
FRANCO BUFFONI

Sequenza al padre nel centenario della sua nascita

Poesie inedite

L'elicotterino

E mi chiedevo
Quante volte lo dovrò far salire su
Tirando forte il filo di plastica
Questo elicotterino
Per poi correre a raccogliarlo
Fin quasi nella neve
Perché lui pensi che sono contento
Che me l'ha regalato.

Virilità anni cinquanta

La bottega del barbiere di domenica mattina
Camicie bianche colletti barbe dure
Fumo. E quelle dita spesse
Quei colpi di tosse quei fegati
All'amaro 18 Isolabella
Al pomeriggio sulla Varesina nello stadio
Con le bestemmie gli urli le fidejussioni
Pronte per domani, lo spintone all'arbitro all'uscita
La cassiera del bar prima di cena.

Le ditte muoiono in ospedale

Le ditte muoiono in ospedale
Quando il titolare dopo trenta
Sigarette al giorno per trent'anni
Entra per controlli
E allora in processione il contabile
Col magazziniere a mezzogiorno
Vengono a riferire per qualche settimana
Poi solo le firme alla sera
E infine è la buonuscita dalla signora
Un'altra processione i figli fuori.

* * *

L'odore di mio padre

Cercavo i documenti della casa
Un antico rogito con mappa,
In una borsa chiusa da trent'anni
C'era il suo odore
In divisa da ufficiale,
Saltava fuori fresco
Mi copriva
Di amore singolare.

* * *

Nelle vacanze per tenermi occupato

– Non esisteva che leggessi tutto il giorno –
Mio padre mi mandava in magazzino
A aiutare il Giovanni.
Se c'era un lavandino da spostare
Però ci pensava il Giovanni
O le vasche da scaricare,
Io spostavo i rubinetti
E neanche sempre.
C'era dentro l'odore di cartone
E paglia umida,
Carezzavo le gabbie degli scaldabagni
Il legno ruvido.
E il Giovanni che ansimava lo guardavo.

A colloquio con Franco Buffoni

A cura di Franco Sepe

Franco Buffoni è nato a Gallarate nel 1948. Dopo la laurea in Lingue e letterature straniere conseguita presso l'Università Bocconi di Milano, soggiorna all'estero (Inghilterra, Scozia, Francia, Germania) e nel 1980 inizia come anglista la sua carriera accademica. Parallelamente svolge un'intensa attività di traduzione e pubblica le sue prime raccolte di versi. A quegli anni risalgono gli studi critici *Yeats e Keats* (1977) e *Geoffrey Chaucer e l'ideologia dei Canterbury Tales* (1986), le traduzioni di importanti opere di John Keats, George Byron e Samuel Taylor Coleridge, e le raccolte poetiche *I tre desideri* (Genova: San Marco dei Giustiniani, 1984), *Quaranta a quindici* (Milano: Crocetti 1987). Nel 1989 fonda la rivista di teoria e pratica della traduzione letteraria *Testo a fronte*. Negli anni novanta escono *Scuola di Atene* (Torino: Angolo Manzoni 1991), *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (Milano: Guanda 1997), e l'autoantologia *Adidas. Poesie scelte 1975–1990* (Pieraldo editore 1993), nonché le traduzioni dei *Poeti romantici inglesi* (Milano: Bompiani 1990) e di opere di Rudyard Kipling, Oscar Wilde e Seamus Heaney. Nel 1994 diventa professore ordinario di Letteratura inglese all'Università di Cassino e si trasferisce a Roma, dove vive tutt'oggi. A inaugurare il nuovo millennio è *Il profilo del Rosa* (Milano: Mondadori 2000), a cui seguono *Theios* (Novara: Interlinea 2001), *Del maestro in bottega* (Roma: Empiria 2002), *Guerra* (Milano: Mondadori 2005), *Noi e loro* (Roma: Donzelli 2008) e *Roma* (Milano: Guanda 2009). Nel 2007 diventa direttore del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate nell'Università di Cassino e ordinario di Letterature comparate. Tra i suoi volumi in prosa vanno ricordati *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità* (Roma: Luca Sossella editore 2006), *Reperto 74 e altri racconti* (Arezzo: Editrice ZONA 2008), *Zamel* (Milano: Marcos y Marcos 2009), *Laico alfabeto in salsa gay piccante. L'ordine del creato e le creature disordinate* (Massa: Transeuropa 2010), *Il servo di Byron* (Roma: Fazi 2012). Del 2012 è il suo nuovo quaderno di traduzioni *Una piccola tabaccheria* (Milano: Marcos y Marcos). Da circa un ventennio dirige la collana «Quaderni italiani di poesia contemporanea». È redattore dei blog «Nazione indiana» e «Le parole e le cose». Alcune delle sue poesie sono uscite in traduzione tedesca in: «Schema», 25–26, 1988; Akzente, 47, 2000; e nelle antologie *Die Mühle des Schlafs*, hrsg. von Gregor Laschen, Bremerhaven: die hören 1995 e *Die Erschließung des Lichts. Italienische Dichtung der Gegenwart*, hrsg. von Federico Italiano und Michael Krüger, München: Hanser 2013, e sul sito di italo.log.

Domanda. Il tuo esordio come poeta risale alla fine degli anni settanta, ed è più o meno coevo a quello di alcuni autori altrettanto significativi, come ad esempio Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Valerio Magrelli e Patrizia Valduga che, pur nella diversità di intenti e di stili, ma con una rinnovata fiducia nella parola poetica, hanno inaugurato una nuova importante stagione della poesia italiana. Sotto quale segno – intendo umori, scoperte, esigenze personali – nasce la tua poesia?

Franco Buffoni

Sono uomo dalle maturazioni lente: le cose mi vengono anche bene, ma con tranquillità, col tempo. Ho esordito in poesia a trent'anni, su *Paragone* nel '78, presentato da Giovanni Raboni, e poi con la prima raccolta *Nell'acqua degli occhi* presso Guanda nel '79, con Raboni direttore di collana e Maurizio Cucchi redattore. Il primo libro di poesia che tradussi fu *Sleep and Poetry* di John Keats, che apparve da Guanda nell'81. Poi le due attività sono proseguite parallelamente. Mentre per dieci anni, per tutti gli anni settanta, avevo pubblicato solo saggistica per l'università, tenendo i versi nel cassetto... forse è un po' questa la ragione dei miei ritardi in poesia. 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... E quindi forse, alla distanza, il mio ritardo è stato un vantaggio.

Quanto a umori, scoperte, esigenze personali che hanno favorito la nascita della mia poesia, posso dire che, nella prima fase di scrittura poetica – corrispondente, per l'appunto, agli anni settanta – l'attenuazione, la reticenza e l'ironia erano le armi a cui ricorrevo per rendere pronunciabili l'indignazione, lo sgomento e la pietà. Poi - con gli anni ottanta/novanta e i racconti in versi di *Suora carmelitana* e le ricognizioni del *Profilo del Rosa* – e con i primi anni zero sfociati in *Guerra*, la prospettiva dell'indignazione, dello sgomento e della pietà è diventata sempre più esplicita, sempre più priva di mediazioni.

D. Nel tuo percorso lirico sono frequenti i richiami, più o meno espliciti, non solo alla tradizione poetica italiana – penso in particolare alla cosiddetta «Linea lombarda» (Vittorio Sereni, Giovanni Giudici, Giovanni Raboni) – ma anche a quella anglosassone e angloamericana (Samuel Taylor Coleridge, W.H. Auden, T.S. Eliot, W.B. Yeats, Ezra Pound, Seamus Heaney), di cui sei tra l'altro da decenni un attento studioso e interprete. Per non parlare dei poeti francesi, come ad esempio Laforgue, Apollinaire, Rimbaud e Verlaine. Quali sono i punti di contatto, le motivazioni, gli elementi di poetica che senti di avere in comune con questi autori?

Buffoni

Per un poeta tradurre può essere importante perché si tengono in esercizio i muscoli, partendo da qualcosa che non è una pagina bianca; può essere un esercizio molto piacevole. Poi, il vero giudizio viene col tempo; sono poche le traduzioni destinate a restare: *traductions-text*, le definisce Meschonnic.¹ Ma

nella tua domanda citi molti grandi poeti. Se devo elencare i diversi momenti, le fasi, ai Romantici inglesi aggiungo subito i Simbolisti francesi (ne appaiono diversi nel mio recente quaderno di traduzioni *Una piccola tabaccheria*, uscito nel 2012).

In questo nuovo quaderno di traduzioni ho incluso i poeti che ho tradotto negli ultimi dieci/quindici anni, e molti sono contemporanei, viventi. Però, se devo fare una scala di priorità, la riflessione teorica sul tradurre è stata per me più importante della pratica in senso stretto. La pratica non so... sarebbe come chiedermi, quando ho imparato a scrivere poesia: non lo so, sinceramente non lo so. Credo che abbia avuto molta importanza la mia esperienza a scuola. Risalirei addirittura alle scuole elementari, quando s'imparavano a memoria le poesie; se eri fortunato e avevi dei buoni insegnanti, a dieci-undici anni avevi già introiettato tutte le gabbie metriche italiane. E a quattordici leggevi correntemente i poeti latini.

Dopo si trattava di usare bene gli strumenti assorbiti. Quindi, per me, forse ebbero più importanza Pascoli a undici anni e Lucrezio a quindici, di Keats o Mallarmé in età adulta. In terza media, ricordo perfettamente, non avevo ancora quattordici anni, ascoltavo Chopin e recitavo per mio gusto *Sogno d'estate* di Carducci. Questo mi portava a qualche esclusione nell'ambito delle frequentazioni e dei giochi, ma certamente ha nutrito la mia estetica. Solo dopo, molto dopo, ho cominciato a leggere Vittorio Sereni, Giovanni Giudici e Giovanni Raboni.

Ho tradotto Seamus Heaney, sì, ma ho cominciato a tradurlo a trent'anni, quando il mio gusto era già formato. Mentre quelli che veramente contano sono i primi due decenni della vita: dal punto di vista della sorgività della lingua poetica, della naturalezza. Il resto è esistenza, il resto sei tu con le tue esperienze.

Io continuo a essere uomo di poetica: col mio antico *background*, che è fatto di ritmi, di metriche accentuative e quantitative, di poeti latini, inglesi e francesi. Sono nato in una casa con tre pianoforti (è la casa descritta nella prima sezione del *Profilo del Rosa*, che si intitola *Nella casa riaperta*). Non erano ricchi i miei, però, mia nonna suonava il piano e aveva il suo pianoforte, mio padre suonava il piano e aveva il suo pianoforte: il padre è quello di *Più luce, padre*, quindi te lo puoi immaginare, però suonava il pianoforte... mia madre e mia sorella pure suonavano il pianoforte. Io ero l'unico che non lo suonava, però li ascoltavo. E questo ti forma, anche nell'odio, non solo nell'amore. Insomma, ti forma il gusto; è una questione di ritmi, di flussi... Poi, oltre a questi ritmi, a questi flussi, devi avere qualcosa da dire, e lì ci pensa la vita. E la vita ci ha pensato a farmi avere tante cose da dire. Credo che la mia fortuna sia stata questa: che le tante cose da dire si sono depositate sul basamento di cui parlavo prima, estremamente ricettivo sul piano formale

e estetico. Perché da un punto di vista tecnico tu puoi produrre frasi ineccepibili sul piano formale ma tristemente aride; come dal punto di vista contestutistico tu puoi avere grandi intuizioni, ma ti vengono fuori delle cose assolutamente non modulate. Il segreto sta nel modulare il grido. Per spiegarci sinteticamente, mi rifaccio ai quattro punti che Luciano Anceschi² enuclea per la sua definizione di poetica, cioè norme operative, sistemi tecnici, moralità e ideali. Io credo che la capacità di fondere questi quattro elementi costituisca davvero la poetica di un autore e sia anche, in ultima analisi, ciò che rende desideroso (o almeno curioso), chi ti ha letto, di leggere anche il tuo prossimo libro.

«Moralità» (al plurale, perché possono variare da autore a autore) per me significa, montalianamente, avere il coraggio di non giocherellare, di dire le cose fino in fondo, quindi di uscire da quella perizia che magari ti permetterebbe di scrivere testi gradevoli... e basta. Ed è quello che ho fatto ne *Il profilo del Rosa*, che è duro e anche un po' cattivo nei miei stessi confronti. Poi se qualcuno dice, come è stato detto per esempio da Maurizio Cucchi, che questa è la poesia onesta, io non posso che accettare questa definizione e ringraziare.

Se si va a rileggere i miei primi testi (oggi contenuti nelle prime cinquanta pagine dell'Oscar *Poesie 1975–2012*) si comprende come da lì sia venuta quell'etichetta che ho faticato non poco a scrollarmi di dosso: quella del Buffoni fumiste, ispirato da Laforgue e Palazzeschi... per carità due autori che amo, ma è evidente che si tratta di un'etichetta molto stretta. Credo che quello stile di scrittura fosse un modo per difendermi, perché non avevo ancora maturato il coraggio di fare della poesia onesta, cioè di dire la verità su me stesso. Sono anche convinto che Palazzeschi non sia mai uscito dalla trappola: possedeva una perizia versificatoria e se la giocava nel modo più distanziato possibile da se stesso: per non «compromettersi». E qui il discorso potrebbe estendersi – uscendo dall'ottica fantaisiste – a Gadda, a Pavese, persino a T.S. Eliot. Sto alludendo, in sostanza, ai cosiddetti omosessuali «velati».

D. A monte della tua raccolta intitolata *Guerra* c'è il ritrovamento casuale di «una sorta di diario» redatto da tuo padre, catturato e deportato dai tedeschi dopo l'armistizio dell'8 settembre, come tanti altri ufficiali e soldati del regio Esercito. Un pretesto, questo, che ha dato l'avvio a una riflessione antropologica sulla filogenesi del conflitto bellico, una meditazione in versi su quella che è forse tra le esperienze più tragiche affrontate dal genere umano fin dal suo costituirsi, e che ne hanno scandito la storia. A questo piano più universale della storia umana hai intrecciato, con estrema nitidezza lirica, oltre alla vicenda biografica paterna, anche il tuo proprio vissuto personale, non però della guerra sperimentata in prima persona, ma della vita militare nella fatti-

specie del servizio di leva. Quale efficacia può avere un'opera di poesia sul tema della guerra nel dibattito generale sulla smilitarizzazione e sul disarmo?

Buffoni

Sull'efficacia che può avere un'opera di poesia preferisco lasciare parlare Heaney con il suo discorso di accettazione del Premio Nobel, che per l'appunto si intitola *Crediting Poetry* («Sia dato credito alla poesia»). Quanto al punto specifico della tua domanda, in *Guerra* il mio intendimento non è stato descrittivo del fenomeno, tanto meno se incentrato sulla Seconda Guerra Mondiale. Il vero intendimento è stato di indagare le radici del male e della violenza: una riflessione che mi sembra vada ben oltre i nostri timidi tentativi contemporanei di disarmo e smilitarizzazione.

L'ascolto del *War Requiem* di Benjamin Britten mi ha molto aiutato nella scrittura di *Guerra*. Per le ragioni che racconto nella nota al libro, tale scrittura è stata per me una grossa fonte di sofferenza. Con mio padre ebbi un rapporto difficilissimo, e poi morì abbastanza giovane, quindi il dialogo con lui non c'è mai stato. L'aver rinvenuto quelle sue carte nel 1995 fu un tormento, perché mi ritrovavo tra le mani la vita di un uomo molto più giovane di me, finito in un Lager. Difatti l'anno dopo (non avendolo potuto fare con la copertina di *Guerra*) feci mettere in copertina al mio romanzo-pamphlet *Più luce, padre* l'immagine di mio padre quindicenne. Io lo tengo in braccio. Tra l'altro è anche carino.

Se non avessi scritto *Guerra* in poesia, non avrei poi scritto *Più luce, padre* in prosa. Britten l'ho esplicitamente menzionato nella nota perché quella tonalità si espandesse, dando qualche coordinata in più del mio dolore al lettore. Non c'era solo il padre, ma il concetto stesso di guerra e di violenza, di male. *Guerra* è un libro alla *Finnegan's Wake*, un libro che vuole comprendere tutto e quindi, ecco, direi che la funzione di Britten è analogica, molto audeniana, in un certo senso. Tra l'altro era quello il periodo in cui pubblicavo *L'ipotesi di Malin*, il mio libro di saggistica su Auden. Percepisco una contrapposizione, nei confronti di tematiche di questa portata, tra il celiniano «chiamarsi fuori» a osservare dall'esterno l'avventura della specie *sapiens-sapiens* e il celaniano «porsi a fianco» di chi vuole trovare ragioni per resistere continuando a sentirsi dentro l'umanità. Non credo che la via d'uscita sia il rifiuto della ragione a favore dell'istinto, e quindi il rifiuto dell'uomo a favore degli animali (*zoé vs bíos*), come avviene in tanta parte della poesia di Ted Hughes.³ Col quale però condivido il rifiuto dell'antropocentrismo. Che la poesia oggi abbia la forza di veicolare tutto ciò, beh... è una scommessa che, secondo me, vale la pena di fare.

D. Un polittico in versi era anche *Il profilo del Rosa*, dove il discorso prendeva le mosse da un percorso formativo dell'io – già iniziato con *Suora carmelitana e altri racconti in versi* e proseguito più in là con *Theios*, che completa la trilogia –, un percorso che irradiandosi arriva a includere il paesaggio nella propria privata ontogenesi. Che genere di rapporto intrattiene nella tua poesia lo spazio geografico, il luogo fisico, nei confronti di quello interiore e autobiografico?

Buffoni

Sono sempre stato dalla parte del *logos* contro il *mythos*, ma contro il *mythos* rimasticato, di cartapesta. Infatti nella mia poesia c'è tutta una mitologia privata, c'è un mio modo di mitizzare i luoghi: Varese, Crenna, le Prealpi... Una mitologia che appare principalmente nel *Profilo del Rosa* secondo questo ragionamento: Itaca è un'isoletta oggettivamente brutta, di nessuna importanza. Itaca è Crenna, è Porto Ceresio... Inoltre, anche in un modesto paese della mia zona tra il Monte Rosa e il lago Maggiore, tu vedi il medioevo che ti viene incontro con un battistero, il Seicento con una cappelletta, vedi le incisioni rupestri dell'età del ferro. Allora sì che sono d'accordo a parlare di mito.

Posso dire che per me la poesia non ha niente di cartaceo, quindi non può esserci poesia mitopoietica o avanguardistica o filosofica. Per me poesia è esperienza viva, diretta... per cui scrivo di luoghi e persone che conosco. E il testo di «Come un polittico», che apre *Il profilo del Rosa*, mi corrisponde perché il polittico è come un armadio che si apre: all'esterno, sulle ante, è tracciata in modo allusivo la storia che viene invece narrata in modo chiaro ed esauriente, a colori, all'interno. Ma il polittico viene aperto solo nei giorni di festa, gli altri giorni rimane chiuso. Io volevo raccontare questa sensazione di non essere più in grado di contenere in un solo pensiero tutto il mio passato, perché esso cominciava ad essere troppo ampio e non ci stava più... Allora si comincia ad andare per *tranche de vie*, allora l'estate del '92 ti si confonde con quella del 1988 o del '91, perché ne hai vissute già tante di estati e ti si confondono l'una con l'altra, hai bisogno di metterle a fuoco. La tua vita ormai ha un passato. Io volevo scrivere questa cosa in poesia, ma non riuscivo a trovare l'immagine o la metafora per dirla; quando, in un viaggio in Spagna, in una sacrestia, ho assistito all'apertura del polittico, ho capito che quella era la mia immagine e la poesia è uscita in un attimo con tutta la sua mitologia e la sua carica storica, geografica e autobiografica.

C'è poi un aspetto sensoriale che emerge da *Il profilo del Rosa* e che si manifesta soprattutto attraverso l'attenzione agli odori: un sospendere la nominazione e un far parlare, per così dire, le cose attraverso la percezione sensoriale: quindi i profumi, i colori, i rumori, i sapori. Questa attenzione ha

sicuramente una matrice nella mia formazione. Nel *Portrait of the Artist as a Young Man* di James Joyce, su cui scrissi la mia tesi di laurea, questo aspetto è assolutamente presente. E, tutto sommato, credo proprio che la mia ipofisi si conceda poco riposo.

Non solo per me hanno odore le cose, ma ha odore anche la religione. Per cui nella poesia «Il mistero profumato della stanza sacrestia» si leggono versi come: «Pregavano. Aumentava intorno odoroso il mistero / bachi da seta botti di rovere liutai / e pannocchie pannocchie all'uscita». L'ambientazione di quel testo è la chiesa di San Rocco che era accanto a «la casa riaperta» in cui ho vissuto la mia infanzia e adolescenza a Gallarate, in provincia di Varese. Nel mese di maggio c'era il rosario e per noi bambini era una festa perché si poteva uscire la sera. Ricordo che si andava in questa chiesetta con l'odore di incenso e che molti cantavano nel coro... Tutto questo ha, naturalmente, legato quella chiesa nella mia memoria anche ai profumi della campagna nel mese di maggio. Per altro questo aspetto si trova anche in altre sezioni del libro, per esempio nel testo che riguarda «Santa Maria Foris Portas», dove scrivo: «ma gli affreschi non sono più vicini / e l'odore non è rimasto uguale».

Da un paesaggio fisico-geografico si passa così a un paesaggio dell'anima. Personalmente coltivo l'empiria e il dubbio. Credo nella scienza e nella libertà di ricerca. Mi considero un illuminista. Ma sono stato educato nel cattolicesimo e non mi posso né mi voglio decontestualizzare. Penso che nella ricerca delle proprie radici culturali si abbia bisogno di grande autocoscienza e spirito critico. È l'aspetto umano troppo umano della religione che mi interessa.

Inoltre – riprendendo il discorso sulla cosiddetta «linea lombarda», con la quale la mia poesia ha alcune tangenze – a me pare che i testi di Vittorio Sereni si possano definire un paesaggio con figure da cui il poeta si chiama fuori lasciando parlare il paesaggio; mentre nel mio caso si può forse più propriamente parlare di un autoritratto inserito in un contesto paesaggistico. Va anche detto che Sereni in questo paesaggio ci ha vissuto ben poco; praticamente lui visse sempre in città. Io invece ho vissuto anche col corpo per lungo tempo in campagna; per me andare a comprare il giornale voleva dire camminare mezz'ora verso Crenna. Questo ti dà le osterie, il dialetto, i cortili come profonde ferite e via dicendo, e il paesaggio diventa parte integrante di te, della tua quotidianità. Dal 2000, da quando vivo a Roma, ritrovo queste cose solo occasionalmente, in vacanza. Ma su questo aspetto geografico-paesaggistico della mia poesia credo abbia avuto una certa incidenza anche il fatto di avere tradotto in italiano per Mondadori una antologia di mille pagine di poeti romantici inglesi.

Infine, vorrei rilevare che nel paesaggio ci sono anche le persone... Nel testo che chiude la sezione «Nella casa riaperta», rivolgendomi ad un me

stesso undicenne che mi fissa da una fotografia, scrivo: «Vorrei dirgli, lasciali perdere / con i loro bersagli da colpire, / tornatene tranquillo ai tuoi disegni / alle cartine da finire, / vincerai tu. Dovrai patire». Dunque, da una parte c'è un rapporto diretto, immediato, di continua assimilazione e di empatia con il paesaggio – i profumi, i colori e i suoni – ma dall'altra c'è un rapporto difficoltoso, di solitudine dichiarata, con le persone. Una solitudine che forse potrebbe valere per tutti i poeti, ma che nel mio caso concerne *in primis* la mia omosessualità. Una questione che va inserita sullo sfondo della provincia italiana dei primi anni Sessanta. Il testo che ho appena citato contiene molto di questo vissuto. Sottolinerei pertanto questo ulteriore elemento di frizione con il contesto: sei diverso perché sei un poeta, ma sei diverso anche perché sei omosessuale. Per un ragazzino che cresce insieme agli altri, e a un certo punto si sente diverso dagli altri, non c'è nessuna altra «banda» di cui fare parte. Parlo dei miei undici, dodici, quattordici anni, quando questo tipo di consapevolezza cominciò a profilarsi.

Questa consapevolezza di dover andare da solo e di dover patire è anche una via diretta verso la conoscenza in senso leopardiano. Nel testo citato sono io cinquantenne che dico a me stesso fanciullo «vincerai tu./ Dovrai patire». Mentre quel ragazzino degli anni Cinquanta pensava – per sopravvivere – di dover fare come gli altri, mimetizzandosi. È chiaro che c'è molta *revanche* in questo testo. Sono anche ben consapevole che l'emarginazione di cui ho sofferto è ben poca cosa rispetto ad altri tipi di emarginazione ben più «mutilanti». Però è anche chiaro che, nel momento in cui lo si patisce, il proprio dolore sembra sempre il più grande. Fatti questi doverosi distinguo... credo che sì, effettivamente la sofferenza in quel paesaggio per me sia stata una delle vie della conoscenza, non l'unica, ma senz'altro – in quanto urgenza quotidiana – è stata una spinta fortissima a capire, a maturare, a studiare, ad affrancarmi.

D. Nella tua raccolta più recente, intitolata *Roma*, tu, lombardo, osservi la capitale, nella quale hai scelto di risiedere, servendoti di uno sguardo pluri-prospettico che porta a collisione epoche passate e presenti, stili di vita, realtà dominate da eccessi, esistenze estraniare o emarginate. Come si coniuga questa tua visione all'interno di una tradizione letteraria e cinematografica che non può non richiamare alla mente i nomi di Gadda, Pasolini, Fellini?

Buffoni

Qui preferisco rispondere con le parole di un critico molto acuto, Gianluigi Simonetti, che recensendo *Roma* per il sito di *Dedalus-Pordenonelegge* ha scritto: Per Buffoni, come per Pasolini, Roma è innanzitutto un altrove, un alibi, una fuga dall'illuminismo se non proprio dalla ragione: «voglia di fug-

gire al Prenestino», per Buffoni; per Pasolini bisogno di girare «per la Toscana come un pazzo/per l'Appia come un cane senza padrone». Roma per Buffoni è uno schermo in rovina su cui proiettare fantasmi, uno spazio-tempo «a parcheggio illimitato» che permette, con la scusa dell'Altro, di esporsi al confronto, di conoscersi e di giudicarsi». Quanto agli altri due grandi nomi da te citati, Gadda, più che un termine di raffronto «romano», è stato un grande esempio nella mia prima fase di vita adulta, al tempo della tesi di laurea su Joyce, quando credetti anch'io, per qualche anno, che la fuoruscita dalla povertà lessicale «lombarda» in cui mi trovavo fosse rappresentata dall'esplosione della lingua, dal plurilinguismo, dal mistilinguismo... Poi preferii seguire l'esempio di Sereni, volto alla valorizzazione del dettato più genuino, del lessico povero, stressandolo contro il pentagramma, sempre un attimo sopra o sotto i significati consueti. Fellini invece è il sogno polimorfo, astuto e geniale, abile con quello strumento – la macchina da presa - che mi sarebbe tanto piaciuto usare per narrare, ma al quale dovetti rinunciare per la mia manifesta incapacità a lavorare in *équipe*. Il mio destino era chiaramente la penna, *en solitaire*.

D. Una discreta parte della tua produzione in versi appartiene al genere della poesia civile. Di fronte a quale nuovo tipo di sfida si trova oggi una «scrittura impegnata», rispetto ai tempi in cui la praticava Pasolini?

Buffoni

Di solito concludo i miei interventi in pubblico recitando una poesia che si intitola *Alla Costituzione italiana*. Qual è il pericolo, mi domando, per chi scrive poesia civile? La retorica, mi rispondo con certezza. Come aggirare, allora, i pericoli della retorica? Semplicemente avendo qualche cosa di vero, di sentito, di urgente da dire. Quando nella poesia *Alla Costituzione italiana* cito Gobetti, ogni volta mi commuovo, perché è stato massacrato di botte dai fascisti ed è morto in esilio con gli organi interni spappolati da quei «coraggiosi» che lo avevano assalito in cinque. E nella situazione dell'ultimo ventennio italiano, di spregio al vero liberalismo, al vero socialismo e ai diritti civili, l'unica cosa che io poeta potevo fare era ricordarlo ai più giovani. Quindi i pericoli della retorica li aggiro e me li lascio alle spalle. Perché so che in quella poesia avevo – e ho tuttora, ogni volta che la leggo in pubblico – davvero qualcosa da dire. D'altronde non ho mai deciso di scrivere poesia civile: semplicemente la condizione italiana nel ventennio berlusconiano è stata tale che ogni tanto qualche verso in quella direzione non sono proprio riuscito a trattenerlo.

Tuttavia credo che una delle prerogative di un vero poeta sia quella di sapersi rinnovare prima che i critici glielo suggeriscano. E il mio prossimo

libro di poesia *Jucci*, in uscita da Mondadori, nello Specchio, nel 2014, va in una direzione completamente diversa rispetto a quella sopra descritta: racconta, infatti, una lancinante storia d'amore.

D. Tu pratici da sempre generi diversi, la saggistica, la poesia, la prosa narrativa, talvolta con incursioni e sconfinamenti degli uni negli altri. Ma se dovessi definire il tuo rapporto con la parola poetica, in quali termini lo esprimeresti?

Buffoni

Oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto. È come con gli amori: dal secondo in poi diventi meno innocente, nel senso che l'esperienza t'insegna come comportarti, come muoverti; ti fa prevedere come si muoveranno le varie persone coinvolte (di solito ce n'è più di una). Quindi tutto è molto voluto. Oggi, se comincio a scrivere un libro, so bene dove voglio andare, poi posso anche fallire in toto, però so che cosa voglio fare. Mentre da giovani, quando si inizia a scrivere un libro – magari di poesia – di solito non si sa dove si va a finire.

Racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia. Sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di «poetica» e di «progetto». Lavoro molto sul frammento. La mia scrittura in versi consiste di frammenti poetici che continuo a produrre. Come un flusso di lava più o meno forte, ma costante. Poi i frammenti si compongono divenendo le tessere di un mosaico, e io stesso stento a capacitarmi della precisione con cui esse finiscono col combaciare. Col tempo mi sono convinto che il collante misterioso - la forza unificante – che mi permette di inanellare i frammenti (o gli intermezzi, come li definiva Robert Schumann) 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 già in precedenza ricordata («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».

D. Tu non solo hai tradotto numerosissime opere poetiche, ma ti sei occupato attivamente in sede teorica di traduzione, cercando di avviare in Italia una metodologia di ricerca in direzione di una scienza della traduzione, o «traduttologia». Hai fondato inoltre la rivista *Testo a fronte*, di cui da quasi un quarto di secolo sei responsabile, specializzata nel campo della traduzione letteraria. Che ruolo gioca, secondo te, la poetica di un autore nel momento

in cui presta il proprio idioma a un testo scritto in un'altra lingua e appartenente a un diverso immaginario letterario?

Buffoni

Nella mia esperienza – e più ci penso e più me ne convinco – non riesco a trovare grandi poeti, o perlomeno poeti che amo leggere, che godono della mia stima, che abbiano avuto una sola lingua. Anche Zanzotto, per esempio, io sono convinto che pensasse in latino e che visse sia l'italiano sia il dialetto veneto come due evoluzioni parallele del latino. Sono anche convinto che un poeta sia molto facilitato nella propria riflessione sulla lingua se ha una lingua di riferimento altra che, naturalmente, può essere anche un dialetto, foss'anche il proprio dialetto conosciuto bene: si tratta di dire in un altro modo la stessa cosa. Se io dico in milanese la pobbia, ecco che il pioppo carducciano alto e snello al maschile mi diventa femminile e assume i connotati di questo altro genere: «epür la cascia ammò» (eppure, malgrado sia stata uccisa, continua a produrre germogli), diceva Delio Tessa⁴ della sua pobbia. A chi ha il senso della lingua non credo che possano sfuggire questi rapporti con le parole. E il cambiamento di genere è uno dei tanti esempi che si potrebbero fare. È ovvio che se si traduce dal tedesco dove *die Blume* (il fiore) è femminile, o dal francese in cui *la fleur* è pure femminile, ci si scontra con uno sfasamento semantico nel muovere quel testo verso l'italiano dove il fiore è maschile. Per quanto riguarda il rapporto con la lingua, io credo molto alle contaminazioni, ma non a quelle similneoavanguardistiche ridicole; penso a quelle profonde del tessuto linguistico, dove giunge al massimo grado l'espressività della lingua. Del resto non si difende una lingua difendendone la purezza, ma l'espressività, e ciò significa poter assumere il maggior numero di vocaboli possibile, introiettarli e metterli in circuito. Naturalmente non a vanvera, ma mirati a dare quella sfumatura in più. Una lingua tu la contami quando arrivi ad alterarne le strutture sintattiche, non certo con l'immissione di nuovo lessico. Basti pensare a ciò che è accaduto e sta accadendo all'inglese...

D. Come definiresti oggi il panorama della poesia italiana, e come giudichi la posizione dello scrittore nei confronti di una editoria visibilmente in crisi, e verso le potenzialità invece offerte dalla rete?

Buffoni

In Italia, personaggi come Fernanda Pivano hanno fatto di tutto perché alla figura del poeta si sostituisse quella del cantautore. Le conseguenze negative sono sotto gli occhi di tutti: una grande confusione. Per esempio: le preferenze di Pivano, presero le mosse – è vero – da Edgar Lee Masters ma approdarono

a Bob Dylan; e in Italia presero le mosse da Cesare Pavese e giunsero a Vasco Rossi. Certamente la sua idea di poesia non coincideva con quella di John Ashbery o di Andrea Zanzotto. I «suoi amici cantautori» – da Piero Ciampi a Fabrizio De André a Jovanotti⁵ – possono piacere anche a me. Anch'io li ho ascoltati e talvolta mi sono anche divertito. Ma se rileggiamo con calma i loro testi, prescindendo dalle note che li vestono o li tra-vestono, ci accorgiamo che di poesia se ne trova davvero pochina. Lasciamola sopravvivere, povera poesia, quella vera, quella che magari pochi leggono, però non dimentichiamolo, è solo quest'ultima che davvero «inventa» la lingua, che realmente la rinnova. Molto pertinenti, a questo riguardo, mi paiono le parole di Giovanni Raboni: «La poesia non è né uno stato d'animo a priori né una condizione di privilegio, né una realtà a parte né una realtà migliore. È un linguaggio: un linguaggio diverso da quello che usiamo per comunicare nella vita quotidiana e di gran lunga più ricco, più completo, più compiutamente umano; un linguaggio al tempo stesso accuratamente premeditato e profondamente involontario, capace di connettere fra loro le cose che si vedono e quelle che non si vedono, di mettere in relazione ciò che sappiamo con ciò che non sappiamo». E, per la poesia, le potenzialità della rete sono immense, e non sono ancora state completamente esplorate. Io adoro la rete perché la rete alleggerisce, è praticamente a costo zero, permette di superare la fase del cartaceo, e – per un esordiente – dei libri a pagamento. C'è sempre un enorme setaccio in movimento; fino a dieci anni fa il setaccio era costituito dalle riviste cartacee che presentavano nuovi testi e autori... e da quel setaccio venivano fuori alcuni nomi e su questi si poteva cominciare a lavorare in un altro modo. Oggi questa funzione la svolge la rete.

In definitiva, se la considerazione sociale del poeta in Italia è oggi ai minimi storici (al tempo di Montale, o ancora a quello di Luzi, un poeta poteva diventare senatore a vita: oggi questo non è più nemmeno ipotizzabile), la poesia, quella vera – magari carsicamente – continua a scavare il suo letto e a permetterci di leggere ogni anno tre o quattro libri di altissimo livello. Di più non possiamo proprio chiederle. Non conosco poeti in Italia oggi in grado di fare un libro ogni due anni. Naturalmente intendo un libro vero. A meno di fare il versificatore, che di per se non è disdicevole. Ma a differenza di ciò che avviene in altri campi artistici, dove esiste anche una richiesta di sottoprodotto dozzinale (penso per esempio alle colonne sonore, alle musiche da film, che permettono di campare a tanti musicisti, oppure alla statuaria cimiteriale e ornamentale che dà da vivere a tanti scultori) nel campo della poesia no. La forma dozzinale della poesia è la canzonetta. Il versificatore oggi non ha mercato, perché questo tipo di esigenza, a livello popolare, segue altre vie. Eppure ci sono centinaia di migliaia di persone che pubblicano (a pagamento) i propri versi. In nessun campo come in poesia c'è dilettan-

tismo deterioro. Perché è vero che il dilettantismo esiste ovunque, ed è giusto che ci sia. Quanta gente gioca a pallone sul campo, poi però ammira Casano e Balotelli. In poesia, invece, tanti dilettanti sono convinti che altri semplicemente abbiano avuto più fortuna di loro, perché loro sono bravi altrettanto. Per cui, mentre quello che gioca nel campo poi vede le partite e ammira i protagonisti, il dilettante che scrive poesie – i cinquecentomila canonici che pubblicano a pagamento poesia in Italia – non leggono i poeti veri, se non in minima parte. Questa è la tragedia, una tragedia di sottocultura e d'ignoranza.

Note

¹ Henry Meschonnic (1932–2009), poeta e traduttore francese. Autore, insieme a Gérard Dessous, di *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris: Dunod 1998.

² Luciano Anceschi (Milano 1922–Bologna 1995), filosofo e critico letterario, saggista. Fondatore della rivista *Il Verri*. Numerosi i suoi studi di poetica.

³ Ted Hughes (1930–1998), poeta, scrittore e traduttore inglese, marito di Sylvia Plath, ha pubblicato diverse raccolte di poesie (fra cui *Crow*, 1977) e libri per bambini. Ha tradotto fra l'altro opere di Frank Wedekind e Federico Garcia Lorca.

⁴ Delio Tessa (1886-1939), scrittore e poeta italiano.

⁵ Vasco Rossi (*1952), cantautore e moderatore molto amato dai giovani con il nome artistico «Blasco». – John Ashbery (*1927), poeta americano, fa parte della New School of Poets, 1975 Pulitzer Prize per *Self-Portrait in a Convex Mirror*, 2011 National Book Award. – Piero Ciampi, 1934–1980, cantautore italiano. – Jovanotti, pseudonimo di Lorenzo Cherubini (*1966), cantante rap italiano («Serenata Rap», 1994).