segna l'inizio della fase matura della poesia di Buffoni, costituisce una «descrizione in versi di una crescita, dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, fino alla previsione di vecchiaia dell'ultima sezione»²⁴. Molte delle poesie confluite in *PR* sono

²² Buffoni parla del «rifiuto del vittimismo, [e di] una misura etica individuale e sobria» (BUFFONI 2011, p. 24).

²³ BUFFONI 2011, p. 25.

²⁴ Così Buffoni nella nota al testo dell'edizione Mondadori (BUFFONI 2012, p. XV).

state composte durante un lasso di tempo abbastanza ampio, ossia già a partire dagli anni Ottanta (si è visto il caso di *Come un politico*), tuttavia, come ricorda Gezzi²⁵, la maggior parte di esse sono state riprese e pubblicate senza modifiche o interventi di sorta. Ciò su cui l'autore ha lavorato a lungo, invece, è stato l'«ordine interno delle poesie»²⁶, a dimostrazione dell'importanza del ruolo che l'architettura generale della raccolta riveste.

Questo lavoro non riguarda soltanto la sequenza dei vari testi, ma anche la loro divisione in sezioni. *PR* è strutturato in parti, più due testi che fungono da cornice (uno all'inizio – *Come un politico* – e uno alla fine – *Di quando la giornata è un po' stanca*, che analizzerò nel dettaglio nel prossimo paragrafo), caratterizzati anche tipograficamente con l'uso del corsivo. Queste sezioni, che dimostrano sul piano dei temi una loro coerenza interna, hanno la funzione di determinare, con precisione, la scansione cronologica del racconto: dai ricordi di infanzia al tempo presente. Lo scopo dell'opera – «la descrizione di una crescita» – dunque, è raggiunto innanzitutto grazie a un'organizzazione strutturale precisa, che garantisce la coerenza e la coesione dei vari frammenti costitutivi, lasciando così intuire al lettore il senso più profondo del libro stesso (la morale). In una simile prospettiva, è evidente che il peso accordato al singolo testo diminuisce: da un certo punto in poi, infatti, Buffoni inizia a concepire i propri componimenti come porzioni costitutive di un quadro più ampio che non possono essere separate dall'insieme stesso, se non a costo di perdere o travisare in parte il loro significato²⁷.

Il lavoro sul macrotesto dell'opera si lega strettamente all'ultimo degli elementi caratterizzanti la poesia di Buffoni che ho individuato in precedenza: l'istanza narrativa. Già a partire da *Scuola di Atene*, l'autore dimostra uno spiccato interesse nei confronti della narrativa dei propri versi: le poesie di questa raccolta (che tematicamente ruotano tutte attorno ai ricordi di infanzia e all'omosessualità) costituiscono delle narrazioni brevi che procedono per frammenti, ossia piccole strofe, non sempre legati fra loro²⁸. Uno dei modelli è il Gozzano dell'*Amica di nonna Speranza*, che negli ultimi versi di *Pareti* [*SA*, 63], la poesia conclusiva, Buffoni richiama esplicitamente: «E solo in questo galestro / Bianco

²⁵ In BUFFONI 2012, p. XV. Gezzi fa riferimento, in particolare, a uno studio di Roberto Cescon (*Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*) che si concentra su *Nella casa riaperta*, plaquette pubblicata da Buffoni nel 1994 e poi inserita come prima sezione in *PR*.

²⁶ IB.

²⁷ BORIO 2016.

²⁸ Riporto, ad esempio, la prima parte di *La gita*, la poesia di apertura [*SA*, 57]: «E con la gita piena di Renato / Che se non parla con l'autista muore / E se si toglie il golf con il sudore / Solleva di vicino quell'odore / Che era di Bacchino e Salay. // Renato con le calze rosse di rugiada / Renato sa di giada e di ruscello, / Renato se non tagli / Per un po' i capelli / Ti fai ferrato / Come a lui piaceva // Lui che passando riprendeva solo / L'immagine di sé lungo le calli, / Proprio come te tutta la gita. / Renato per il Dürer / Ti sei còlto / Con il fiore. È l'estetica di bosco / O il raffreddore che ti prendi / Se non smetti di gridare al finestrino».

ottantacinque / Mi rendo conto / Che siete stati vivi / Zii dell'ottocento».

Ma è con *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (1997) che l'istanza narrativa emerge con forza e in via definitiva nella poesia di Buffoni, trovando anche una propria definizione di genere, come leggiamo nel titolo. Il primo dato che differenzia i testi di *SC* da quelli di *SA* è una presenza più diffusa dei nessi logico-temporali, che determinano una maggiore coesione interna dei testi, aiutando il lettore a comprendere meglio lo sviluppo del racconto. A questo bisogna aggiungere il respiro più ampio del dettato poetico, che generalmente ruota attorno a metri lunghi come l'endecasillabo (compresi quelli più rari, come l'endecasillabo epico pascoliano) o il settenario doppio²⁹ (ritornerò con maggiore attenzione sulla questione metrica nei paragrafi successivi). Anche i tempi verbali predominanti sono quelli propri della narrazione: in particolare l'imperfetto, che sia in *SC* sia in *PR* è il tempo in assoluto più ricorrente.

Come detto, a livello linguistico e stilistico, Buffoni opera uno spostamento della propria maniera poetica dal modello gaddiano (il *pastiche*) a quello di Sereni, caratterizzato da un particolare «respiro della frase poetica, mirante a trasformare [una certa] povertà lessicale in una ricchezza»³⁰. Il poeta abbandona progressivamente gli sperimentalismi propri della prima produzione per approdare a una lingua tendenzialmente piana che, pur sfruttando un'ampia varietà di registri lessicali (da quello medio – che è il più presente – a quello gergale o colloquiale), si esprime in un dettato uniforme e regolare. Tuttavia, per evitare un'eccessiva prosasticità linguistica e stilistica, Buffoni utilizza alcuni espedienti che innalzano il tono della voce poetante, come l'inversione, l'anastrofe o l'anafora: si tratta della stessa operazione messa in atto già da Saba, la cui poesia rappresenta uno dei primi e più autorevoli modelli novecenteschi di lirica di tono e di registro medi, perfettamente distante tanto dal prosastico quanto dall'aulico.

In questa particolare lingua poetica e in questo dettato piano si esprime l'istanza narrativa dei versi di Buffoni, come dimostra anche il tentativo di mimesi linguistica, evidente in particolare in una raccolta come *TH*, dove la voce dell'io poetico adatta di volta in volta il proprio registro e il proprio tono alle varie fasi della vita del nipote, protagonista e dedicatario

²⁹ Per un confronto con *SA* si vedano le prime tre strofe di *Suora Carmelitana* [*SC*, 70]: «Il convento di via Marcantonio Colonna / È del trenta. E mia zia / Che aveva lavorato nella ditta / E quando è entrata la guerra era finita / È lì dal quarantasei. // Da allora è uscita tre volte per votare / (Divorzio, aborto e quarantotto) / E due per andare in ospedale. / Per votare ci vuole la dispensa. / E anche per l'ospedale. // La regola prevede per tre anni il noviziato, / Poi con i voti di clausura. / Sono quasi tutte laureate / Le nuove suore entrate in questi anni».

³⁰ LISA 2002, p. 3. Secondo Buffoni, la povertà lessicale è una caratteristica propria di molti degli autori lombardi che scrivono in italiano: «in brevi termini, se un lombardo deve dire che questo tavolo è sporco, dice che è sporco, e basta. Un toscano può dire che è sudicio, che è sporco, o usare anche altri aggettivi. Io invece dovrei ricorrere al dialetto. E se ricorro al dialetto, ho la stessa ricchezza che ha un toscano» (IB.).

del libro³¹.

Resta infine da considerare i temi, l'ultimo elemento che caratterizza la narratività della poesia del nostro autore. Come abbiamo già avuto modo di ricordare, a partire da *SC* il poeta mira con i propri versi a sviluppare una sorta di trama, a raccontare il dispiegarsi di una vicenda, il più delle volte legata al proprio passato, ai propri ricordi e all'autobiografia. Lo stesso Buffoni, nella dichiarazione di poetica cui ho fatto riferimento anche in precedenza, ha scritto: «racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia»³².

Questa vocazione alla narrazione si esprime al massimo grado nei libri a cavallo degli anni Novanta e Zero, e in particolare in *SC*, *PR* e *TH*, per i quali, con una formula convincente, Gezzi parla di una «trilogia della Bildung»³³. Queste vicende biografiche, queste storie di formazione e di maturazione narrate in versi – quella dello stesso Buffoni e quella del nipote – trovano nell'organizzazione strutturale dell'opera il loro compimento, poiché, come si è visto, è proprio attraverso il macrotesto che si esprime il senso di una progressione narrativa e dello sviluppo di una trama. Così, a proposito di *PR*, Giovanardi scrive che «è soprattutto il disegno complessivo a imporsi, quasi a suggerirci che la poesia-racconto [di *SC*] si è fatta ormai poesia-romanzo, con l'imperiosa richiesta e produzione di senso che ciò comporta»³⁴. Colpisce, in effetti, l'intensità con cui questa istanza narrativa permea tutta l'opera matura dell'autore, non soltanto quella in prosa³⁵ – com'è più naturale – ma anche quella in versi.

All'interno del campo letterario della poesia moderna, al centro del quale Mazzoni colloca le forme soggettive e iper-soggettive della lirica, la poesia narrativa ha occupato e occupa tuttora uno spazio periferico³⁶. Fatta eccezione per alcuni sporadici libri (tra i quali possiamo contare quelli di Buffoni), infatti, negli ultimi decenni «l'epos, il romance e il romanzo in versi sono scomparsi [...]. Di solito i racconti versificati sono rari e finiscono fra le raccolte liriche»³⁷. In effetti, fra i poeti nazionali contemporanei non è facile trovare esempi di libri di poesia in cui l'istanza narrativa sia tanto presente quanto lo è in quelli di Buffoni. Tornando alla prima metà del secolo scorso, possiamo rintracciare uno dei modelli più importanti e

³¹ Si vedano ad esempio queste due, brevi poesie [*TH*, 140, 153] tratte la prima dalla sezione iniziale e la seconda da quella finale, in cui Stefano, il nipote del soggetto poetante, entra nella prima età adulta: «Faccino a cuccia nella / Pelliccia della nonna. / Immerso tra le goccioline / Dei gradi di novembre, / Si scuote appena; «Algoritmo animato in flusso / Di informazione logica a introdurre / Teorie di apprendimento computazionale, / Metodo empirico volto a valutare / I “potrebbe fare di più” / Dell'intelligenza artificiale».

³² BUFFONI 2011, p. 25.

³³ BUFFONI 2012, p. XII.

³⁴ CUCCHI - GIOVANARDI 2004, p. 998.

³⁵ Le opere di narrativa in prosa pubblicate da Buffoni sono: *Più luce, padre* (Luca Sossella 2006), *Reperto 74 e altri racconti* (Zona 2008), *Zamel* (Marcos y Marcos 2009), *Il servo di Byron* (Fazi 2012), *La casa di via Palestro* (Marcos y Marcos 2014) e *Il racconto dello sguardo acceso* (Marcos y Marcos 2016).

³⁶ MAZZONI 2005, pp. 189-191.

³⁷ MAZZONI 2005, p. 176.

autorevoli nel Pavese di *Lavorare stanca* (1936-1943)³⁸ – che, come detto in precedenza, Buffoni cita anche esplicitamente – soprattutto per lo studio e la riflessione critico-teorica compiuta attorno alla costruzione architettonica del libro di versi:

bisogna rinunciare alla pretesa di costruire un poema semplicemente giustapponendo delle unità: si abbia il coraggio e la forza di concepire l'opera di maggior mole con un solo respiro. Come due poemi non formano un unico racconto [...], così due o più poesie non formano un racconto o costruzione, se non a patto di riuscire ciascuna per sé non finita. Dovrebbe bastare alla nostra ambizione, e basta in questa raccolta mia, che nel suo giro breve ciascuna poesia riesca una costruzione a sé stante. [...] Andava intanto prendendo in me consistenza una mia idea di poesia-racconto, che agli inizi mal riuscivo a distinguere dal genere poemetto. Naturalmente non è soltanto questione di mole. Le riserve del Poe, che ancora reggono, sul concetto di poema vanno integrate appunto di considerazioni contenutistiche, che saranno poi una cosa sola con quelle esteriori sulla mole di un componimento.³⁹

Tuttavia, l'elemento che più distanzia la poesia narrativa di Buffoni da quella di Pavese consiste nel rifiuto di quell'«oggettività» della narrazione e della voce poetica che questi, guardando a sua volta all'esempio di Whitman (citato anche da Buffoni nella penultima poesia di *PR*), dichiara di perseguire nei testi di *Lavorare stanca*⁴⁰. L'io poetico di Buffoni, infatti, è molto forte e molto presente – soprattutto in una raccolta come *PR* – e la sua voce, che pure sfrutta generalmente un registro medio e un dettato piano, più che all'oggettività di Pavese tende al «soliloquio interiore» di matrice sereniana, caratterizzato dall'«arretramento [...] in una dimensione mentale». Come sottolinea Mazzoni, questa

è una costante della lirica italiana degli ultimi trent'anni [...]. Il monologo e il soliloquio interiori, che garantiscono immediatezza e verità e alla voce di chi parla, sostituiscono le forme canoniche della pronuncia lirica, come se l'esposizione pubblica della propria esperienza fosse diventata problematica. È in crisi l'idea che la parola autobiografica sia spontanea e trasparente⁴¹.

Muovendosi nello spazio periferico della poesia narrativa, e seguendo al tempo stesso alcune delle direttrici dominanti del panorama poetico più recente (come quella appena descritta), mi pare che l'opera di Buffoni abbia contribuito a delineare un certo filone della

³⁸ All'esempio di Pavese possiamo aggiungere quelli di Bertolucci e Giudici, altri due poeti in cui l'attitudine narrativa si è espressa in maniera evidente, seppur secondo modalità e finalità molto diverse fra loro. A proposito del primo Berardinelli scrive: «Bertolucci evoca le controindicazioni che l'estetica dominante nella poesia moderna (da Edgar Allan Poe e Baudelaire fino all'ermetismo) ha elaborato nei confronti del poema. La sua sfida si rivolge dunque anche contro tale estetica, a cui Bertolucci era estraneo fin dalle origini, ma che ha condizionato a fondo tutta la sua generazione. Perché il poeta non dovrebbe uscire dalla prigione della pura intensità momentanea, cercando di strappare al monopolio dei romanzieri quel personaggio fondamentale di ogni "storia di vita" che è il Tempo?» (BERARDINELLI 1994, p. 188).

³⁹ Da *Il mestiere di poeta*, in PAVESE 2004, p. 106.

⁴⁰ *IB.*, pp. 106-111.

⁴¹ MAZZONI 2002, p. 174.

poesia italiana contemporanea, al quale possiamo ascrivere autori come Pusterla e Gezzi⁴². Si tratta di una poesia in cui un'attitudine narrativa molto forte e la soggettività predominante dell'io poetico, che tratta principalmente una materia autobiografica, si accordano a una vocazione etico-civile in senso forte, che determina una scrittura impegnata sull'attualità e sulla storia.

Nel prossimo paragrafo, partendo da *Di quando la giornata è un po' stanca*, la poesia finale di PR, raccolta che per molti aspetti possiamo considerare un «vero libro-summa della poesia di Buffoni»⁴³, cercherò di mettere a fuoco questi elementi e di tirare le fila del discorso sin qui svolto, evidenziando gli elementi di continuità e quelli di discontinuità fra la poesia del primo Buffoni e quella degli anni Zero.

3. L'imperativo etico della testimonianza

Di quando la giornata è un po' stanca E cominciano le nuvole a tardare Invece del nero all'alba che promette Costruzione di barche a Castelletto con dei legni Morbidi alla vista, già piegati.	5
Non con la ragione ma con quella Che in termini di religione militante È la testimonianza Ti dico: tornerai a San Siro, Sotto vetro la cravatta a strisce nere Sul triangolo bianco del colletto Come nella fotografia del cimitero.	10

La poesia, segnata a livello tipografico mediante l'uso del corsivo, è posta a chiusura di PR, andando a costituire uno dei due limiti – o «testi-soglia»⁴⁴ – della cornice che contiene la raccolta.

L'ultima sezione del libro è incentrata sulla vita adulta dell'io poetico, ossia quella attuale (si tratta infatti dell'unica sezione in cui sul piano dei verbi si registra una prevalenza di tempi presenti e futuri). In questi testi emerge a tratti un presagio di morte: il sentimento della fine, ancora distante eppure già percepibile dal soggetto poetico, viene espresso attraverso una serie di immagini che rimandano alla decadenza e al deperimento di persone e oggetti, prima su tutte quella ricorrente della *Donna del circo Orfei*, che dà il titolo all'intera sezione e ci rimanda

⁴² Mi riferisco, ad esempio, a libri come *Folla sommersa* di Pusterla (Marcos y Marcos 2004) e *Il numero dei vivi* di Gezzi (Donzelli 2015).

⁴³ Così Gezzi in BUFFONI 2012, p. XV.

⁴⁴ CROCCO 2009.

direttamente al tema della maschera e del trucco. A differenza di quanto avviene nelle prime poesie, tuttavia, il mascheramento non può più fungere da protezione e scudo: di fronte al peso degli anni e del tempo, esso è destinato inevitabilmente a dimostrarsi un tentativo vano. Così, nel finale, Buffoni ci descrive la donna che ormai «è scarpata / Tra binari capannoni in disuso / Lungo le sponde del Cavour / Verso lo scaricatore Sesia» [PR, 134].

Abbandonata in via definitiva l'ipotesi del trucco, alla donna del circo (voce mascherata) si sostituisce, nell'ultima poesia, una figura reale (voce autentica): quella del padre di Buffoni. L'autore ci spiega che *Di quando la giornata...* è costruita attorno al ricordo della figura paterna, nella quale si fondono e si confondono quelle del «padre legittimo» e del «padre poetico»⁴⁵, ossia Vittorio Sereni. I due sono accomunati da dati sia anagrafici sia biografici: nati a un anno di distanza l'uno dall'altro (Sereni nel 1913, il padre di Buffoni nel 1914), hanno entrambi prestato servizio militare come ufficiali nell'esercito italiano durante la seconda guerra mondiale, vivendo tra le altre l'esperienza della prigionia, che entrambi hanno cercato di raccontare attraverso un diario di memorie: Sereni nel *Diario d'Algeria* del 1947, il padre di Buffoni in un diario privato il cui ritrovamento da parte del poeta è alla base di *Guerra*, come vedremo nell'ultimo paragrafo.

La poesia finale costituisce una sorta di colloquio, ma ad una sola voce, dell'io poetico con la figura di un padre ormai scomparso, alla quale però il soggetto che parla si sente in qualche modo vicino. Il componimento si apre con un'indicazione temporale espressa attraverso una reticenza («Di quando...»), che crea l'effetto di un discorso ripreso a un punto non precisato, determinando nel lettore un senso di incertezza e disorientamento. Questa sensazione ci introduce alle due immagini in cui si esprime e si concretizza quel presagio di morte di cui dicevo sopra: la «giornata un po' stanca» (che intendo come perifrasi per indicare il momento del tramonto, la fine del giorno) e le «nuvole» che «cominciano a tardare», ossia a «portare la sera», coprendo il sole all'orizzonte e creando ombra e buio (attribuisco a «tardare» questa accezione, secondo un uso transitivo un po' anomalo).

Ad esse, però, si oppone subito un'immagine positiva: quella dell'«alba che promette / Costruzione di barche», ossia un nuovo giorno di attività e lavoro, un nuovo progetto pronto a iniziare (l'imminenza della cosa ci viene suggerita suggerita anche dal «già» del v. 5). Come ci spiega l'autore, Castelletto Ticino (in provincia di Novara, al confine fra Piemonte e Lombardia) è una località «dove è ancora fiorente un raffinato artigianato specializzato nella costruzione di piccoli natanti»⁴⁶. L'immagine delle barche, il cui valore positivo è rafforzato

⁴⁵ BUFFONI 1998.

⁴⁶ BUFFONI 1998.

dall'aggettivo e dal participio che seguono («morbidi» e «piegati»), ricorre spesso anche in *Frontiera* di Sereni, dove pure evoca un senso di dignità e di importanza del lavoro e della fatica dell'uomo, rimandando, al tempo stesso, alla sua caducità e alla sua solitudine esistenziale – è uno dei temi che, secondo la linea anceschiana, troviamo frequentemente negli autori lombardi:

non saremo che un suono / di volubili ore noi due / o forse brevi tonfi di remi / di malinconiche barche [*Strada di Zenna*]; il lago un poco / si ritira da noi, scopre una spiaggia / d'aride cose, / di remi infranti, di reti strappate [*Settembre*]; te n'andrai nell'assolato pomeriggio / per le strade che seguono le colline / sul lago che brulica di barche / arido nel ferragosto [*Te n'andrai...*]; ma sugli anni ritorna / il tuo sorriso limpido e funesto / simile al lago / che rapisce uomini e barche / ma colora le nostre mattine [*Ecco le voci...*].⁴⁷

Il contrasto fra il presagio di morte e l'immagine di un nuovo inizio, secondo un principio di esatta simmetria che caratterizza la cornice di *PR*, riprende inoltre il finale di *Come un polittico...*, in cui «il vento capriccioso / [che] Corteggiava come amante / I pioppi giovani / Fino a farli fremere» si oppone all'«affanno» esistenziale del soggetto lirico.

Questo sentimento di rinascita – o continuazione – ci introduce alla seconda parte della poesia, incentrata sulla figura paterna e, soprattutto, sul valore della memoria e del ricordo, in relazione al tempo sovrano della storia (tema sviluppato anche nella poesia di apertura). A ben vedere, esso rappresenta il nucleo tematico attorno cui è costruita e ruota tutta la raccolta: secondo un'idea di matrice montaliana, in *PR* il soggetto poetico di Buffoni percepisce il tempo come qualcosa di inafferrabile per l'individuo, come qualcosa di impreciso, frastagliato e asimmetrico⁴⁸. La constatazione di questa incapacità di comprendere «contemporaneamente / tutta [...] l'esistenza», in maniera globale e compiuta, determina in Buffoni l'imperativo etico di salvare, attraverso la memoria, quel poco che allo scorrere del tempo può essere sottratto: frammenti di vita quotidiana, «minimi atti».

Tale imperativo è ciò che, in sostanza, lega assieme i vari fili narrativi che si diramano in *PR* e le varie declinazioni del macro-tema tempo / memoria: la riscoperta del proprio territorio e dei propri paesaggi, i ricordi di infanzia, i familiari, le loro esperienze tragiche, i fatti della micro-storia e quelli della macro-storia. Questa varietà di vicende e memorie narrate è racchiusa già nel valore polisemico del titolo, che da una parte ci rimanda all'immagine del Monte Rosa che domina il paesaggio dell'alta Lombardia, dall'altra al triangolo rosa che nei Lager nazisti veniva cucito sulle casacche dei prigionieri omosessuali (al tema della scoperta

⁴⁷ SERENI 2010, pp. 33-35-46-53.

⁴⁸ Si leggano ad esempio questi versi, tratti dalla sezione finale [*PR*, 133]: «E con quella idea fissa in mente / Che comunque sfuggirò al presente / Come nella cronologia delle riviste / Primavera novantotto / Ricevuta nel novantanove, / Mai ci sarà l'incontro / Del tempo con il tempo / Mai il pareggio».

travagliata della propria omosessualità è dedicata interamente la quinta sezione della raccolta: *Naturam expellas furca*).

In *PR* questa molteplicità di temi è sviluppata secondo una serie di coppie oppostive che attraversano tutto il libro: due fra le più importanti, lo abbiamo già visto, sono quelle memoria / tempo e individuo / storia. Ad esse possiamo aggiungere: passato / presente, dentro / fuori, artificio / natura, casa / mondo esterno e, paesaggisticamente, regione montagnosa / ambienti cittadini.

Un'altra, fondamentale coppia oppositiva è esplicitata in *Di quando la giornata...*: ragione / religione militante, termini evidenziati, tra l'altro, dalla rima interna ravvicinata. In questi versi Buffoni contrappone alla ragione, che, constatando il divario incolmabile che separa la vita limitata dell'individuo dal tempo inarrestabile della storia, determina una visione vicina all'esistenzialismo ateo e tendenzialmente pessimista (propria già di Sereni), il valore della religione militante che si esprime nell'atto della testimonianza. Questo termine, in Buffoni, si carica di valori etici e morali: testimoniare, voce che rimanda il lettore a una sfera sia laico-giuridica sia religiosa, significa affermare l'importanza dell'esistenza di ciascun individuo, di quelli ancora vivi e di quelli già morti, in una prospettiva di lunga durata che sancisca il legame fra presente e passato, fra le vecchie generazioni (i padri) e le nuove (i figli).

Nel poeta questa prospettiva determina, inoltre, una volontà di aderire, quanto più possibile, con i propri versi alla realtà, come dimostra anche l'ampio uso di toponimi che si registra in tutta la raccolta (adesione alla realtà significa in primo luogo adesione al paesaggio, non soltanto quello antropizzato, ma anche quello naturale – questo secondo elemento emerge in particolar modo in *JU*). Anche in questi aspetti mi pare si esprima quella vocazione etico-civile della poesia più recente di Buffoni di cui parlavo in precedenza.

Il tentativo di salvare e tramandare la memoria passa innanzitutto attraverso il riavvicinamento con le generazioni del passato e con le esistenze di coloro che non sono più vivi: il tema dell'incontro e del dialogo con i morti è un'altra delle direttrici proprie della poesia di Sereni, rintracciabile soprattutto negli *Strumenti*. Vista anche la dedica esplicita, è lecito supporre che testi come *Intervista a un suicida*, *Il muro* o *La spiaggia* siano stati presi a modello da Buffoni per la composizione di *Di quando la giornata...*; ma mentre gli *Strumenti* sereniani si chiudono con l'immagine chiaroscura dei morti che sono sul punto di parlare all'io poetico («Non / dubitare, - m'investe della sua forza il mare - / parleranno» [*La spiaggia*]), la poesia finale di *PR*, come detto, costituisce una sorta di dialogo a una sola voce, in cui la possibilità di risposta da parte di chi non è più in vita non è data. Anzi, negli ultimi

versi del componimento ci viene descritta la fotografia «sotto vetro» (il cui valore metaforico è molto forte) del padre nel «cimitero».

Questo termine, che chiude in via definitiva la raccolta, ci rimanda a una visione contingente e transeunte dell'esistenza umana che nega, o comunque non prende affatto in considerazione, la possibilità di una realtà trascendente (il «tornerai a San Siro» del v. 9 è di fatto subito negato dal «sotto vetro» nel verso successivo). Per questo aspetto, *Di quando la giornata...* più che ai testi degli *Strumenti* si avvicina a una poesia come *Autostrada della Cisa* (in *Stella variabile*) – in cui Sereni, allo stesso modo, ricorda il proprio padre – che si chiude con una domanda dai toni fortemente pessimistici: «non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?».

D'altronde va sottolineato che in Buffoni non c'è mai stata traccia di quell'anelito metafisico che invece caratterizza buona parte della produzione sereniana. Come detto, il discorso di Buffoni sul valore della memoria si risolve su un piano esclusivamente laico-civile: la «religione militante» non si oppone a quella, per così dire, ortodossa (che rimanderebbe a un mondo altro non contemplato dal poeta), bensì alla «ragione», ossia a una concezione razionalistica e disillusa della vita, di stampo leopardiano, che nega l'importanza e l'utilità della memoria dei morti o dei fatti della storia.

In conclusione di paragrafo, vorrei soffermarmi su alcune considerazioni di carattere stilistico. Leggendo *Di quando la giornata...* possiamo notare come, rispetto alle prime raccolte, la voce poetica di Buffoni si assesti su un tono e su un registro medi, smorzando le note più marcatamente ironiche o burlesque. Come detto, in genere il dettato di *PR* è uniforme e piano, salvo per lo sporadico ricorso ad alcune figure come l'inversione o l'anastrofe (ad esempio: «cominciano le nuvole», «invece del nero all'alba che promette», «sotto vetro la cravatta»). Anche le figure di suono sono meno frequenti: nella poesia conclusiva si contano soltanto alcune rime interne o assonanze, poste per lo più a una distanza tale da diminuirne sensibilmente l'effetto musicale:

stanca: alba: testimonianza: cravatta; nero: cimitero; costruzione: ragione: religione; Castelletto: colletto.

Nelle poesie di *PR*, inoltre, non si registrano quegli sperimentalismi e la disomogeneità propri dei primi lavori di Buffoni. Al «falsetto metrico» di cui ha parlato Raboni si sostituisce una versificazione quasi isometrica e di ampio respiro. I versi sono tendenzialmente lunghi: volendo ricondurli ai metri tradizionali, possiamo notare come molti di essi ruotino attorno alla misura endecasillaba (vv. 1-2-3-5-6-9-10-11); i restanti, invece, potrebbero essere letti come versi composti da metri più brevi (4: endecasillabo più quaternario; 7: novenario più

quaternario; 8: settenario; 12: novenario più quinario). Credo, tuttavia, che sia più utile affrontare la questione da un altro punto di vista. Ho già parlato dell'importanza che per Buffoni ha il ritmo in poesia; per approfondire il discorso riporto questa dichiarazione del poeta in merito:

[parlando di un verso di Sereni] Quelle parole diventano «pietre», diventano «bielle», acquistano un «valore aggiunto». Un procedimento avvalorato dall'inserimento nella frase ritmica, in quel respiro che possiamo definire anche bertolucciano, in cui il verso può avere nove, tredici, quindici, diciassette sillabe. Può essere anche l'endecasillabo. Ma ciò che veramente conta è il respiro profondo, come nel blank verse inglese; ciò che conta sono i luoghi dove cade il respiro. Se devo dirti della mia versificazione, ciò che sento non è una metrica, bensì il respiro ritmico.⁴⁹

Cogliendo il suggerimento offerto dallo stesso Buffoni, propongo di analizzare *Di quando la giornata...* da un punto di vista strettamente ritmico; di seguito riporto dunque una scansione in sillabe dei 12 versi del componimento (considero la sinalefe regolare nell'incontro fra sillabe atone o fra atona e tonica, e indico con _ quelle dove cade un accento forte e con U quelle atone o con accento debole):

1: U_UUU_UUU_U
2: UU_UUU_UUU_U
3: U_UU_U_UUU_U
4: UU_UU_UUU_UUU_U
5: _UUU_UUU_U
6: _UUU_UUU_U
7: U_UUUUU_UUU_U
8: _UUUU_U
9: U_UUU_UUU_U
10: UU_UUU_UUU_U
11: UU_UU_UUU_U
12: UU_UUU_UUU_U

Da questa scansione emerge un dato interessante: se, da un punto di vista tradizionale, i versi della poesia risultano irregolari e isometrici, da un punto di vista ritmico notiamo che in realtà essi sono accomunati dalla presenza di un piede (_UUU), formato da quattro sillabe (si tratta di un peone primo), che ritorna con una frequenza molto alta, attraversando tutto il componimento. È proprio questa particella ritmica ricorrente che determina il respiro profondo della poesia, la sua cadenza e la sua musicalità. Nuovamente, il modello cui guarda Buffoni mi pare che sia Sereni: questa operazione e questa particolare tipologia di lavoro sul ritmo del dettato poetico, infatti, ricordano da vicino quelle degli *Strumenti umani*, dove spesso i versi sono costruiti non sui modelli metrici della nostra tradizione lirica bensì su quelli

⁴⁹ LISA 2002, p. 4.

anglosassoni, e in particolare sul blank verse (che lo stesso Buffoni cita nella dichiarazione riportata sopra), un metro in cui ciò che conta non è il numero delle sillabe ma il numero e la disposizione degli accenti⁵⁰. Nel momento in cui nei componimenti di Buffoni si assiste a un abbassamento del registro del dettato poetico e a una maggiore prosaicità che caratterizza sia la voce sia i temi, spetta innanzitutto al ritmo e al respiro della voce stessa il compito di poeticizzare la materia trattata.

L'analisi proposta ci mostra poi un altro dato interessante che riguarda una tendenza di lunga durata nell'opera di Buffoni. Pur declinato in svariati modi e con esiti anche molto diversi fra loro, possiamo notare come, dagli esordi alla produzione degli ultimi anni, sia stato sempre molto forte nell'autore l'interesse per la forma della propria scrittura: come si è visto, l'attenzione formale di Buffoni (che evidentemente risente anche del lavoro di critico e di quello di traduttore) riguarda tutti gli aspetti della poesia, da quelli più evidenti (il macrotesto) a quelli più nascosti (il respiro del dettato).

Anticipando i temi che tratterò meglio nel prossimo paragrafo, possiamo notare come, a partire dagli anni Novanta, gli elementi di novità che Buffoni inserisce nelle proprie opere muovano verso il recupero di una dimensione propriamente etica della poesia e della parola, sia sul piano dei contenuti sia su quello della forma. Tale recupero, come sostiene Borio, avviene sulla base di «una caratura esistenziale, in cui il privato cerca di dirigersi verso il pubblico soprattutto nei luoghi dove l'impianto lirico trascende il particolare o si dispone in forme metapoetiche»⁵¹. Nelle opere più recenti, Buffoni ricerca così una poesia che, pur basandosi sullo sguardo soggettivo di un individuo che narra le proprie esperienze personali, possa comunicare una condizione esistenziale e una visione sulla storia e sul mondo contemporaneo comuni e condivisibili.

4. Un mondo in *Guerra*: storia, uomini e natura

Il progetto di *Guerra* nasce da un'esperienza biografica; nella nota alla fine della raccolta, l'autore ci spiega che l'idea del libro gli venne «verso la fine degli anni Novanta, quando mi accadde di rinvenire casualmente una cassetta appartenuta a mio padre, contenente

⁵⁰ Giovannetti ci ricorda che uno dei primi teorizzatori del cosiddetto «verso accentuale» in Italia è stato Franco Fortini. Con questa formula si indica «un'unità metrica entro la quale le parole si raggruppano intorno alla presenza di un certo numero – regolare – di accenti o ictus [...]. Si darebbero perciò versi a due, tre quattro, cinque accenti. Irregolari dal punto di vista del sillabismo, sarebbero viceversa strutturati in modo coerente da una ricorsività di impianto prosodico» (GIOVANNETTI 2005, p. 120).

⁵¹ BORIO 2014.

documenti relativi agli anni 1934-1954 e tra questi una sorta di diario scritto a matita in stenografia su cartine da tabacco in campo di concentramento»⁵².

La raccolta esce a distanza di qualche anno dal ritrovamento del diario e ad esso, in realtà, si ispira soltanto in parte. Infatti, pur partendo dal dato biografico, Buffoni allarga il progetto del libro: l'esperienza particolare del padre soldato e prigioniero «nei lager tedeschi e polacchi»⁵³ durante il secondo conflitto mondiale ci viene descritta come una fra le tante, troppe manifestazioni del male presente nell'uomo e nel mondo. La guerra è intesa dal poeta come una condizione assoluta e universale, tragica e immanente l'umanità e la storia.

Così, alla vicenda militare del padre, Buffoni affianca il ricordo e il racconto di molte altre storie di guerra di ogni epoca, dall'invasione delle Americhe da parte degli europei colonizzatori alla prima guerra mondiale, dalla propria esperienza durante il servizio di leva ai recenti episodi di razzismo contro le «profughe alla stazione» [160]. Ognuna delle tredici sezioni⁵⁴ che compongono la raccolta è dedicata a un aspetto diverso del macro-tema guerra. Di seguito riporto *Ma che cosa si capiva stando lì*, tratta dall'undicesima sezione – che si intitola *Sul tappeto per terra* – dedicata specificamente alla figura paterna e ispirata al ritrovamento del diario di prigionia:

Ma che cosa si capiva stando lì	
Delle tre guerre in una,	
Tedeschi contro americani,	
Italiani contro tedeschi, italiani contro italiani?	
E che cosa qui, dopo?	5
Borghesia cattolicesimo fascismo	
Forse è crescere i figli	
Portandoli la domenica al cimitero	
Sulle tombe di marmo dei nonni.	
Così che un accidente non la norma	10
Sia per loro	
Il morto insepolto la nuda terra il fuoco.	

Per procedere con l'analisi possiamo suddividere la poesia in due parti: dal v. 1 al v. 5 e dal v. 6 al v. 12. Nella prima l'io poetico si rivolge a un ascoltatore non esplicitato (forse il proprio padre, forse il lettore oppure se stesso, o potrebbero anche essere le tre cose insieme), attraverso due domande che contrappongono due momenti storici ben distinti, indicati dai deittici spaziali «lì» e «qui» (uniti dalla rima): il primo è quello che ha vissuto la generazione

⁵² BUFFONI 2005, p. 196.

⁵³ Gezzi, nell'Introduzione a BUFFONI 2012, p. XIX.

⁵⁴ Rispetto alla versione di *GU* contenuta nell'Oscar *Poesie* (2012), cui io ho fatto riferimento, nella prima edizione Mondadori (BUFFONI 2005) la raccolta è composta di 14 sezioni. La sezione eliminata è la dodicesima, *Fiori pallidi in cattività*, contenente cinque poesie.

del padre, un periodo tragico che si aprì con l'armistizio dell'8 settembre 1943 – gli anni della guerra civile italiana, che vide contrapporsi le forze della neonata RSI, dei nazisti, dei partigiani e degli Alleati, in uno scontro tutti contro tutti («le tre guerre in una»); il secondo è quello attuale dei figli, da cui il poeta parla e scrive, è il «dopo» della generazione successiva che non ha vissuto direttamente l'esperienza bellica, ma alla quale spetta il compito di indagare il passato e custodirne la memoria.

In questa raccolta Buffoni sviluppa ampiamente un discorso sulla teodicea. Il confronto con il passato, infatti, è determinato anche dalla volontà dell'autore di cercare di comprendere le radici e le cause dei mali perpetrati dagli uomini nel corso dei secoli (volontà espressa dal primo verso della poesia, «che cosa si capiva»). Tuttavia, mentre in *PR*, come si è visto, Buffoni afferma l'importanza della memoria in un'ottica di lunga durata che mira a salvaguardare il legame tra passato e presente e tra le varie generazioni, in *GU* sembra ribaltare completamente il discorso. Il rapporto con il passato si risolve qui in chiave pessimistica: il poeta non si limita ad affermare, con Montale, che «la storia non è magistra / di niente che ci riguardi»⁵⁵, ma si spinge oltre, sostenendo che se mai il passato può trasmetterci un qualche insegnamento, questo, probabilmente, sarà sbagliato. Infatti, il male è percepito come qualcosa che si trasmette di epoca in epoca, come un errore che i figli imparano a commettere dai propri padri. Questo è il motivo ricorrente in *Sul tappeto per terra*, dove leggiamo in esergo alla sezione: «uccidendo il padre e dunque tagliando / La catena di trasmissione delle conoscenze / Sbagliate» [207].

Così, nella seconda poesia dell'undicesima sezione, l'io poetico ci dice che se suo padre non ha «firmato rsi» non è stato per opporsi al regime di Mussolini, ma semplicemente «perché era repubblica» [208], ossia per «non tradire la fedeltà giurata al re e alla monarchia»⁵⁶.

In *Ma che cosa si capiva...* il tema della trasmissione del male è sviluppato nella seconda delle due parti individuate in precedenza. Le «conoscenze sbagliate» di cui parla Buffoni sono riassunte nei tre sostantivi del v. 6: «borghesia cattolicesimo fascismo», che, in senso ampio, stanno ad indicare – in maniera negativa agli occhi del poeta – altrettanti aspetti di una certa ideologia assai diffusa nella società italiana del XX secolo: il modello economico, la religione e il sistema politico. Il male e gli errori di cui parla Buffoni, tuttavia, non si esprimono soltanto nelle ideologie distorte o negli eventi tragici della macro-storia; essi riguardano l'etica dell'individuo, la sua sfera privata e quotidiana, e possono manifestarsi anche in un gesto

⁵⁵ Vv. 23-24 di *La storia*, in *Satura* (1971).

⁵⁶ Gezzi, in BUFFONI 2012, p. XX.

semplice come quello che il poeta descrive nella scena che chiude la poesia: portare i bambini la domenica a visitare le tombe dei nonni al cimitero.

Le lapidi e, per metonimia, i monumenti funebri – nella tradizione poetica simboli per eccellenza della conservazione della memoria presso i posteri⁵⁷ – diventano per Buffoni il mezzo di «trasmissione delle conoscenze sbagliate»: il cimitero diviene così un luogo di deformazione del passato e di conseguenza del presente, poiché suggerisce una percezione distorta della storia e della realtà. Gran parte delle vittime della guerra e del male – dai caduti in battaglia ai morti in mare durante le traversate – infatti, di «norma» non hanno «tombe di marmo» a testimoniare la loro esistenza e a custodirne il ricordo.

Presso le generazioni successive («i figli») la loro memoria si perde, e con essa la percezione del male che hanno subito. In questi versi, inoltre, trapelano due considerazioni del poeta sull'attualità: la prima è legata alla progressiva perdita della coscienza storica, sostituita dall'eterno presente del sistema mediatico e delle realtà virtuali⁵⁸; la seconda riguarda la scarsa consapevolezza delle dinamiche storico-sociali della contemporaneità, per cui l'individuo-spettatore percepisce le guerre, i mali e i crimini perpetrati nel mondo come qualcosa di distante che non lo riguardano («un accidente»), e con essi le loro vittime.

GU si apre proprio con l'immagine di questi uomini e queste donne maltrattate e dimenticate che il poeta chiama «le vittime della storia», aggiungendo, con tono ironico e al tempo stesso sfiduciato, che sarà Dio a premiarle «alla fine dei tempi» [159].

L'unico modo per interrompere questo circolo vizioso di trasmissione del male che si sviluppa sia nel tempo sia nello spazio, secondo Buffoni è rifiutare di commettere gli stessi errori di quelli che ci hanno preceduti, «per fermare la storia». Il simbolo di questo rifiuto è il soldato disertore, colui che si nasconde tra i cespugli e, spinto dai motivi più disparati, sceglie di non partecipare alla guerra. A questa figura è dedicata la prima poesia della sezione *Soldati e gente* [170]:

E sei sempre tu, hai quegli occhi nel '43
Le avevi nel '17
Li avevi a Solferino nel '59
Sei sempre tu dalle truppe di Napoleone
Di Attila di Cortez
Di Cesare e Scipione

⁵⁷ Si pensi a Foscolo, Leopardi, ecc.

⁵⁸ Il discorso sulla coscienza storica ritorna in più luoghi in *GU*, ad esempio: «Perché tutto prima o poi diventa musical / Carta da gioco figurina, / Hitler e il Feroce Saladino / Dracula l'impalatore / E senza più coscienza di dolore: / Non c'è voce nelle pietre / Né parola che diventi carne o sangue» [220]. Mi pare che questo tema sia abbastanza diffuso nelle raccolte a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, soprattutto, com'è naturale che sia, negli autori che propongono una poesia dai toni più marcatamente civili; penso ad esempio al Tiziano Rossi di *Gente di corsa* (Garzanti 2000) o al Fabio Pusterla di *Pietra sangue* (Marcos y Marcos 1999) e *Folla sommersa* (Marcos y Marcos 2004).

Tu, disertore di professione
Nascosto tra i cespugli
A spiarli mentre fanno i bisogni
Per fermare la storia.
Tu, scarico della memoria.

La figura anti-epica del disertore determina lo svuotamento dall'interno di ogni retorica patriottica o nazionalistica. L'obiettivo di *GU*, infatti, è mostrare e descrivere la prassi bellica in tutta la sua crudeltà e violenza, senza lasciare spazio né a moralismi né a sentimentalismi di sorta. La raccolta si pone così come «un libro totalmente antielegiaco»⁵⁹ e, aggiungerei, antilirico, poiché ad imporsi non è l'io poetico (sul quale tornerò a breve) con la sua soggettività, ma la condizione tragica e universale della guerra, i cui effetti emergono chiaramente nell'ultimo verso di *Ma che cosa si capiva...*

Con questi tre sostantivi (il morto, la terra e il fuoco), posti uno dietro l'altro senza virgole a dividerli, Buffoni riesce a sintetizzare ed esprimere due concetti fondamentali: il primo è il carattere cruento e disumano della guerra, che produce «morti insepolti», cadaveri di persone abbandonati come carcasse animali (il riferimento al rito ancestrale della sepoltura diviene una sorta di metonimia che sta ad indicare l'umanità e i suoi valori); il secondo è l'universalità della condizione bellica, che non riguarda soltanto le società umane, ma la natura tutta (cui ci rimandano, sempre per metonimia, i due elementi fondamentali: la terra e il fuoco).

Nel verso conclusivo della poesia, Buffoni anticipa il tema che verrà sviluppato nel finale della raccolta: all'indagine sulle responsabilità dell'individuo e sulla persistenza del male nella storia dell'uomo, nell'ultima sezione (*Se mangiano carne*) subentra un discorso di portata più ampia sulla teodicea e sulla natura.

Il filo concettuale che unisce i vari testi è un'idea di violenza non soltanto come «pulsione antropologica primaria»⁶⁰, ma come vera e propria legge che regola la vita naturale. Ogni sistema biologico è caratterizzato dall'entropia e dalla guerra interna fra le proprie parti costitutive, dallo scontro incessante fra gli individui che si uccidono a vicenda per la sopravvivenza o il predominio. Nell'ultima sezione lo sguardo di Buffoni si allarga così dalla società e dalla storia dell'uomo a tutto il regno animale⁶¹, secondo una visione

⁵⁹ CASADEI 2006.

⁶⁰ MAZZONI 2006, p. 241.

⁶¹ Casadei rintraccia nel Giampiero Neri di *Teatro naturale* uno dei modelli di *GU*, in particolare per la «concentrazione epigrammatica» dei testi e per il rifiuto di una poesia eccessivamente «narrativizzata» e musicale (CASADEI 2006). Cogliendo il suggerimento, credo che sia possibile allargare il discorso anche ai contenuti della raccolta: le tracce del modello di Neri (poeta appassionato di scienze naturali), infatti, mi pare che siano evidenti anche nell'attenzione che nell'ultima sezione Buffoni dimostra per la zoologia e, in generale, per il mondo naturale.

«antiantropocentrica»⁶² di chiara matrice leopardiana⁶³. Così, spogliata di ogni teleologia, la natura si mostra al lettore in tutta la sua immotivata crudeltà:

Anch'io ho visto gatti grossi mangiarsi dei neonati / Persino loro figli, e so che tra gli squali / Può avvenire che il più grosso / Divori il fratellino prima ancora del parto / In ventri matris [215]; La gatta-vita-gatta indipendente / Intanto continua il suo corso / Perché niente la riguarda tranne il grembo / Dove già piccoli soldati / Gli arti tendono [217]; Per gustare la carne prelibata / Di quel corpo grande il doppio del suo / Lo tramortisce con un colpo di coda / Poi gli stacca le zampe con le chele [217].

Lo spostamento del fuoco dal particolare (l'esperienza bellica del padre) all'universale (il mondo naturale)⁶⁴ cui assistiamo nel finale di *GU* determina dunque una assolutizzazione del sentimento del male, presenza obliqua e immanente la vita stessa di cui le poesie della raccolta – che rappresentano in sostanza delle variazioni sul *Leitmotiv* guerra – ci mostrano i vari risvolti. Da questo punto di vista, come ha sostenuto Mazzoni utilizzando una formula già di Montale, *GU* si propone come «uno dei migliori esempi di poesia inclusiva che la letteratura italiana abbia prodotto negli ultimi decenni»⁶⁵.

A livello tematico, possiamo individuare – pur restando all'interno della tradizione poetica italiana del XX secolo – molti modelli possibili, dall'Ungaretti del *Porto sepolto* al Sereni⁶⁶ del già citato *Diario d'Algeria*. Quello che distanzia il poeta di *GU* dai precedenti novecenteschi, tuttavia, è innanzitutto un dato biografico: Buffoni, infatti, non ha mai preso parte in prima persona a una guerra⁶⁷. Questo fatto determina una differenza sostanziale nello statuto dell'io poetico alla base del libro: mentre il soggetto poetante di Ungaretti e Sereni ci parla lungo tutto il corso della raccolta della propria, reale e circoscritta esperienza bellica, quello di Buffoni, per così dire, si moltiplica, accogliendo in sé le voci e i punti di vista di molte altre persone.

⁶² CASADEI 2006.

⁶³ Si legga ad esempio: «Che altro si potrebbe chiedere / - In attesa che il genio militare / Faccia brillare l'esplosivo - / A una natura / Che tanto si cura / Delle sue creature?» [pp. 221-222].

⁶⁴ Cfr. BALDACCI 2006, p. 316.

⁶⁵ MAZZONI 2006, p. 241.

⁶⁶ La figura di Sereni, di cui ho avuto modo di parlare nel terzo paragrafo, ritorna anche in *GU*, in una poesia dell'ultima sezione: «E mi si fanno vicine / La poesia di Sereni su Amsterdam / Del Cinquantasette / e quella di De Libero / “Settembre tedesco” del quarantatré» [224].

⁶⁷ Proprio in virtù di questo elemento in comune, potremmo richiamare per *GU* il modello delle *Sette canzonette del Golfo* di Fortini (pubblicate in *Composita solvantur*, Einaudi, 1994). Ci sono però due, fondamentali elementi di divergenza fra l'opera di Buffoni e quella di Fortini: il primo è che quest'ultimo tratta nei suoi versi una vicenda bellica a lui contemporanea, mentre, come si è visto, Buffoni spazia attraverso epoche diverse; il secondo è che, mentre in *Guerra* le voci dei soggetti poetici aderiscono e partecipano alle vicende descritte, nelle *Canzonette* Fortini esprime con «atroce ironia» una situazione di «esclusione dalla storia, individuale e collettiva» (CORTELLESSA 2007, pp. 109-110).

Così, a seconda delle sezioni del libro o delle singole poesie, il lettore ascolta una voce di volta in volta diversa: quella dell'autore (che, programmaticamente, si sforza di immaginarsi l'esperienza bellica come se l'avesse davvero vissuta⁶⁸), quella del padre, con i suoi ricordi di guerra appuntati sul diario, quella di un soldato anonimo, quella di una «vittima della storia» o di un noi indefinito. *GU* si presenta dunque come una raccolta composita e variegata, dal punto di vista sia macrotestuale sia della voce poetica che, come scrive Baldacci, «lungo tutto l'arco del volume, si dà sempre come coro degli avvenimenti»⁶⁹.

È evidente dunque la distanza che intercorre tra questa raccolta e il precedente *PR*, dove la presenza di un unico soggetto lirico, con la sua voce narrante e il suo dettato uniforme, garantiva la coesione e la coerenza del libro. D'altra parte, la differenza fra i contenuti delle due opere è sostanziale: una è incentrata sulla biografia particolare di un individuo, l'altra su un tema universale.

Al tempo stesso, tuttavia, l'io poetico di *GU* si allontana sensibilmente anche da quello delle prime raccolte di Buffoni, poiché lo scambio e la pluralità di voci cui il lettore assiste ora non è dettato dalla volontà del soggetto di camuffarsi e nascondere la propria intimità dietro una maschera di ironia, bensì dallo sforzo di inquadrare un tema di enorme portata e complessità da più angolazioni possibili.

La molteplicità dell'io poetico di *GU* determina, inoltre, una conseguenza importante a livello stilistico: lungo il corso dell'opera Buffoni attua una continua mimesi linguistica della voce poetante, per cui il lessico e il registro cambiano di volta in volta a seconda di chi prende la parola:

Ho ventitré anni. Sono sieropositivo. Dall'età di nove anni sono stato il pompinaro di mio padre. Cerco teroni e marocchini per leccargli i piedi sporchi, il culo dopo che hanno cagato e farmi pisciare in bocca [159, corsivo dell'autore]; Dove il Piemonte in fondo tra i castagni / Cerca di infilare il mare, riccioli grigi / Di cuoco umidi nella grande cucina / E soldati che cavalcano sul tetto / Il braccio azzurro della gru [162]; Gagliardetti mostrine fiamme vive / Palestre per gladiatori già addestrati / Secutor gallo sannita trace / E massaggi unguenti prostitute [219]; Fratelli Bin ce stava scritto e su 'na freccia / Pure er cortello segnalava / A fabrica de Clothes an American / Legend [224].

Questi pochi esempi bastano a restituirci la grande varietà lessicale e di registri che caratterizza *GU*: Buffoni esplora nella raccolta molte possibilità espressive, attraversando

⁶⁸ «Il ritrovamento e l'analisi delle carte di mio padre mi indusse dapprima a riflettere sulla possibilità di scrivere un libro incentrato esclusivamente sulla sua esperienza. [...] Ben presto tuttavia mi resi conto che tale materiale si sarebbe prestato solo a una trattazione di tipo storiografico, a meno che non avessi – come poi ho fatto – rivissuto in prima persona quegli eventi, immaginando che in quelle circostanze mi fossi trovato io. Tale impostazione mi ha indotto a estendere anche ad altri periodi storici la riflessione sulla “guerra”» (in nota a BUFFONI 2005, p. 196).

⁶⁹ BALDACCI 2006, p. 316.

diastriticamente la lingua italiana, dal dialetto al registro volgare o gergale, a quello più alto proprio della nostra tradizione lirica. Al tempo stesso, tuttavia, le strutture più profonde del suo dettato poetico restano sempre le stesse, garantendo la coesione interna fra i vari testi: mi riferisco alla metrica, o, per meglio dire, al ritmo, alla sintassi e alle figure di suono. Mazzoni parla di «un ritorno periodico di strutture elementari che, introducendo delle zone di regolarità, sorreggono e giustificano l'ingresso delle irregolarità. È uno scheletro fatto di rime facili [...] e di endecasillabi ritmicamente scanditi [...], magari ipometri e ipermetri»⁷⁰.

La mimesi linguistica, dunque, caratterizza solo in parte il dettato di Buffoni: è come se al sostrato proprio della voce poetica dell'autore si sovrapponesse uno strato superficiale (il lessico e il registro) proveniente da un personaggio-narratore di volta in volta diverso.

In *Ma che cosa si capiva...* questo fenomeno non è subito evidente, perché la poesia rientra nell'insieme dei testi di *GU* in cui l'io poetico coincide con l'autore stesso. Tuttavia, possiamo concentrare la nostra attenzione su quelle strutture profonde del dettato poetico di cui ho appena parlato. Innanzitutto, così come in *Di quando la giornata...*, analizzata nel paragrafo precedente, credo sia opportuno concentrarsi sul ritmo della poesia più che sulla metrica (i versi sono sostanzialmente liberi, benché si possa notare una certa ricorsività, anche all'interno di versi composti, del settenario – vv. 2-5-7-9 – e del novenario – vv. 3-4-8-12, più la presenza di un endecasillabo tradizionale al v. 10).

A differenza di quanto abbiamo visto nella poesia conclusiva di *PR*, nel testo preso ora in esame non è possibile individuare una particella ritmica che ricorra con regolarità. Tuttavia, i versi del componimento sono tutti accomunati – ad eccezione dell'ultimo – dalla presenza di tre accenti forti (al v. 4, che volendo possiamo leggere come un doppio novenario, sono sei):

- 1: UU_UUU_UUU_
- 2: _UU_UU_U
- 3: U_U_UUU_U
- 4: UU_U_UU_U | UU_U_UU_U
- 5: UU_U__U
- 6: UU_UUUU_UUU_U
- 7: _UU_UU_U
- 8: U_UUUU_UUUU_U
- 9: UU_UU_UU_U
- 10: U_UUU_UUU_U
- 11: _U__U
- 12: U_UU_UU_U_U_U

⁷⁰ MAZZONI 2006, p. 242.

Come ho detto anche in precedenza, il modello cui guarda Buffoni sembra essere quello della poesia anglosassone, il cui sistema metrico, generalmente, si fonda sul numero degli accenti – non su quello delle sillabe. La prosodia – quella che l'autore definisce il «respiro della poesia» - è quindi il primo degli elementi strutturali che garantiscono la coesione dei vari testi di *GU*. Il secondo, come ho accennato, è l'uso delle figure retoriche: *in primis* quelle sintattiche, anastrofe (vv. 10-11-12), ellissi (vv. 5-7) e reticenza su tutte; poi quelle di suono, come la rima (lì: qui: così; americani: italiani; borghesia: sia), l'assonanza (forse: tombe; loro: morto: insepolto: fuoco) e l'allitterazione (molto evidenti sono quelle delle due consonanti nasali ai vv. 8-9-10).

Rispetto a *PR*, tuttavia, in *GU* il ricorso alle figure di suono è generalmente più sporadico. Questo fatto, assieme al ritmo spezzato e irregolare dei testi, determina una minore musicalità e cantabilità della poesia, che si pone come «antiretorica»⁷¹ non soltanto a livello contenutistico, ma in parte anche formale. Credo che questa caratteristica derivi innanzitutto dalla tragicità dei temi affrontati nel libro. Dopo la «trilogia della Bildung», pubblicata a cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio, in cui lo scavo nella memoria personale si accompagna a un dettato tendenzialmente piano e narrativo, Buffoni propone un'opera corale, disincantata e cruda, a tratti persino violenta, nella quale si esprime a pieno la vocazione etico-civile della propria poesia matura.

GU infatti è una raccolta che può mostrarci come, nella poesia italiana degli ultimi decenni, si sia assistito allo sviluppo di una «coscienza storica che riscopre l'importanza della comunicazione etica»⁷², nel tentativo di tornare a esprimere, anche in poesia, una visione del mondo che possa superare i limiti del soggettivismo narcisista per riallacciare un rapporto diretto fra l'esistenza dell'individuo e quella della collettività.

Oltre la molteplicità delle voci e delle esperienze descritte in *GU*, possiamo così intravedere la figura di un autore che, prendendo le mosse dai maestri del pensiero laico e illuminista europeo, cerca con i propri versi di svolgere un discorso originale sulla complessità della realtà contemporanea e sul significato e le responsabilità dello stare al mondo dell'uomo.

Riccardo Socci

⁷¹ Così Buffoni definisce la propria raccolta nella nota a BUFFONI 2005, p. 197.

⁷² BORIO 2014.

Indicazioni bibliografiche:

BACIGALUPO, Massimo

1992 *Recensione a Quaranta a quindici*, in «il verri», 3-4, pp. 206-207

BALDACCI, Alessandro

2006 *Nelle fauci della specie. Su Guerra di Franco Buffoni*, in «Nuovi Argomenti», 33, pp. 315-333

BERARDINELLI, Alfonso

1994 *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri

BORIO, Maria

2014 *Raccontare la guerra: la comunicazione etica nella poesia italiana contemporanea*, in «La letteratura e noi»,

<http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/294-raccontare-la-guerra-la-comunicazione-etica-nella-poesia-italiana-contemporanea-fortini,-anedda,-buffoni,-gezzi,-testa.html>

2016 *Maria Borio intervista Franco Buffoni*, in «Insula europea»,

http://www.insulaeuropea.eu/leinterviste/interviste/borio_buffoni.html

BUFFONI, Franco

1979 *Nell'acqua degli occhi*, in «Quaderni della Fenice», 54, Milano, Guanda

1991 *Il mio lavoro poetico*, in «L'incantiere», V, 17

1998 *Di quando la giornata è un po' stanca*, in «Letture», XI, 53, p. 51

2005 *Guerra*, Milano, Mondadori

2011 *Autopresentazione*, in «Atelier», XVI, 62, pp. 24-26

2012 *Poesie (1975-2012)*, a cura di M. Gezzi, Milano, Mondadori

2014 *Intervista per Poesia Festival*, in «Franco Buffoni»,

<http://www.francobuffoni.it/poesia/interviste.html>

CASADEI, Alberto

2006 *Recensione a Guerra*, in «Atelier», XI, 42, pp. 126-128

CORTELLESSA, Andrea

2007 *Phantom, mirage, fosforo imperial. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», 2, 2-3, pp. 105-151

CROCCO, Claudia

2009 «Essere per qualche istante io, noi solitudine: un ricordo di Vittorio Sereni attraverso cinque poeti contemporanei», in «404»,
<https://quattrocentoquattro.com/2013/02/09/essere-per-qualche-istante-io-noi-solitudine-un-ricordo-di-vittorio-sereni-attraverso-cinque-poeti-contemporanei/>

CUCCHI, Maurizio – GIOVANARDI, Stefano (a cura di)

2004 *Poeti italiani del secondo Novecento [1996]*, Milano, Mondadori

GIOVANNETTI, Paolo

2005 *Modi della poesia contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci

LISA, Tommaso

2002 *Intervista a Franco Buffoni*, in «L'Apostrofo», VI, 18,

MAZZONI, Guido

2002 *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos

2005 *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino

2006 *Recensione a Guerra*, in «Almanacco dello specchio», Milano, Mondadori, pp. 241-243

PAVESE, Cesare

2004 *Le poesie*, a cura di M. Masoero, Torino, Einaudi

SERENI, Vittorio

2010 *Poesie [1995]*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori