

NOTIZIA BIOGRAFICA

Franco Buffoni è nato a Gallarate nel 1948, vive a Roma. È giornalista pubblicista, redattore del blog letterario *Nazioneindiana.com* e professore ordinario di Critica Letteraria e Letterature Compare. Ha insegnato nelle università di Parma, Bergamo, Milano IULM, Torino, Cassino. Nel 1989 ha fondato e tuttora dirige per Marcos y Marcos il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria «Testo a fronte» e le collane «I Saggi di Testo a fronte» e i «Testi di Testo a fronte». Ha esordito come poeta nel 1978 su «Paragone», presentato da Giovanni Raboni e da allora ha pubblicato svariati libri. Suoi testi sono stati tradotti in tedesco da Hans Raimund, Rolf Haufs e Ernst Wichner per die Horen, e da Susanne Lippert e Paola Barbon per “Akzente”; in spagnolo da Juana Castro, Jaime Siles e Clara Filipetto; in francese da Monique Baccelli, Philippe Di Meo e Bernard Simeone (in volume con testo fronte *Dans la maison ouverte*, ed. Le temps qu’il fait, 1998); in olandese da Charles van Leeuwen e Eddy van Vliet); in inglese da Dave Smith, Gayle Ridinger, Elaine Feinstein, Justin Vitiello, Michael Palma (in volume con testo a fronte *The Shadow of Mount Rosa*, ed. Gradiva, New York 2001), Emanuel Di Pasquale (in volume con testo a fronte *Wings*, ed. Chelsea, New York 2008).

Premio Nazionale per la Traduzione della Presidenza della Repubblica (1993) e Premio per la Cultura della Presidenza del Consiglio (1998), dal 1994 collabora con il Servizio di Promozione del Libro e della Lettura presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

È stato rappresentante del governo italiano a Bruxelles in qualità di “esperto designato” sia nel progetto Arianne sia nel progetto Cultura 2000. È membro della commissione nazionale per i Premi Nazionali per la Traduzione.

Il suo sito ufficiale è: www.francobuffoni.it.

AUTOPRESENTAZIONE

Franco Buffoni

Dichiarazione di poetica

1. C'è una scena dell'Amleto di Laforgue che mi viene sempre in mente quando si tratta di definire che cosa sia per me “poesia”. Amleto si rivolge a Orazio, l'amico assoluto, e lo prega di precederlo, per dire in sua vece, entrando, quelle parole «che lo uccidono».

Poesia come ancora di salvezza, dunque e in primis, per chi la compone. Poesia mai stanca di ripetere, particolarmente ai più giovani, quelle due o tre cose essenziali concernenti l'etica e l'estetica che non si ha più la forza o il coraggio di ripetere ad alta voce. Poesia come portavoce degli stati dell'anima attraverso gli anni.

E poesia come privilegio, grazie alla possibilità di parlarne agli studenti nei corsi di letteratura, e di tradurla (con la giustificazione a se stessi di star lavorando), così da tenere sempre in esercizio – come ben tese corde di violino – le facoltà essenziali del poiên.

«Fu una faccenda di piogge, di laghi, e di discorsi in un gran parco verdissimo», scrive Luciano Anceschi circa la genesi della poetica cosiddetta di «linea lombarda» nei primi anni Cinquanta. Una poetica nella quale, pur con tutti gli inevitabili aggiustamenti e le necessarie trasformazioni, continuo a riconoscere una delle tre matrici essenziali del mio fare poetico (particolarmente nella pratica dell'understatement, nel rifiuto del vittimismo, in una misura etica individuale e sobria, in una linea anglosassone di ragionevolezza piuttosto che continentale di razionalismo).

L'altra matrice – geograficamente più ampia – e forse più significativa per la mia formazione (perché assorbita negli anni dell'adolescenza) credo di individuare nella grande tradizione otto-novecentesca italiana che lega Pascoli a Gozzano; infine, appartiene agli anni della formazione universitaria, la terza – e ben più vasta – matrice

che mi riconosco, e che vede la frequenza delle grandi letterature europee sia di area romanza sia di area germanica in un rapporto linguistico e filologico diretto.

2. 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. C'è da aggiungere che molti poeti traducono senza conoscere bene le lingue da cui traducono, quindi l'esercizio può essere importante per loro, un po' meno per chi legge. Non faccio nomi per carità. Poi, il vero giudizio viene col tempo; sono poche le traduzioni destinate a restare: *traductions-text*, le definisce Meschonnic.

Ho cominciato scrivendo poesia, la traduzione è venuta in seguito, quindi piuttosto tardi. 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 nell'ambito della vecchia Guanda, con Raboni direttore di collana e Maurizio Cucchi redattore. Il primo libro che tradussi fu *Sleep and poetry, Sonno e poesia* di John Keats, che apparve nella Fenice nell'81. La mia prima raccolta di poesia, *Nell'acqua degli occhi*, era invece apparsa in un Quaderno collettivo della Guanda nel '79. Poi le due attività sono proseguite parallelamente. Per dieci anni, per tutti gli anni settanta, scrissi saggistica per l'università... forse è un po' questa la ragione dei miei ritardi in poesia. Fui a lungo in Inghilterra per il dottorato ma anche in Germania e a Parigi. Quindi ho avuto un addestramento diverso da quello dei poeti italiani miei coetanei, alcuni dei quali ebbero esordi precoci 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.

3. 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 anceschianamente sulla breccia, a essere uomo di poetica. Col mio antico background, che è fatto di ritmi, di metriche accentuative e quantitative, di poeti latini e inglesi, tedeschi 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 ve lo potete 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 su un basamento estremamente ricettivo sul piano formale e estetico. Perché questo è il punto: da un punto di vista tecnico tu puoi produrre cose ineccepibili sul piano formale ma tristemente aride; come dal punto di vista contenutistico tu puoi avere grandi intuizioni, ma ti vengono fuori delle cose assolutamente non modulate. Il segreto sta nel modulare il grido.

4. Oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto. Racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia. Sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di "poetica" e di "progetto". So di avere davvero qualcosa da dire. 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 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 (“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”.

OPERE

POESIA

Nell’acqua degli occhi, V quaderno collettivo, Milano, Guanda 1979
I tre desideri, Genova, San Marco dei Giustiniani 1984
Lafcadio, Milano, Scheiwiller 1987, poi in *Quaranta a quindici*
Quaranta a quindici, Milano, Crocetti 1987
Scuola di Atene, L’Arzanà 1991
Pelle intrecciata di verde (L’intervento), Brescia, L’Obliquo 1991, poi in *Suora carmelitana e altri racconti in versi*
Adidas. Poesie scelte 1975-1990, Roma, Pieraldo Editore 1993
Nella casa riaperta, Pasian di Prato, Campanotto 1994, poi in *Il profilo del Rosa*
Suora carmelitana e altri racconti in versi, Parma, Guanda 1997
Il profilo del Rosa, Milano, Mondadori 2000
Theios, Novara, Interlinea 2001
Del maestro in bottega, Roma, Empiria 2002
Lager, Napoli, Edizioni d’if 2004, poi in *Guerra*
Guerra, Milano, Mondadori 2005
Croci rosse e mezze lune, Como, Quaderni di Orfeo 2007, poi in *Noi e loro*
Noi e loro, Roma, Donzelli 2008
Roma, Parma, Guanda 2009
Italian, e-book in LaRecherche.it, 2010

ROMANZI, PROSE, PAMPHLET

Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l’omosessualità, Roma, Sossella 2006
Reperto 74 e altri racconti, Civitella in Val di Chiana, Zona 2008
Zamel, Milano, Marcos y Marcos 2009
Laico alfabeto in salsa gay piccante. L’ordine del creato le creature disordinate, Massa, Transeuropa 2010
Aforismi ed Extempore Poems, ebook in LaRecherche.it, 2011

ALTRO

L’arte rupestre del lago Maggiore. Le incisioni su roccia nell’area della cultura di Golasecca, Novara, Interlinea 1999 (scritto con Edoardo Zuccato)

SAGGISTICA LETTERARIA

Perché era nato Lord. Sul Romanticismo inglese, Roma, Pieraldo Editore 1993
Carmide a Reading. Establishment, generi letterari e ipocrisia al tramonto dell’età vittoriana, Roma, Empiria 2002
La traduzione del testo poetico, Milano, Marcos y Marcos 2004
L’ipotesi di Malin. Studio su Auden critico-poeta, Milano, Marcos y Marcos 2007
Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l’essere tradotti, Novara, Interlinea 2007
Mid Atlantic. Teatro e poesia nel Novecento angloamericano, Milano, Effigie 2007

ALCUNE TRADUZIONI

Robert Fergusson, *Poesie scelte*, Parma, Casanova 1975
Allan Ramsay, *Poesia pastorale*, Parma, Casanova 1977
John Keats, *Sonno e poesia*, Milano, Guanda 1981
David Gascoyne, *La mano del poeta*, Genova, San Marco dei Giustiniani 1982
George Gordon Byron, *Manfred*, Milano, Guanda 1984
Samuel Taylor Coleridge, *Ballata del marinaio e altre poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1987
Rudyard Kipling, *Ballate delle baracche e altre poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1989
Oscar Wilde, *Ballata dal carcere di e altre poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1991
Seamus Heaney, *Scavando. Poesie scelte (1966-1990)*, Roma, Fondazione Piazzolla 1991
Songs of Spring. Quaderno di traduzioni, Milano, Marcos y Marcos 1999
Poeti romantici inglesi, Milano, Oscar Mondadori 2005
Una piccola tabaccheria. Nuovo quaderno di traduzioni (2000-2010), Roma, Donzelli, in uscita

BIBLIOGRAFIA CRITICA

MONOGRAFIE

«L'Apostrofo», VI, 18, 2002: contiene i seguenti interventi: TOMMASO LISA, *Intervista a Franco Buffoni*; GUIDO MAZZONI, *Il profilo del Rosa*; TOMMASO LISA, *Cartografie dell'oggettualità*; ALESSANDRO BALDACCI, *Dall'altro a sé. Sguardo e biografia in THEIOS*; FABIO ZINELLI, *L'archeologo sassone e il poeta: Substrati nella poesia di Franco Buffoni*; SIMONE GIUSTI, *Ragioni di un traduttore astronomo*.
ROBERTO CESCONE, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni* con in appendice saggi di ALESSANDRO BALDACCI, ANDREA INGLESE e GUIDO MAZZONI, Roma, Pieraldo editore 2005

ARTICOLI, RECENSIONI, INTERVISTE E SAGGI

GIOVANNI RABONI, Introduzione a *Nell'acqua degli occhi*, «Quaderno della Fenice», n. 54, Milano, Guanda 1979.
CESARE VIVIANI, *Quinto Quaderno collettivo*, "Il Giorno", 2 dicembre 1979.
MARIO SANTAGOSTINI, *Quaderno della Fenice n. 54*, "L'Unità", 13 dicembre 1979.
ANTONIO PORTA, *Quinto collettivo di poesia*, "Il Corriere della sera", 16 dicembre 1979.
PAOLO MAURI, *I collettivi della Guanda*, "La Repubblica", 20 gennaio 1980.
DOMENICO CARA, *La didattica del bon mot*, «Poeti della Lombardia», Forum 1983, pp. 40-44.
TIZIANO ROSSI, nota introduttiva all'antologia *Poesie: 1980 e pocopoi*, Melegnano, 1984.
GIOVANNI RABONI, prefazione a *I tre desideri*, cit., 1984.
STEFANO VERDINO, *Annali di poesia italiana 1983-1985*, «Nuova Corrente», 95, 1985, pp. 232-233.
GIACINTO SPAGNOLETTI, *Profilo del poeta* (Premio Biella Opera Prima), 31 maggio 1985.
LUCIANO TROISIO, Scheda critica in «Quinta generazione», 131/2, 1985, p. 72.
SERGIO PAUTASSO, *Letteratura italiana 1985*, «Lingua e letteratura», 7, 1986, pp. 87-88.
GIOVANNA IOLI, *Franco Buffoni*, «Prometeo», VI 21, 1986, pp. 197-199.
MAROSIA CASTALDI, *I tre desideri*, «Schema», III, 12-3, aprile-giugno 1986, pp. 27-29.
SALVATORE DI MARCO, *L'avventura e il dubbio*, «L'ora», 27 giugno 1986.
ATTILIO LOLINI, *Il corvo che sollevò Bergamo col becco*, "Il Manifesto", 13 settembre 1986.
GIORGIO DEVOTO, *Dieci poeti, dieci pittori*, C.A.L.A. Sestri Levante 1986, pp. 10-12.

- MAURIZIO CUCCHI, *Senza enigmi*, "L'Unità", 4 dicembre 1986.
- STEFANO LANUZZA, *Lo sparviero e il pugno. Guida ai poeti degli anni ottanta*, Milano, Spirali 1987, pp. 286-287.
- GIORGIO SALONIA, *Erotismo in versi*, "L'Unità", 19 marzo 1987.
- FRANCO MANZONI, *Tennis, calcio e atletica sono un poema*, "Il Corriere della sera", 20 maggio 1987.
- ANTONIO DI MAURO, *I poeti del premio Montale*, "La Sicilia", 24 luglio 1987.
- MARIO SANTAGOSTINI, *Sono sogni di piacere*, "L'Unità", 7 ottobre 1987.
- FRANCO CANZONI, *In libreria Franco Buffoni*, "Corriere Adriatico", 18 ottobre 1987.
- GIORGIO LUZZI, *Poeti della linea lombarda. 1952-1985*, Milano, Cens 1987, pp. 151-152.
- FABIO PUSTERLA, *Quanta a quindici: la partita continua*, "Il Quotidiano", 20 novembre 1987.
- EDOARDO ESPOSITO, *La poesia giovane. Parnaso VII*, «Belfagor», 14, 1987.
- FRANCO BREVINI, *Poesia di ieri e di Oggi. Franco Buffoni: Quaranta a quindici*, Radio Svizzera Italiana, 12 gennaio 1988.
- UBALDO GIACOMUCCI, *Il tennis di Franco Buffoni*, «Schema», 23/4, 1988, pp. 28-29.
- LUIGI CARICATO, *Logos batte mito Quaranta a quindici*, "Voce del Sud", 13 febbraio 1988.
- DONATELLA BISUTTI, *Il giardino dei poeti*, in «Millelibri», 5, aprile 1988, pp. 62-63.
- ANGELO FASANO, *Quaranta a quindici*, «Inonija», 3, 1988, pp. 125-127.
- ATTILIO LOLINI, «*Quaranta a quindici*», "Il Manifesto", 26 febbraio 1988.
- STEFANO CRESPI, *Lombardia: lieve di foglie e di lune*, "Il Sole 24 Ore", 28 febbraio 1988.
- ANTONIO PORTA, *Il punto*, "Il Corriere della sera", 6 marzo 1988.
- LUCA CANALI, *Manuale ad uso degli scrittori esordienti*, Bompiani, 1988, pp. 86-89.
- FRANCO MANZONI, *Poesia lombarda alla ribalta*, "Il Corriere della sera", 13 aprile 1988.
- NELLO AJELLO, *Se vuoi fare lo scrittore*, "La Repubblica", 12 aprile 1988.
- GIULIANO DONATI, *La traduzione del testo poetico*, «Alfabeta», 108, maggio 1988, pp. 23-24.
- STEFANO CRESPI, *Misurata leggerezza su rassegnate ironie*, "Il Sole 24 Ore", 31 luglio 1988.
- SILVIO RAMAT, *Il colore dell'anima*, "Corriere del Ticino", 19 novembre 1988.
- SERGIO PAUTASSO, *Letteratura italiana 1987*, «Lingua e letteratura», 10, 1988, pp. 159-160.
- MARCO CAPORALI, *Quattro antologie*, «Poesia», II, 12, 1989, pp. 67-69.
- STEFANO CRESPI, *Franco Buffoni*, «Poesia 89», Xenia, 1989, pp. 37-43.
- NICOLA CROCETTI, *Caro Kipling la vita si fa anche coi «Se»*, "Il Giornale", 7 maggio 1989.
- NIVA LORENZINI, *La poesia italiana degli ultimi trent'anni*, «Poesia», II, 12, 1989, p. 6.
- SILVIO RAMAT, *Quelli della linea lombarda*, "Il Corriere della sera", 19 settembre 1989.
- GIORGIO LUZZI, *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Milano, Marcos y Marcos 1989, pp. 271-275.
- GIUSEPPE DE MARCO, *Franco Buffoni: un monologo drammatico*, i«Si scrive», 5-6, 1990, pp. 121-134.
- MASOLINO D'AMICO, *Maudit d'Inghilterra*, "La Stampa – Tuttolibri", 15 settembre 1990.
- MICHAEL REES, cit. in *Byron e la cultura italiana*, «The Byron Journal», 18, 1990, p. 102.
- WALTER VERGALLO, *Per Franco Buffoni: dal reale monosenso all'alterità*, «L'incantiere», IV, 14, 1990, pp. 2-4.
- ALBERTO TONI, *Inventario*, «Poesia», 5 dicembre 1990, p. 89.**
- NADIA FUSINI, *Un tipo speciale*, «La Repubblica – Mercurio», 15 dicembre 1990.
- SERGIO PAUTASSO, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, Rizzoli 1991, p. 189 e p. 233.
- FRANCO MASI, *Intorno a Wordsworth*, «il verri», IX, 2-3, 1991.
- GIORGIO LUZZI, *Nota critico-biografica*, in *Poeti e pittori per un centenario*, Torino, Allemandi 1991, p.116.
- ANDREA RAOS, *Introduzione a Pelle intrecciate di verde (L'intervento)*, cit., 1991

- ANTONELLO SATTA CENTANIN, *L'antinomia del mentitore*, «Arenaria», 21, settembre-dicembre 1991.
- FRANCO BUFFONI, *Il mio lavoro poetico*, «L'incantiere», V, 17, 1991, pp. 3-8.
- NIVA LORENZINI, *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino 1991.
- FABIO SOLDINI, *Negli Svizzeri. Immagini della Svizzera e degli svizzeri nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Venezia, Marsilio 1991.
- CARLO ALESSANDRO LANDINI, *La poesia milanese e lombarda: realtà e prospettive*, «Hellas», 15, 1991.
- UBERTO MOTTA, *Prefazione a La scuola di Atene*, cit., 1991.
- MASSIMO BACIGALUPO, recensione a *Quaranta a quindici*, «il verri», nona serie, 3-4, 1992.
- GIORGIO MUSITELLI, *Franco Buffoni*, in *Annuario di poesia 1991-1992*, Milano, Crocetti 1992, pp. 87-89.
- BEATRICE MANETTI, recensione a *Scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, in «Semicerchio, VIII», 1992.
- GUIDO OLDANI, *Lombardità: dal luogo in poi, Il Belpaese*, Milano, Camunia 1992.
- PINO CORBO, *La poesia di Franco Buffoni fra ironia e metodo*, «Testuale», 13-14, 1992.
- LUCA MANINI, recensione a *Scuola di Atene*, «Margo», V, 8, 1992.
- DONATELLA BISUTTI, recensione a *Scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, «Millelibri», VI, 54, 1992.
- DONATELLA BISUTTI, *La poesia salva la vita*, Milano, Mondadori 1992.
- MAURIZIO CUCCHI, «il Giornale», 19 aprile 1992
- GIANNI D'ELIA, recensione a *Scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, «l'Unità», 27 aprile 1992.
- FRANCO LOI, *Scriviamo nelle strofe d'Irlanda*, «Il Sole 24 Ore», 3 maggio 1992
- ROBERTO DEIDIER, *L'alfabeto della vita in versi*, «La voce repubblicana», 4 maggio 1992.
- GIULIANO DONATI, *Da "Walter" a "Lafcadio": sulla poesia di Franco Buffoni*, «Microprovincia», 30, gennaio-dicembre 1992.
- MARIA PIA QUINTAVALLA, recensione a *Pelle intrecciata di verde*, «Leggere», 45, ottobre-novembre 1992.
- NIVA LORENZINI, *Un anno di poesia*, «L'informazione bibliografica», XVIII, 3, 1992.
- MAURO JANNOTTI, *Poésie du XXe siècle en Italie*, SUD, Hors série, 1992.
- ARMAND FRANCILLON, *Un rendez-vous italien. Colloque à Sète*, «Le Journal de Genève et Gazette de Lousanne», 26 dicembre 1992.
- SALVATORE RITROVATO, *Franco Buffoni. Appunti per una lettura*, «Profili letterari», III, 4, maggio 1993, pp. 3-8.
- ROBERTO DEIDIER, *Il frammento della memoria. Commento critico sulla poesia di Franco Buffoni*, «Il rosso e il nero», 2, 5, giugno 1993, pp. 68-72.
- FRANCO BUFFONI, *Poesia e ragionevolezza*, dichiarazione di poetica (ibid.).
- FRANCO BREVINI, Nota introduttiva a *Adidas*, cit., 1993, pp. 7-8.
- FRANCO BUFFONI, *Le città dei poeti. Milano*, «Poesia», VI, 61, aprile 1993 (testimonianza).
- DONATELLA BISUTTI, recensione a *Scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, «Poesia», VI, 61, 1993
- EDOARDO ZUCCATO, *Linea Lombarda*, «il verri», 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 167-169.
- MAURIZIO CUCCHI, introduzione a *Suora Carmelitana e altri versi*, «Almanacco dello specchio», 14, 1993, pp. 257-270.
- ANTONIO VENEZIANI, recensione a *Scuola di Atene*, «Mucchio selvaggio», maggio 1993
- ROBERTO MUSSAPI, *Il signor Rudyard Kipling*, «Il Messaggero», 27 novembre 1993.
- ENRICA BASEVI, *E Corto va alla guerra*, «Panorama», 28 novembre 1993.
- GIANNI D'ELIA, *Collisione tra versi, prosa e pensiero*, «il manifesto – La talpa Libri», 14 aprile 1994.
- ROBERTO DEIDIER, *Quella splendida fusione tra barocchismo e classicità*, «La voce repubblicana», 14-15 febbraio 1994

- PAOLO LAGAZZI, *Specchiatevi*, recensione a *Almanacco dello Specchio* 14, "Il Giornale", 30 gennaio 1994.
- ARNALDO COLASANTI, recensione a *Adidas*, «Poesia», VII, 71, marzo 1994.
- BIANCA GARAVELLI, *Ma guarda che poeta quel traduttore*, "Avvenire", 7 giugno 1994.
- UMBERTO MOTTA, *In margine alla poesia di Buffoni*, «Galleria», a. 44, 1, gennaio-aprile 1994, pp. 42-51.
- SILVIO RAMAT, *Autoantologie, il valore di un appello*, "Il Corriere del Ticino", 9 luglio 1994.
- IVO PRANDIN, *Traduzione, prisma a molte facce*, "Il Gazzettino", 5 giugno 1994.
- BERNARD SIMEONE, Scheda critica in *Lingua. La Jeune Poésie Italienne*, ed. Le temps qu'il fait, Cognac 1995.
- SILVIO RAMAT, Recensione a *Nella casa riaperta*, «Poesia», VIII, 83, aprile 1995, p. 63.
- MARIO SANTAGOSTINI, *Buffoni, poeta lombardo*, "la Repubblica", 11 maggio 1995.
- ALESSANDRO FO, *Franco Buffoni. Adidas*, «Oggi e domani», XXIII, 255, maggio 1995.
- CURZIA FERRARI, *Sorprese crepitanti di paesaggi lombardi*, «Lettture», 50, 522, dicembre 1995.
- GIOVANNA VIZZARI, *Quando i versi innalzano lo spirito*, «L'umanità», 15 novembre 1995.
- UBERTO MOTTA, *Vittorio Sereni e i poeti della linea lombarda, Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea 1995.
- GIUSEPPE GENNA, *Le riviste di poesia. Intervista a Franco Buffoni*, «Poesia», aprile 1995.
- ANTONELLO SATTA CENTANIN, *Cronache. Franco Buffoni*, «Poesia», VIII, 87, settembre 1995.
- GIUSEPPE DE MARCO, *Un monologo drammatico: Franco Buffoni*, «Si Scrive», 5-6, pp. 121-134, 1995.
- FABRIZIO LOMBARDO e MARINELLA MARCHETTI, *Il triangolo immaginario. Colloquio con Franco Buffoni*, «Versodove» 4/5, Inverno 1995.
- DINO D'ARCANGELO, *Scusi, il poeta*, "La Repubblica-Musica", 6 marzo 1996.
- SILVIO RAMAT, *Anche in poesia il padre non è mai certo*, «Poesia» luglio-agosto 1996.
- MASSIMO BACIGALUPO, *Bisogna riuscire a comunicare*, "Corriere Mercantile", 10 luglio 1996.
- FABRIZIO LOMBARDO, *L'avventura di Testo a fronte. Intervista a Franco Buffoni*, «Versodove», III, 6/7, 1996, pp. 18-21.
- DAVIDE BRACAGLIA, *Franco Buffoni. Poesie*, «Poiesis» IV, 10, maggio-agosto 1996, pp. 42-43.
- GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia di Franco Buffoni*, «Atelier», I, 4, dicembre 1996, pp. 27-33.
- AA.VV. Cit. in *Storia della civiltà letteraria italiana, La poesia*, Torino, UTET 1996, vol. V, tomo II, p. 1405.
- On Poetry: A Quotation from Laforgue's "Hamlet". Autopresentazione (tr. da Nello Quattrocchi) in *World Literature Today. Special issue: Italy*, Spring 1997.
- PAOLO VALESIO, *Franco Buffoni, or Oblique Illuminations*, «YIP. Yale Italian Poetry», I, 1, Spring 1997.
- RINO MELE, *La ruota del parlatorio e la poesia di Franco Buffoni*, "Il Giornale d'Italia", 10 maggio 1997.
- STEFANO CRESPI, *Nel cielo fisso di Lombardia*, "Il sole 24 Ore", 6 aprile 1997.
- VALERIO MAGRELLI, Risvolto a *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, cit., 1997.
- ENZO SICILIANO, *Una lingua per ogni età*, "L'Espresso", 24 aprile 1997.
- FRANCO BREVINI, Recensione a *Suora carmelitana*, "Panorama", 15 maggio 1997.
- CURZIA FERRARI, *Strappi all'esteriorità nei racconti di vite*, «Lettture», maggio 1997.
- MAURIZIO CUCCHI, *Il consiglio (Suora carmelitana)*, "La Stampa – Tuttolibri", 13 marzo 1997.
- ALDO NOVE, *Dall'infanzia alla maturità per mano a una suora*, "La Stampa – Tuttolibri", 3 aprile 1997.
- FRANCO CORDELLI, *Il mito dell'aereo nelle pagine della letteratura*, «Carnet», maggio 1997.
- ANGELO CRESPI, *Franco Buffoni*, "Lombardia Oggi", 30 marzo 1997.

- GIUSEPPE PEDOTA, recensione a *Suora carmelitana*, «Poiesis», V, 13, maggio-agosto 1997, p. 44-45.
- GIOVANNA VIZZARI, recensione a *Suora carmelitana*, «L'Umanità», 18 giugno 1997.
- ALBERTO SCARPONI, nota a *Suora carmelitana*, «Produzione & Cultura», X, 2/3, marzo giugno 1997.
- BALDO MEO, recensione a *Suora carmelitana*, in *Poesia 97. Annuario*, Roma, Castelveccchi 1998, pp. 108-109.
- GUIDO OLDANI, *Con Buffoni sulle soglie dell'eleganza*, «Avvenire», 1 marzo 1998.
- PASQUALE DI PALMO, *Franco Buffoni, Alla clinica della bambola*, «Il golfo», n.s., II, 4, aprile 1998.
- GIANNI D'ELIA, *Bildung in versi*, «L'Indice dei libri del mese», luglio 1998, n. 7, p. 9.
- ALBERTO CAPPI, nota a *Suora carmelitana*, «La voce di Mantova», 13 agosto 1998.
- TIZIANO BROGGIATO, Prefazione a *Lune gemelle. Dodici poeti italiani degli anni Novanta*, Bari, Palomar 1998.
- PAOLO BARTOLONI, *Views and Reviews*, «Heat 8, Australia's International Literary Quarterly», 1998.
- GUIDO MAZZONI, *Nella "casa riaperta" di Franco Buffoni*, in *Atti del Convegno "Cinquant'anni di Poesia a S. Pellegrino"*, Bergamo 1998.
- PINO GIACOPELLI, *Buffoni, il poeta fantasista*, «Oggi Sicilia», 20 ottobre 1998.
- PASQUALE DI PALMO, Recensione a *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, «Semicerchio», XIX, 1998, 2, p. 59.
- ALBERTO CAPPI, *Questo dire III*, «Steve», 17, autunno 1998.
- PAOLA BARBON, *"Linea lombarda" und ihre Fortfuehrung. Zu einigen neueren Lyrikern in Norditalien*, in *Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts, Beitrage zum Deutschen Romanistentag 1995*, in «Munster, Romanistik» N.F. 8, Schauble Verlag 1998 (in particolare pp. 52-54).
- PAOLO FEBBRARO, recensione a *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, «Poesia», XI, 114, febbraio 1998, p. 71.
- ALESSANDRO FO, Motivazione Premio «Orazio Caputo», 1998.
- JEAN-BAPTISTE PARA, *Buffoni*, «Quinzaine Littéraire» n. 751, Paris, 1-15 décembre 1998.
- BERNARD SIMEONE, saggio critico di accompagnamento alla traduzione di *Soeur Carmelite* (e altre sette poesie tradotte a Costigliole nel 1998), «La Polygraphe», 6, 1999, Edition & Diffusion Comp act, Chambéry.
- THOMAS MARIA CROCE, *"I tempi lunghi della poesia"*, intervista a *Franco Buffoni*, «Airone», II, 24, ottobre 1998, pp. 22-23.
- ROBERTO CICALA, *"Più non sai dove il lago finisce"*. *L'immagine del lago Maggiore nei poeti italiani del Novecento*, «Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte e la storia del lago», n. 20, Verbania, Alberti editore 1999.
- ANGELO CRESPI, *La primavera di Buffoni*, «Lombardia Oggi», 11 luglio 1999.
- HASAN BASWAID, *"Breaking through the language barrier"*, intervista a *Saudi Gazette*, «Jeddah» 23 giugno 1999.
- ALBERTO CAPPI, recensione a *Songs of Spring*, «La voce di Mantova», 5 agosto 1999.
- DAVIDE RONDONI, recensione a *Songs of Spring*, «clanDestino», 3/1999.
- MARIA LUISA VEZZALI, *"Mani e scrittura" Suora carmelitana e altri racconti in versi di F. Buffoni*, «Steve», 19, 1999, pp. 46-50.
- DIETER M. GRÄF, *Alter Verteidiger*, . «Die Welt», 6 November 1999.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Franco Buffoni: "Amichevole" giocata in casa*, «Città di Gallarate», IX serie, anno 9, 4 dicembre 1999.
- PASQUALE DI PALMO, *Versioni da scozzese a italiano e milanese. Recensione a Songs of Spring*, «Letture», n. 563, gennaio 2000.
- FRANCA BACCHIEGA, recensione a *Songs of Spring*, «Versodove», 11 / 2000.
- GABRIELA FANTATO, recensione a *Songs of Spring*, «La Mosca di Milano», 6, dicembre 1999-maggio 2000.

- ANDREA FABBRI, *Le traduzioni di Franco Buffoni*, «Tratti», 53, XVI, primavera 2000.
- ANDREA FABBRI, recensione a *Songs of Spring*, «Tra linea. Recensioni», inverno 2000.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Il profilo del Rosa visto da un poeta*, recensione-intervista in «Lombardia Oggi», 12 marzo 2000
- BLOSSOM S. KIRSHENBAUM, recensione ai testi apparsi in «Chelsea» n. 64, 1998, in «Italian Americana» 1999, p. 239-41.
- FRANCESCO VINCI, recensione a *Songs of Spring*, in *Poesia '99. Annuario*, Roma, Castelvechi 2000.
- SAVERIO TOMAIUOLO, *Un poeta tra i poeti: le traduzioni di Franco Buffoni*, «Traduttologia. Rivista quadrimestrale di traduzione e interpretariato», II, 5, 2000.
- VITANIELLO BONITO, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Galleria», L, 1-2 gennaio-aprile 2000.
- SIMONA BITASSI, recensione a *Songs of Spring*, «Steve», 21, autunno 2000.
- VALERIO MAGRELLI, *La vedetta lombarda di Buffoni scruta l'orizzonte e attende l'e-mail*, «Telèma», estate-autunno 2000.
- MONIQUE BACCELLI, *Franco Buffoni: At  lier d'italien*, in *Seizi  mes Assises de la Traduction Littéraire* (Arles 1999), Atlas, Actes Sud 2000.
- EMILIO COCO, nota critica introduttiva alla scelta di liriche in lingua spagnola apparse sulla «Revista Empireuma», XV, 26, Orihuela (Alicante) Verano 2000.
- DANIELE MARIA PEGORARI, cit. nel saggio introduttivo a *La voce dolce di resa*, a cura di Enrico Cerquiglini, Stamperia dell'Arancio 2000.
- MAURIZIO CUCCHI, risvolto non firmato di *Il profilo del Rosa*, cit., 2000.
- ANGELO CRESPI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Soprattutto. La rivista del weekend», 28 aprile 2000.
- JONNE BERTOLA, segnalazione del *Profilo del Rosa*, «Gioia», 26 aprile 2000.
- STEFANO VASSERE, *Poesia di percorso*, «Azione», 5 aprile 2000.
- ALBERTO CAPPI, *Nel Profilo del Rosa ricognizione del passato*, «Gazzetta di MN, RE, MO, FE», 20 marzo 2000.
- DANIELE PICCINI, «Letture», ottobre 2000.
- DANIELE PICCINI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Famiglia Cristiana», n. 15, 2000.
- MARIELLA RADAELLI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Pulp», n. 25, maggio-giugno 2000.
- GIOVANNI TESIO, *Quando riaprire una casa    riaprire un po' tutta una vita*, «La Stampa – Tuttolibri», 24 giugno 2000.
- BIANCA GARAVELLI, *Buffoni, la violenza e la bellezza del Rosa*, «Avvenire», 16 giugno 2000.
- ERMANN KRUMM, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Il Giornale», 14 giugno 2000.
- SILVIO RAMAT, *Tragedia e autobiografia*, «Il Giornale», 11 giugno 2000.
- VINCENZO SALERNO, *Il profilo del Rosa di Buffoni*, «La Citt  », 17 giugno 2000.
- SIMONETTA VENTURI, *Un "adagio" di memorie nell'apparente "rosa" della storia*, «Tratti», 55, XVI, autunno 2000.
- MASSIMO BOCCHIOLA, *La memoria in forma di poesia*, «La Provincia Pavese», 18 ottobre 2000.
- GIANFRANCO LAURETANO, recensione a *Il profilo del Rosa*, «clanDestino», XIII, 3/2000.
- MICHELANGELO ZIZZI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «YIP Yale Italian Poetry», IV, 2000.
- DANIELE PICCINI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Poesia», XIII, 145, dicembre 2000, poi con titolo *Il vertiginoso punctum temporis*, in DANIELE PICCINI, *Con rigore e passione. Viaggio fra le letture del nostro tempo*, Porretta Terme, L'albatro – I quaderni del battello ebbro 2001, pp. 270-271.
- STEFANO RAIMONDI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Atelier», V, 20, dicembre 2000, pp. 86-87.
- SIMONE GIUSTI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Semicerchio», XXIII, 2000.
- PINO CORBO, *Sentimento del paesaggio*, «Caff   Michelangelo», 2, 2000.
- ROBERTO DEIDIER, Presentazione de *Il profilo del Rosa*, «Il canovaccio», 4 febbraio 2001.
- DOMENICO BULFARO, recensione a *Il profilo del Rosa*, «La Mosca di Milano», 7, aprile 2001.

- ANTONELLA ANEDDA, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Lo Sciacallo», 3, marzo 2001. Rivista on-line (<http://www.losciacallo.com>)
- ANTONELLA ANEDDA, *L'ipotenusa del mondo*, "La Gazzetta di Parma", 6 maggio 2001.
- SAURO ALBISANI, Motivazione del Premio Betocchi, Firenze, 2001.
- RENZO RICCHI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Nuova Antologia», gennaio-marzo 2001, vol. 586, fasc. 2217.
- ENRICO TESTA, *Note sul lessico della poesia contemporanea*, in M.A. GRIGNANI (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, numero speciale di «Moderna» III, 2, 2001, pp. 117-129.
- EUSEBIO CICCOTTI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «L'immaginazione», 176, aprile 2001.
- TOMASO KEMENY, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Il segnale», n. 58, 2001.
- STELVIO DI SPIGNO, *Buffoni, fantasista della memoria*, «Pagine», XII, 31, gennaio-aprile 2001.
- LUIGI FONTANELLA, Su *Il profilo del Rosa*, «Gradiva», n. 19, spring 2001
- GIORGIO LINGUAGLOSSA, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Poiesis» 21-22, marzo 2001.
- ADAM VACCARO, *Lecture da Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, in *Ricerche e forme di adiacenza*, Milano, Terzaria Asefi 2001.
- S.F., *Poesia e guerra a confronto*, "Corriere di Como", 18 novembre 2001.
- ANDREA INGLESE, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Versodove», n. 13, dicembre 2001.
- FIORENZA MORMILE, *La dura legge del padre: Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, in www.beatrice.net, aprile 2001.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Amichevole con Buffoni*, "Lombardiaoggi", 4 febbraio 2001.
- EMILIO COCO, Introduzione critica, in *El fuego y las brasas. Poesia Italiana Contemporanea*, Madrid, Celeste Sial Ediciones 2001.
- ROBERTA REALI, *Il misticismo nel Novecento italiano. Clemente Rebora, rosminiano, e Franco Buffoni, suo ritrattista*, "Il Corriere di Rovigo", 27 marzo 2001.
- ROBERTO CICALA, *Il fluire dinamico di una vita che cresce nei nuovi versi di Franco Buffoni*, intervista per l'uscita di *Theios*, «Interlinea. Libri e notizie», n. 6, giugno 2001.
- ROBERTO CICALA, prefazione a *Theios*, cit., 2001.
- LUIGI MASCHERONI, *La poesia continua a vivere*, "La Prealpina", 17 giugno 2001.
- ALBERTO TONI, *La vitalità della poesia*, "L'Avanti", 8-9 luglio 2001.
- ALBERTO CAPPI, *Theios*, "La Voce di Mantova", 9 agosto 2001.
- GIANFRANCO LAURETANO, recensione a *Theios*, «Clandestino», XIV, n. 3/2001.
- GIORGIO LUZZI, *Voci dai margini*, "Giornale del popolo", Lugano, 20 settembre 2001.
- DANIELE PICCINI, *La musa lombarda di Franco Buffoni*, «Lecture», a. 56, n. 580, ottobre 2001.
- DOMENICO BULFARO, recensione a *Theios*, «La Mosca di Milano», n. 8, dicembre 2001.
- MARCO GIOVENALE, recensione a *Theios*, «Zone rivista on-line»: www.editricezona.it/bookshow.html, febbraio 2002.
- MARCO GIOVENALE, *La mano che si disegna*, «Il grande vetro», 55, XXVI, 161, aprile-maggio 2002.
- ALESSIO BRANDOLINI, recensione a *Theios*, «vibrisse», 76, 22 settembre 2002.
- STELVIO DI SPIGNO, recensione a *Theios*, «Atelier», VII, n. 25, marzo 2002, pp. 80-81.
- ALESSANDRO FO, recensione a *Theios*, «l'Indice dei libri del mese», 1, 28, 2002.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Theios*, «Città di vita», Firenze, marzo-aprile 2002.
- GIULIANO MESA, *Nel "Profilo del Rosa" di Franco Buffoni*, «Testuale», n. 33, 19, secondo semestre 2002.
- GIANNI D'ELIA, recensione a *Theios*, "l'Unità", 22 luglio 2002.
- PAOLO VALESIO, *Franco Buffoni or Oblique Illuminations*, «Yale Italian Poetry», 2002.
- FABIO SCOTTO, recensione a *Theios*, «Il Segnale», XXI, 62, giugno 2002.
- FRANCESCO VINCI, recensione a *Theios*, *Annuario di Poesia 2001*, Roma, Castelvelli 2002.
- SALVATORE RITROVATO, *Il Theios di Buffoni*, «Pelagos», VI, 7-8, 2001/02
- SALVATORE RITROVATO, recensione a *Theios*, «Misure critiche», I, 2002.

- DANTE MAFFIA, recensione a *Theios*, «Poiesis», nn. 23-24, 2002
- ENZO REGA, recensione a *Theios*, «Gradiva», 22, 2002, pp. 146-148.
- ARNALDO EDERLE, recensione a *Theios*, "L'Arena", 28 gennaio 2002.
- MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea 2002.
- UBERTO MOTTA, *La frontiera della lingua. Alcune note sui poeti traduttori in area lombarda*, in *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, a cura di J.-J. Marchand, Roma, Carocci 2002.
- ROBERTO BARACCHINI (a cura di), *La parola del poeta. Poeti alla radio*, intervista, Mantova, ed. I quaderni del circolo degli artisti 2002.
- PIA-ELISABETH LEUSCHNER, *Gesteinproben – Von der italienischen Gegenwartslyrik*, Beim Lyrik Kabinett, Munchen 2002.
- BARBARA CARLE, *The Shadow of Mount Rosa*, «Chelsea», 72, 2002.
- DANIELE PICCINI, *Nella bottega di Buffoni*, "Famiglia cristiana", n. 35, 2002.
- STEFANO RAIMONDI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Pulp» n 39, ottobre 2002.
- KATIA MIGLIORI, *Intervista a Franco Buffoni*, in *Le dilettante. Secondo Quaderno*, Urbino, ed. Quattroventi 2002.
- NIVA LORENZINI-GIOVANNI GIOVANNETTI, *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Milano, Crocetti 2002.
- RICCARDO HELD (a cura di), *Otto domande sulla poesia* (intervista), in «Studi duemilleschi», 2, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2002.
- ALESSANDRO BALDACCI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «L'Immaginazione», 192, novembre 2002.
- ALBERTO TONI, recensione a *Del Maestro in bottega*, "L'Avanti", 27 novembre 2002.
- MASSIMO BACIGALUPO, recensione a *Theios – Del Maestro in bottega – The Shadow of Mount Rosa*, «Semicerchio» XXVI-XXVII, 2002.
- DONATELLA BISUTTI, recensione a *The Shadow of Mount Rosa*, «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003.
- ALESSANDRO FO, recensione a *Del Maestro in bottega*, *Poesia 2002-2003. Annuario*, Roma, Castelveccchi 2003.
- STELVIO DI SPIGNO, recensione a *Del Maestro in bottega*, in «Annali Univ. Orientale Napoli, sezione romanza», XLV, 1, L'Orientale Editrice 2003.
- ANDREA INGLESE, *L'identità inquieta. Sul Profilo del Rosa di Franco Buffoni*, «Capoverso», 5, gennaio-giugno 2003.
- LUIGI FONTANELLA, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Poesia nel Bel Sito», 2003.
- LUIGI FONTANELLA, recensione a *Del Maestro in bottega*, "America Oggi", 7 settembre 2003.
- ANDREA FABBRI, *Nella bottega di Buffoni*, «Tratti» XIX, estate 2003.
- GIULIANO MANACORDA, recensione a *Il profilo del Rosa* e a *Del Maestro in bottega*, «Hebenon», 11, II serie, VIII, aprile 2003.
- FIORENZA MORMILE, *La dura legge del padre: Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, «Caffè Michelangelo», VIII, 1, 2003.
- ANGIOLO BANDINELLI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Oggi e domani», XXXI, 1-2, 331-2, gennaio-febbraio 2003.
- BIANCAMARIA FRABOTTA, *Una quieta, armoniosa bottega*, «Tratti», XIX, 63, estate 2003.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «clanDestino» I, 2003.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Future Shock», giugno 2003, n. 40.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «La clessidra», 2, 2003.
- GIANCARLO MAJORINO-GIORGIO LUZZI, motivazione Premio Renzo Sertoli Salis-Città di Tirano 2003.
- SALVATORE RITROVATO, *La "curiositas" di Franco Buffoni*, «Pelagos», VII, 9, 2003.
- FABIO SCOTTO, recensione a *Songs of Spring*, «Lingua e Letteratura», Milano, IULM, 2003.

- ANDREA BREDÀ, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Atelier», 31, VIII, settembre 2003, pp. 111-113.
- MASSIMO GEZZI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Pagine», XIV, 39, 2003.
- SARAH TARDINO, *La Bildung di Franco Buffoni*, «Il Cubo», a. 15, n. 7, luglio 2003.
- ANDREA BREDÀ, recensione a *Theios*, «Daemon», IV, 8, 2003.
- FRANCO BUFFONI, *My work in progress*, «Gradiva» 23-24, Spring-Fall 2003: saggio introduttivo a una ampia scelta di testi da *Guerra* con traduzione di MICHAEL PALMA.
- GIANLUCA D'ANDREA, *Franco Buffoni e l'oggetto informatico (rischi dell'assimilazione)*, «Fucine Mute», 64, 2003.
- ANNALISA MANSTRETTA, *Quando i luoghi ci parlano. Note sul tema del paesaggio in Franco Buffoni*, in «La Mosca di Milano» n. 9, marzo 2003.
- ANNALISA MANSTRETTA, *La presenza discreta del paesaggio*, in *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei (1970-2004)*, a cura di G. Fantato, Milano, Bocca ed. 2004, pp. 66-74, in partic. 68-70.
- ANDREA BREDÀ MINELLO (intervista a cura di), *L'italiano questo estraneo*, «Daemon», V, 9, 2004.
- NICOLA BULTRINI (a cura di), *Intervista a Franco Buffoni*, «Ciminiera», 12, III, marzo-giugno 2004.
- TOMMASO LISA (a cura di), *Intervista a Franco Buffoni sulla traduzione (Traduzione e movimento)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2004.
- MARCO GIOVENALE, Annotazioni su links sulla poesia di Franco Buffoni, in «Italianistica Online». Portale di studi italianistici 03/10/04.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Viaggio in versi nel varesotto*, in *Montagne del lago Maggiore*, supplemento al n. 225 di «Alp GM», 2004.
- SANDRO MONTALTO, *Franco Buffoni: il cammino verso di sé, saggio-recensione su Suora, Profilo, Theios e Maestro*, «La clessidra», 2/2004.
- VINCENZO SALERNO, *Il luogo-non luogo di Franco Buffoni*, recensione a *Theios*, «Portales» 3-4, ottobre 2003-aprile 2004.
- MAURIZIO CUCCHI, *Dizionario poesia*, scheda critica con testo dal *Profilo del Rosa*, «La Stampa web», 14 maggio 2004.
- FRANCO BUFFONI, *Guerra. Un libro di poesia*, «Qui. Appunti dal presente», 9, primavera 2004.
- ANDREA INGLESE, *Scrivere di Guerra: Fortini e Buffoni*, «Qui. Appunti dal presente», 9, primavera 2004.
- GIORGIO LINGUAGLOSSA, recensione a *Rammendi in cotone arancione*, «Poiesis», 30-31, 2004-5.
- STEFANO GIOVANARDI, Introduzione a *Poeti Italiani del Secondo Novecento*, p. XLI, vol. I e Scheda critica pp. 997-998 vol. II, Milano, Oscar Mondadori 2004.
- ALBERTO BERTONI, *Quaranta a quindici*, in *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni (1971-2000)*, Castel Maggiore, Book 2005, p. 130.
- ANDREA BREDÀ MINELLO, *Il dolore necessario del dire. I versi sulla guerra di Franco Buffoni*, nota critica e intervista, in «Daemon» 12, giugno 2005.
- ALESSANDRO BALDACCI, *Franco Buffoni*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Aa. Vv., Roma, Sossella 2005, pp. 545-548.
- MAURIZIO CUCCHI, risvolto di copertina a *Guerra*, cit., 2005.
- ALDO NOVE, *La poesia civile di Franco Buffoni*, «Liberazione», 19 giugno 2005.
- ENZO SALERNO, *Fantasma in carne e ossa della storia*, «Il Carattere», 5 dicembre 2005.
- ALDO NOVE, *La guerra, perpetua disfatta*, «Liberazione», XV, 282, 27 novembre 2005.
- MARCO GIOVENALE, recensione a *Guerra*, «Slow Forward» (rivista on line), 28 novembre 2005.

SARAH TARDINO, *Guerra di Franco Buffoni con intervista e testi*, «Il Cubo» 8, XVII, ottobre 2005.

S.F., recensione a *Guerra*, «Il Tirreno», 17 dicembre 2005.

MAURIZIO CUCCHI, recensione a *Guerra*, «La Stampa Web», 10 dicembre 2005.

TOMMASO LISA, *Poetiche contemporanee. Dialoghi con 10 poeti italiani* (con intervista e testi), Zona ed. 2006.

ALESSANDRO BALDACCI, *Nelle fauci della specie. Su Guerra di Franco Buffoni*, «Nuovi Argomenti», n. 33, gennaio-marzo 2006.

STEFANO RAIMONDI, *Franco Buffoni, Guerra*, «Pulp», marzo-aprile 2006.

VINCENZO DELLA MEA, *Guerra di Franco Buffoni. Impressioni da una prima lettura*, «Recensioni Lietocolle», 16 gennaio 2006.

VINCENZO DELLA MEA, recensione a *Guerra*, in «PaginaZero – Letterature di frontiera», n.9, giugno 2006.

ALBERTO CAPPI, recensione a *Guerra*, «La Voce di Mantova», 12 gennaio 2006.

LORENZO SCANDROGLIO, *Franco Buffoni e la guerra della poesia*, «LombardiaOggi», 19 marzo 2006.

GOFFREDO FOFI, *Nella poesia di Buffoni l'orizzonte quotidiano diventa la guerra*, «Avvenire», 11 marzo 2006.

ALBERTO CASADEI, *La nuova sfida della poesia? Il soggettivismo calmierato*, «Stilos», febbraio 2006.

ROBERTO GALAVERNI, *Franco Buffoni, esercizio di rigore e di poetà*, «Alias», 15 aprile 2006.

ALBERTO CASADEI, recensione a *Guerra*, «Atelier», 42, XI, giugno 2006, pp. 126-128.

LELLO VOCE, *Fuochi d'amore e guerra*, «L'Unità», 27 febbraio 2006.

TOMMASO LISA, recensione a *Guerra*, «Poesia», aprile 2006.

FABIO ZINELLI, recensione a *Guerra*, «Semicerchio», XXXIV, 2006.

IVANO MALCOTTI, *Tolleranza e democrazia: il mio credo* (intervista), «Icaro» 5, 3, giugno 2006.

GIANNI D'ELIA, *Uno dei poemi più importanti del 2005*, «Icaro», 5, 3, giugno 2006.

MARIA GRAZIA CALANDRONE, recensione a *Guerra*, «Sun» (rivista on-line), maggio 2006.

SALVATORE RITROVATO, recensione a *Guerra*, «clanDestino», XIX, 2, 2006.

LUIGI PICCHI, recensione a *Guerra*, «Città di vita», gennaio-febbraio 2006.

NUNZIO FESTA, recensione a *Guerra*, «Books and Other Sorrows», a cura di Francesca Mazzucato, 4 marzo 2006.

DANIELE CLAUDI, *Se la poesia è memoria*, «Roma», 12 maggio 2006.

ANNALISA MANSTRETTA e GABRIELA FANTATO (a cura di), *Fare sentire le cose senza il nome che hanno. Intervista a Franco Buffoni*, in *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, Joker edizioni 2006.

CARLO CARENA, Motivazione del Premio Marazza per la traduzione 2005, «Quaderni del Premio Marazza», 9, 2006.

MARCO CAPORALI, *Lettera a Franco Buffoni su Guerra*, 2006, inedito [disponibile su www.francobuffoni.it]

DANIELE DE ANGELIS, *L'eccesso del poema*, «La Gru. Foglio Quadrimestrale di Poesia e Realtà», maggio 2006.

MASSIMO GEZZI, *Un faro nella notte*, in *Anniversario per Bartolo Cattafi*, a cura di A. DEI, Assessorato alla Cultura, Firenze 2006.

Paolo Ruffilli, Motivazione Premio Colli del Tronto, 23 luglio 2006 inedito [disponibile su www.francobuffoni.it]

ANDREA INGLESE, *Per una critica telescopica: lirica moderna e sfondi antropologici*, «Incroci», 16, 2006.

ALBERTO BERTONI, citazione p. 129 di *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Il Mulino 2006.

GUIDO MAZZONI, recensione a *Guerra*, «Almanacco dello Specchio», 2006.

- FRANCO BUFFONI, *Riflessione sul fare poetico*, «Nuovi Argomenti» 36, V serie, ottobre-dicembre 2006.
- CARLO CARABBA, Saggio critico su *Guerra*, «Nuovi Argomenti», 36, V serie, ottobre-dicembre 2006.
- DACIA MARAINI, motivazione Premio P.P. Pasolini a *Guerra*, Roma 1 novembre 2006.
- RENATO MINORE, motivazione Premio L. Bonanni a *Guerra*, L'Aquila 22 ottobre 2006.
- STELVIO DI SPIGNO, recensione a *Guerra*, su www.rivistasinestesie.it, 2006
- ALESSANDRO FO, *Le Muse: crederci oggi?*, in SIMONE BETA (a cura di), *I poeti credevano nelle loro Muse?*, Edizioni Cadmo-Università di Siena 2006, pp. 190-195.
- GIULIANO LADOLFI, introduzione a *Croci rosse e mezze lune*, «Atelier», XII 46, giugno 2007, pp. 55-56.
- GIULIANO LADOLFI, recensione a *Con il testo a fronte*, «Atelier», XII 46, giugno 2007, pp. 127-128.
- SANDRO MONTALTO, *Franco Buffoni: il cammino verso di sé*, in *Tradizione e ricerca nella poesia contemporanea*, Novi Ligure, ed. Joker 2008, pp. 97-100.
- ALBERTO BERTONI, *Consolidate carriere*, «Almanacco dello Specchio», 2008
- FRANCESCA MATTEONI, *Roma di Franco Buffoni*, «Metromorfosi», 21, febbraio 2009.
- VALERIO MAGRELLI, prefazione a *Roma*, cit., 2009
- MENOTTI LERRO, Intervista a Franco Buffoni, in *L'io lirico nella poesia autobiografica*, Zona editore 2009, pp. 39-42
- MANUEL COHEN, *Franco Buffoni. Il cielo che si muove sopra Roma*, «Il parlar franco» VIII/IX, 2008/09.
- MARCO SIMONELLI, *La prima volta con Franco e altre letture*, presentazione di Zamel, Firenze, 16 settembre 2009, inedito [disponibile su www.francobuffoni.it]
- SALVATORE RITROVATO, *La differenza della poesia*, Novi Ligure, Puntoacapo 2009, p. 21 e pp. 43-46.
- FRANCESCO CARBOGNIN, LUCA PASELLO e LUCA RIZZATELLO, Motivazione del Premio “Anna Osti”, Rovigo, 4 ottobre 2009 inedito [disponibile su www.francobuffoni.it]
- ANDREA CORTELLESA, Motivazione del Premio Marino, 2009 inedito [disponibile su www.francobuffoni.it]
- ANDREA BREDI MINELLO, recensione a *Reperto 74 e altri racconti*, «l'immaginazione», 245, marzo 2009, pp. 50-51.
- DANIELE CENCI, recensione a *Zamel*, «Aut», giugno 2009.
- FRANCESCO GNERRE, recensione a *Zamel*, «Pride», luglio 2009.
- ROBERTO SCHINARDI, *A cosa pensi se ti chiamo Zamel*, “Il manifesto”, 17 ottobre 2009.
- CORRADO BENIGNI, recensione a *Roma*, “L'Eco di Bergamo”, novembre 2009
- MARTIN RUEFF, “*E la guerra continua a finire*”, «Cartaditalia», I, 2, novembre 2009, pp. 75-78.
- GIANNI D'ELIA, recensione a *Theios*, in *Riscritti corsari*, a cura di Davide Nota, Milano, Effigie 2009, pp. 28-29 e 82.
- ANTONIO CELANO, recensione a *Zamel*, «l'immaginazione», dicembre 2009.
- NICCOLÒ SCAFFAI, recensione a *Roma*, “Alias – Il Manifesto”, 12 dicembre 2009.
- SAVERIO TOMAILOLO, recensione a *Guerra*, «Tracce», nn. 84-85.
- FERNANDO DELLA POSTA, recensione a *Roma*, «Capoverso», 19, gennaio 2010.
- FLAVIO SANTI, “Gli Altri”, 29 gennaio 2010.
- ENZO GOLINO, *Il mito di Roma in versi tra statue, tassisti e imperiali cafonate*, “il Venerdì di Repubblica”, 26 marzo 2010, p. 91.
- ROBERTO MAGGIANI, *Il tempo diventa breve*, prefazione a *Italien*, e-book, cit., 2010
- CRISTINA BABINI, recensione a *Zamel*, «Le voci della luna», 47, luglio 2010.
- VALENTINO ZEICHEN, *Motivazione Premio Lerici*, inedito [disponibile su www.francobuffoni.it]
- GANDOLFO CASCIO, recensione a *Zamel*, «Dall'Italia», 3, 9 novembre 2009

- ROBERTO CARNERO, recensione-intervista su *Zamel*, "Il mattino di Napoli", 17 novembre 2009.
- VICENZO SALERNO, recensione a *Zamel*, "Il corriere del Mezzogiorno", 22 novembre 2009.
- ROBERTO CARNERO, recensione a *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, "l'Unità", 23 gennaio 2011, p. 36.
- DANIELE CENCI, *Un gaio alfabeto laico*, «Aut», gennaio 2011
- FRANCESCO PAOLO DEL RE e A. MACCARONE, *Non ci resta che sperare in Bruxelles*, intervista, «Aut», gennaio 2011.
- ANTONIO CELANO, recensione a *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, "Il quotidiano della Basilicata", 27 febbraio 2011.
- MADDALENA CAPARBI, *Franco Buffoni. L'innocenza della poesia*, «QuiLibri» 2, 4, marzo-aprile 2011.
- ELEONORA PINZUTI, *In forma di alfabeto, la gaya scienza di Franco Buffon*, "Il manifesto", 23 aprile 2011, p. 12.
- DANIELA ATTANASIO, *Sulla poesia di Franco Buffoni*, "Teramopoesia", 7 aprile 2011.
- EUGENIO NASTASI, *Le ragioni di un connaturato umanismo*, in *Aforismi ed Extempore Poems*, cit., 2011.

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

Contrabbandare lo sgomento

Spudorata e dolente, scintillante e patetica, irreprensibile e spiegazzata, la poesia di Franco Buffoni si inserisce con esattezza e con una sua fisionomia già notevolmente personale e matura in quel filone della poesia del '900 che prende senza dubbio le mosse dalla metà più specificamente *fantaisiste* dell'opera di Laforgue e che trova da noi il principale punto di riferimento e le più prestigiose credenziali nella documentazione in versi del gran gioco palazzeschi. È un filone tutto sommato in crescita, sia come quantità che come incidenza, e non sarebbe il caso di meravigliarsi se finisse prima o poi con l'assumere un ruolo di vera e propria alternativa alla tradizione, diciamo così, «seria» che per il momento conserva, ad onta di tanti progetti e intenti dissacratori, una posizione sostanzialmente egemonica. Ma, a proposito di Buffoni, è interessante notare come nel suo lavoro la tendenza in questione si manifesti quasi esclusivamente come ipotesi timbrica e non coinvolge che in minima parte la scelta dei materiali e dei temi, né faccia pendere la bilancia del rapporto senso/non senso a favore di quest'ultimo come avviene invece, mettiamo, in poeti come Oregano o, con diversi sottintesi, come Coviello. In altre parole, la giocosità e la leggerezza sono, per Buffoni, più dei modi di pronunciare che dei modi di intendere o di non credere, e la puntualità (per altro non di rado volutamente affannosa e sghimbescia) del suo falsetto metrico è fatta piuttosto per contrabbandare dei pesi o nodi di tenerezza, di amarezza, di sgomento che per contestare o dissolvere i protocolli del linguaggio e la credibilità «logica» del mondo. C'è, insomma, in questi versi raffinati e apparentemente «distratti» un fondo di gravità quasi elegiaca, c'è in queste cantilene eleganti, preziosamente dissonanti un urto di malinconia corrosiva, di quieta disperazione.

(GIOVANNI RABONI, Introduzione a *Nell'acqua degli occhi*, «Quaderno della Fenice», n. 54, Milano, Guanda 1979)

Una gestualità-figurativa alla Edward Hopper o alla Buster Keaton

Ecco una poesia e un poeta difficili da definire, figuriamoci da incasellare in qualche gruppo o tendenza. Lombardo, poco più che trentenne, Buffoni sembra essere passato

lungo e attraverso le emozioni e infatuazioni dei suoi coetanei con una sorta di ironico distacco o riserbo, come se la *querelle* sulla poesia e sul fervore poetista o poetistico degli anni Settanta non lo avessero impressionato più di tanto.

Dipenderà, forse, dal fatto che Buffoni – anche per la sua professione, che è quella, ottimamente esercitata, di insegnante di letteratura inglese – stava applicandosi, in quegli anni, su altri testi, e che testi! Ha tradotto benissimo Keats, per esempio... Ma è anche, non c'è dubbio, una questione di temperamento e di testa: che sono, mi sembra, nel suo caso, un temperamento e una testa capaci di tenere in sottile equilibrio (non di miscelare, che non è cosa che convenga un poeta) il caldo e il freddo, l'elemento solido e quello volatile dell'immaginazione, della volontà espressiva.

Qualche anno fa, presentando in un «collettivo» di Guanda una prima raccolta dei versi del nostro allora giovanissimo autore, parlavo di un suo *côté* laforguiano, o magari palazzeschi, strettamente limitato alle qualità e caratteristiche del timbro, della pronuncia: quasi ad arginare con una leggerezza distratta, con una cantilena secca e gioiosa, l'urto basso della malinconia, il fitto buio della disperazione. Si può ancora intravedere qualcosa, credo, di tale funzione nella nuova e più matura fase di ricerca che questo libro documenta; ma appena in filigrana, o meglio come la più antica delle non poche stratificazioni di cui questa poesia assai colta e mai (a dispetto di certe apparenze) di prima o facile intenzione, è venuta via via componendosi. Accanto, o sopra, o comunque in una qualche dicronia sepolta nel tempo unico e per definizione presente della realtà testuale, vi sono, ora, altre tensioni e proposte di stile. Per esempio, una gestualità-figurativa impassibile e struggente, alla Edward Hopper o alla Buster Keaton. Per esempio, una febbre metafisica che spolpa gli oggetti, li distrugge o ribattezza pur salvandone l'involucro, ne illumina lo scheletro con tranquilla, subdola grazia. Per esempio, un gettito di metafore così intenso, minuzioso e misurato da risultare quasi inavvertibile, da vaporizzarsi in una girandola di filamenti, ombre, fruscii...

Si potrebbe continuare ma basterò, credo, a suggerire l'idea di una poesia più densa e allarmante dell'immagine che offre di se stessa, più vera della sua leggibilità e gradevolezza.

(GIOVANNI RABONI, prefazione a *I tre desideri*, cit., 1984)

Poesia dell'anamorfosi

Si è parlato molto di poesia della «metamorfosi», ma forse mai di quella dell'«anamorfosi». Io l'ho scoperta per caso, leggendo questo libro di Franco Buffoni, individuando un modo unico di esprimere un pensiero o un ordine di immagini. Uno stile, insomma.

Si tratta di una tecnica pittorica per cui un oggetto viene dipinto in modo che, guardando il quadro frontalmente, risulti invisibile. Se, invece, ci si pone in posizione sghemba, ecco apparire le cose che volevano essere rappresentate.

Tutto questo libro sembra composto con occhi d'artista, di colui che riassume in sé altre forme, annullando le distinzioni superflue. Il risultato è un affresco linguistico della realtà. Di questo intreccio poesia / pittura si rinvengono tracce abbandonate come i sassolini di Pollicino, che riconducono al modo di tentare un approccio col testo. *Come un politico*, che contiene la storia «ma si apre ogni tanto / Solo nelle occasioni», così è anche questa poesia. [...]

(GIOVANNA IOLI, *Franco Buffoni*, «Prometeo», VI 21, 1986, pp. 197-199)

L'antinomia di Otello

Otello costretto dall'antinomia dell'interpretazione a cercare una prova per dare una forma visibile e accettabilità esteriore e interiore a una contraddizione altrimenti irresolubile. Otello che porta il bianco e il nero, ma costretto dal suo temperamento a

volere la prova che Iago gli porge come unica certificazione di una possibile verità che diventi esclusiva dell'altra, solo perché su essa si lancia furioso il sentimento che ha bisogno di essere monocorde per vivere: l'antinomia di Otello aleggia come uno «spettro» sulla poesia di Buffoni, lo spettro della storia come «antinomia del mentitore / Che dice non vale la pena / Che dice che vale la pena». Ma cade la possibilità di determinare il sentimento a *voler credere* in uno dei termini piuttosto che nell'altro. Diventa impossibile dire «Io ho bisogno di prove», perché nella griglia delle interpretazioni, nulla è più prova di nulla: «Il suono al desiderio: we agree / To disagree noi consentiamo a nulla».

[...] Questo io si trova, allora, a produrre tutte le metafore dell'abbandono: la separazione, il presente che diventa *immediatamente* passato, la gelosia, legata al controllo sulla possibile presenza-assenza dell'altro, come se la realtà tutta potesse scomparire, se l'io non è ferente di se stesso ad essa: continuamente presente: «Solo adesso che sono / Un attimo più sicuro del tuo bene / Posso finalmente pensare / Che ho paura di perderlo».

Allora il poeta è, in rapporto alla parola, in un sistema di odio-amore: la parola è visione o danza-canzone *e/o* verbo-fiato-verbo del filosofo geloso che, per essere stato travolto dalla necessità della comunicazione, ha impedito il gesto carnale-sensuale rivolto al proprio corpo.

[...] Vita del corpo e pace dei sensi, suggellati come pietra dura dal brusio-autobrusio incombente, determinante, che subito rinasce alla pagina successiva. Perché tale è, in un certo senso, questo libro: un allargarsi e un restringersi, un espandersi e un contrarsi, una infinita moltiplicazione dei registri, ora panica, ora rassicurata come il nostro «esserci».

(MAROSIA CASTALDI, *I tre desideri*, «Schema», III, 12-3, aprile-giugno 1986, pp. 27-29)

Ascendenze lombarde

[...] Se Buffoni prende le mosse da un «*côté* laforguiano, o magari palazzeschiiano» che lo porta a esperire, tra i livelli più vistosamente accertabili, degli esiti metrici come il quinario o il quinario doppio o il senario doppio, secondo curiosi calchi che fanno pensare a testi (molto elitari, beninteso) per canzone ma anche a un bisogno di ordine ritmico dentro quel mare dell'indifferenziato che è il verso libero, bisogna peraltro pur ricordare il giovane Erba e quello che Anceschi, proprio in *Linea Lombarda*, ha definito un suo andamento da «Prévert filologo e lombardo». Un Laforgue, dunque, abbastanza familiare in Lombardia, non fosse che per i debiti che il migliore crepuscolarismo nostrano ha contratto con lui e per quella radice tenace e certa di crepuscolarismo che ha continuato ad affiorare, ancora nella fase iniziale di questo dopoguerra, in taluni momenti della poesia lombarda. Ma nel registro di Buffoni, oltre alla seguente non improbabile traccia erbiana («In questa Venezia / Senza occhiali da sole / Persino qualcosa si muove / Nell'acqua degli occhi di Mauro / Se s'avvicina infinito / Al tavolino sfiorito / Per portare le noci / E il caffè»), esiste anche una disponibilità all'appoggio più severamente parentetico che fa pensare a Risi («Ci sono i temi per le poesie / I temi delle riflessioni sapute / I temi sottolineati perché ci possa battere il verso. / Occorre mettere in rima il dovuto / Perché non basta il gioco / Occorre il pensiero / E c'è il pensiero / Se c'è il pensiero. / Solo che rallenta la marcia l'uscita, / La fuoruscita del nuovo regalo alla vita del sole, / Se crede davvero innocente la sortita»), e ancora, infine, una propensione alla *tranche*, denotata dal frequente uso dei verbi al passato e dall'occultamento dell'io autografo dentro un cast di persone fittizie, che può talora richiamare il Cucchi all'altezza di Glenn («Adesso lo stava proprio chiedendo / "L'hai detto tu, d'altronde / Non ho niente da perdere". / Sapeva parlava di sé, / Di una storia brevissima / Assegnata dal caso a un luogo / Paziente più a lungo del corpo. / Come la sabbia non pubblicata /

Sapeva il coraggio iniziale, / L'eccezione che fosse la sera: "Vorrei / Duro il battezzamento"»).

(GIORGIO LUZZI, *Poeti della linea lombarda. 1952-1985*, Milano, Cens 1987, pp. 151-152)

Tra «romantic» e «burlesque»

[...] Presentando le prime poesie di Franco Buffoni, milanese, intitolate *Nell'acqua degli occhi*, (nel n. 54 dei «Quaderni della Fenice», Guanda, 1979), e poi ancora introducendo la raccolta *I tre desideri* (Genova) gli aspetti più originali di questi versi nella loro giocosità, attuata però non tanto nella scelta dei materiali e dei temi, quanto piuttosto nell'impostazione ritmica e metrica del testo: il cui valore scaturiva quindi da una sorta di corto circuito ironico, di contrappunto tra cantabilità fonica e drammaticità semantica, tra leggerezza e gravità. L'ultimo lavoro di Buffoni, dal titolo tennistico e allegorico («quaranta a quindici», spiega l'autore, «è il momento-punteggio in cui al giocatore può parere di star per vincere, ma in cui può anche avere già deciso che – esaurendosi – possa salvare chi cede»: che significa fissare, sin dal titolo, il tempo della poesia in un istante di felicità precaria, di possibilità minacciata, e il tono della poesia in un autocontrollo ironico degli slanci lirico-agonistici – «È come quando gridi "scusa" / E lo ripeti / Da fondo campo / Per i colpi duri fuori battuta», reciterà l'epigrafe), continua la ricerca dell'autore nella direzione indicata, e lo dichiara, con calcolata, divertita ammissione, già in apertura, proponendosi nei suoi due poli del «what once was romantic» e del «burlesque». Non inganni, tuttavia, la troppo facile schematizzazione: il punto di sutura tra le due parti del libro, tra «romantic» e «burlesque» è costituito da una citazione byroniana che è anche una precisa indicazione poetica: «And the sad truth which hovers o'er my desk / Turns what was once romantic to burlesque». È la tristezza dolorosa della verità che impone la trasformazione, e il gioco (il *burlesque*) diventa così strumento di demistificazione, di conoscenza (e anche, naturalmente, possibilità di sopravvivenza), attuandosi ora attraverso la melodia cantabile, il verso breve da canzonetta sulla cui scia si allineano giochi di parole, calembours, immagini inattese [...], ricorsi all'inglese [...] o al francese [...], ora attraverso la rappresentazione, divertita e insieme tragica, dei dolori e delle ferite quotidiane. [...]

(FABIO PUSTERLA, *Quanta a quindici: la partita continua*, "Il Quotidiano", 20 novembre 1987)

Una poesia di impianto drammatico

[...] Quando Buffoni pubblica nel '79 il suo primo libro, *Nell'acqua degli occhi*, Raboni parla per la sua poesia di ascendenze da Laforgue e Palazzeschi. Ne sarebbero conferma l'impiego dei versi brevi, con andamento quasi da canzone, operante all'interno di un contesto poetico dominato invece dal verso libero. È evidente che l'autore più vicino a Buffoni si rivela essere in tal senso Luciano Erba. Ma anche Cucchi, almeno per quanto concerne talune riprese di figure di personaggi, in cui l'autore adombra il proprio io.

La nuova raccolta si rifà evidentemente ad una situazione tipica del tennis. *Quaranta a quindici* è il punteggio di chi ha la vittoria in pugno. Ma proprio a quel punto può accadere che la fortuna e l'abilità abbandonino il giocatore e la vittoria prossima si trasformi nell'inizio di una disfatta. Da questa ambientazione appare evidente come siamo in presenza di una poesia di impianto drammatico, intenta però ad una costante correzione in senso ironico di ogni punta troppo alta. Come a dire che in fondo non si tratta che di un gioco, anche se di gioco ben doloroso e crudele nelle sue valenze metaforiche. Ancora una volta la letteratura lombarda sceglie i mezzi toni, l'abbassamento, la maschera. Alla confessione preferisce la mediazione, con risultati di grande nitidezza formale, che indicano una strada alla poesia che voglia sfuggire insieme alla retorica romantico-simbolista non meno che al sarcasmo del postmoderno.

(FRANCO BREVINI, *Poesia di ieri e di Oggi. Franco Buffoni: Quaranta a quindici*, Radio Svizzera Italiana, 12 gennaio 1988)

La poesia recita il gioco dell'intelligenza e lo sgomento del nulla

[...] Sia pure con tutta la labilità e la provvisorietà del discorso, non è errato, soprattutto come atteggiamento psicologico, riferirci alla poetica della *linea lombarda*, in quelli che ancora furono i confini così perdutamente elettivi. Di quel fondale che cosa è rimasto? Un tono, un accenno di colore, la cadenza silenziosa di un gesto, una punta di nevrosi, la severa immota malinconia di una domenica d'estate, la castità di una pittura astratta: «Te li ricordi quegli autunni / Della Lombardia...?».

Quaranta a quindici è una metafora di gioco in cui qui vengono a fronteggiarsi da una parte una leggerezza distratta, l'insidia amara dell'ironia; e dall'altra le stanche reliquie del cuore. Le cose affondano e si perdono in una luce malata. Graffiti, strazi di poesia, minime eternità dell'attimo, mentre la giornata passa e trascorre. Prosciugata, intermittente, appena evocata sembra tornare la fascinazione di taluni itinerari: le magiche *pietre e mattinate* di Ruskin, le bellissime *ore italiane* di James. Chiese e giardini, una sponda di lago, viale di tigli, segretezze di città: sono gli impalpabili scenari dove la poesia recita il gioco dell'intelligenza e lo sgomento del nulla.

Fuori dalla prigionia del sogno, fuori da una sapienza di echi, di ritmi, di suoni; quando la parola è più indifesa, tocca i miracolosi turbamenti di Sandro Penna, o la virgiliana creaturale semplicità di Saba: «Così i tuoi passerai sorrisi volano / E mi conosci come professore / E ti avvicini ancora / Ed ho timore».

(STEFANO CRESPI, *Misurata leggerezza su rassegnate ironie*, "Il Sole 24 Ore", 31 luglio 1988)

In un procedimento del levare

Prima di approdare al suo esito più maturo, che è *Quaranta a quindici*, Buffoni si è destreggiato abilmente con una scrittura *fumiste* rivisitata su esemplari protostorici del capovolgimento ironico, prendendo le mosse da un «côté laforguiano, o magari palazzeschi» (Raboni) e cimentandosi su intarsi metrici inusuali. La seconda raccolta, forse eccessivamente vorace nell'interdire i sintomi di una applicazione selettiva rigorosa, delinea già i tratti di quella produttività formale, di quella esuberante legittimazione del «mettersi in condizione», che troveranno appunto in *Quaranta a quindici* tratti di un equilibrio quasi miracoloso. Non si indaghi la paternità lombarda di Buffoni (trasparente e incontrovertibile, peraltro) tra quegli autori più anagraficamente prossimi che hanno consentito di pensare a una «scuola milanese» fervida di elementi di cointeressenza civile e ricca di tensioni politiche non presupposte: quello è, per ora, un fenomeno isolato in categorie storiche rimaste sospese come tali e *quelli* sono stati i conti di una generazione, non di altre; ma la ricchezza critica con cui taluni di essi si sono visti vivere dentro contraddizioni che non hanno riscontri *aperti* di quella stessa portata, costituisce un fenomeno che il lettore ha appunto il dovere di separare, tra una «modernità» che costituiva l'assillo formale degli operatori usciti dal '45 e un effetto di smottamento che queste ultime generazioni vivono come fenomeno di interruzione, di rimozione, di riduzione anche in senso fenomenologico. Buffoni, nell'appartenere alla cordata più serrata e convulsa dei poeti «emergenti», trova lontani appoggi in senso neoformalistico nel lavoro di Erba, di Orelli, del primissimo Risi. Il suo dirigersi *zu der Sachen selbst* è piuttosto il sintomo di una inafferrabilità organica del reale, il sintomo di una sorta di indecisione programmatica entro quel mare della poetica dello sguardo che torna a farsi luce in un universo di conoscenza in cui ogni cosa sembra simile al proprio opposto e in cui l'evidenza del fenomeno torna ad assumere appunto una sua accertabilità in termini minimalistici. In queste condizioni Buffoni sa, come pochi altri,

trovare risorse di rianimazione dal grande assideramento psichico, dalla superinfusa e depotenziante angoscia, in un procedimento del levare, del sottrarre (e magari qui fruttano le attenzioni per certi aspetti del magistero sereniano), dal quale splendano evidenze provvisorie, apparenze riorganizzanti, complicità regolate balsamicamente dall'estetico.

(GIORGIO LUZZI, *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Milano, Marcos y Marcos 1989, pp. 271-275)

Una poesia meno ironica

Che cosa è rimasto a Franco Buffoni di quanto da lui scritto negli scorsi anni, delle febbrili epifanie de *I tre desideri*, dell'antiparnaso divertito e viaggiatore di *Quaranta a quindici*? Perché bastano, oggi, «due o tre messi, cinque averi»?

Credo non si possa non dare il proprio assenso a questo passaggio, così deciso e sentito, ad un'intellettualità meno mascherata che in precedenza, più dolorosamente certa di se stessa – e meno ironica, forse –; in cui quindi, come mai prima, il linguaggio di Buffoni si mette in scena, nella sua bruciante nudità, con inesorabile acutezza e precisione.

È necessario un ritmo mentale quanto mai «arido», quale già Caproni ha saputo tenere, per intuire la vibrazione elettrica e calcarea a un tempo di quelle «mani che facevano tremare il giornale»; come anche per programmare quella mistura di tensioni lirica e narrativa e di «interno» ed «esterno» – sicuramente uno degli assi portanti della serie: dentro e fuori i luoghi, la carne, la memoria... – che guidano il dettato ad una complessità senza precedenti per il poeta. Ma necessaria è anche la chiusa, con la sua semplicità ed amarezza di fondo, per dare una nuova sfumatura di inquietudine, una nuova giustificazione, a questa più recente fase della scrittura di Buffoni.

(ANDREA RAOS, *Introduzione a Pelle intrecciate di verde (L'intervento)*, cit., 1991)

L'antinomia del mentitore

Il rifiuto dell'istituzione di una poetica è, nella poesia di Franco Buffoni, fedeltà ermeneutica al reale e, di conseguenze, ripudio di nicchie metafisiche o comunque si voglia etichettare il privilegio di un luogo. Dunque una doppia fedeltà: alle parole e alle cose, vissute pienamente nel loro interscambio di valenze effimere e reali o forse *effimere perché reali*.

Il petrarchismo della realtà come metafora del libresco (gruppo '63; in particolare Sanguineti, e il Sanguineti odierno) ha ricevuto, nella *Parola Innamorata*, la sua canonizzazione apparentemente tradendo i presupposti dell'originale per straniarsi ulteriormente nella propria radice cosmogonica, sia essa di impronta marxista o mistica. Sviluppandosi altrove ma contemporaneamente (la sua prima pubblicazione risale al '78, su "Paragone" n. 346), un "urto di malinconia corrosiva" è la prima caratterizzazione di una versificazione raffinata e monca (mi viene da pensare agli "scazonti" della tradizione greca arcaica, con venature alessandrine), che trova nell'alchimia di fusione tra la formalità di un messaggio elusivo e la puntualità di una referenza emotiva netta e distaccata il proprio punto di forza: gentilezze infine raggelanti o cattiverie gentili?

Nell'acqua degli occhi [...] è la breve, prima raccolta di Buffoni. Si moltiplicano le linee di ricerca nel comune tessuto – come giustamente annota Raboni – laforgeano: rapide, soffuse pennellate procedono 'assimilando' senso su una scacchiera ambigua. Referenti storici e culturali si assemblano su luoghi geografici e suggestioni sfuggenti, sbandando. L'urto dell'apparente occasionalità, della trascuratezza (epocale) entrano nel registro della fiaba per uscire tra le pagine di un quotidiano [...]. Una essenzialità brachilogica affine al linguaggio pubblicitario viene così a convivere con elaborate finzioni letterarie di matrice barocca o crepuscolare [...].

I tre desideri [...] rivela uno stupefacente senso della plasticità verbale che opta sovente per l'associazione improvvisa, gli scarti di senso... Affiorano ritagli di biografia e basiliche, assieme a gatti e partite di pallacanestro, "precipitato storico – dunque – di un lungo itinerario" [...]. È a questo punto che possiamo inserire l'antinomia del mentitore come estrema ratio di un farsi congestionato e moderno, ed è qui che la dolcezza e l'impegno (umano piuttosto che politico, o peggio, politicizzato) si fanno poesia.

[...] La lirica erompe di soppiatto, imprevedibile e straniante come luna che trapela d'estate all'aprirsi di una finestra, con tutto il suo seguito di vulnerabili malie: «*Pròvati invece a cogliere / la via lattea tutta intera / Più di mille volte mille ridistesa / E la luna è nel giardino*». (da: "Solo se ripercorri a rito le galassie")

Siamo passati, con quest'ultimo testo, a *Quaranta a quindici* [...]. La luna, maestra di apparenza, è spesso protagonista di un apparentemente pacato dissidio tra i due emisferi del cervello (un'altra maschera dell'antinomia?), ed è proprio alla luna che mi fa pensare il "grande chiaroscuro" che fa da spartiacque tra adolescenza e maturità, sogno e ragione: «*Ora che ho dodici anni / e per sempre all'esterno / il grande chiaroscuro*». [...]

(ANTONELLO SATTA CENTANIN, *L'antinomia del mentitore*, «Arenaria», 21, settembre-dicembre 1991)

Un poeta realista, più poundiano che eliotiano, più ungarettiano che montaliano

Corre voce che Franco Buffoni sia stato candidato ufficiosamente al Nobel da Luca Canali, non so se per la sua poesia (di cui questa è la terza raccolta) o per i suoi meriti letterari in senso ampio [...].

Il titolo della nuova raccolta è abbastanza ambizioso: chi a tennis ha il servizio e si trova 40 a 15 è a un soffio dalla vittoria, anche se, avverte la nota introduttiva, «può avere inizio un declino senza remissione» [...]. Insomma Buffoni si trova fra giovinezza e mezza età, ed è contento del bilancio, ma non seduto sugli allori: la partita è ancora da decidere [...]. Leggiamo la prima poesia: «*Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia / E venti ragazzi davanti*». L'autore si vede subito che ha pratica d'insegnamento e relativi dubbi, e si vede che è un poeta doctus, che cita senza parere i suoi maestri (c'è una poesia di Pound che inizia nello stesso modo). E scanzonato, ma non confidenziale all'eccesso. In breve, una persona con cui converseremmo volentieri, certi che non vi saranno sorprese spiacevoli. [...]

Direi che Buffoni è un poeta realista in quanto le cose di cui parla (la classe, l'antologia, i ragazzini) precedono i versi che si propongono pacatamente di dirle e magari metaforizzarle: il contrario insomma di un poeta che crea una realtà essenzialmente verbale. Più poundiano che eliotiano, più ungarettiano che montaliano: anche se con i grandi la distinzione non è così facile. La parola *indica* il reale, resta sospesa, non pensa di richiudersi su di sé. [...]

(MASSIMO BACIGALUPO, recensione a *Quaranta a quindici*, «il verri», nona serie, 3-4, 1992)

Un fotografo specializzato nell'effetto flou

[...] La sua poesia [...] appare costruita su più livelli, sotto ognuno dei quali vi sono più cose leggibili, occorre allora spostare i veli e penetrare in profondità per cogliere tutto il senso di un dire edificato ora su ombre, su immagini gatte intravedere e subito tolte, ora su sguardi quasi sovraesposti di realtà, dove le metafore si rincorrono fittamente e nello stesso tempo sono contenute, e dove Buffoni sembra un fotografo specializzato nell'effetto flou.

[...] Si scorge, nella sua poesia, un tentativo quasi esplicito di realizzare in immagini condensate ed intense le sue visioni interiori, tentativo che a volte lo porta quasi a chiudersi in un eccessivo sottintendimento, ma che altre volte si traduce in versi fortemente espressivi. [...]

Il vissuto non si trasfigura in simbolo

[...] Tra meditazione e quotidiano, Buffoni si pone nell'arco compreso tra *idillion* e "una gestualità figurativa impassibile e struggente, alla Edward Hopper o alla Buster Keaton", osservazione fenomenica e anamorfismo metafisico, teso a radiografare, riducendo a diagrammi, linee, scheletrici negativi. Come i coevi poeti della *parola innamorata*, Buffoni crea poesia metaforica, non metonimica, quale quella della neoavanguardia, e postula l'oggetto del discorso, appunto, il *discorso*, la *sintassi*, in cui lo scarto è colto nel divenire metamorfico della lingua, articolata incongrui nuclei sintagmatici e modi di dire, dove, quindi, la parola non è catalizzante, centrale, ma il suo farsi comunicazione referenziale, dopo tanto anatomismo verbale e cristallizzazioni deterministiche, basate sulla figura della *metonomia*.

[...] È provocatoria anche la scelta di un campo lessicale molto eterogeneo, in contrasto con uno stile severo e misurato, dove tuttavia fa irruzione "il verso breve da canzonetta sulla cui scia si allineano giochi di parole, calembours, immagini inattese, ricorsi all'inglese o al francese"; come afferma Ubaldo Giacomucci, "il dato forse più significativo di questa poesia è che la cultura entra in tensione dialettica con il quotidiano, il vissuto non si trasfigura in simbolo, ma viene mostrato nella sua dinamica e vitale concretezza", che è voler dire imbastire tutta una serie di riferimenti marginali e laterali (anche i più alti e dotti, abbiamo visto, sono *declassati* e demistificati), in un virtuale corpo a corpo con l'ufficialità e la retorica di rito, con il lirismo e la malinconia, che pure appaiono, stemperati, nella *tenuta* e nella resa stilistica.

(PINO CORBO, *La poesia di Franco Buffoni fra ironia e metodo*, «Testuale», 13-14, 1992)

Ipnottizzato da un ordine quasi scientifico

[...] Guizzando spericolatamente tra autentici exploit di agilità linguistica e metaforica (in cui lo aiutano la facilità al plurilinguismo e all'uso dei doppi sensi) e tra diversissimi piani del reale, visivo e tattile, animale e vegetale, la sua poesia agile e ritmata lascia sul percorso segni evidenti, come «lampadine». Segni basati spesso su meccanismi linguistici attivati con filologica perizia, queste «code di lucertola» sanno indicare infinite ed alternative vie di fuga; l'impressione è perciò quella di un materiale in escandescenza, ricco di sottintesi e di sotterfugi, disposto ad un incontro a tutto campo con tutti i piani del reale, immune da una volontaristica univoca fede. [...]

Ipnottizzato da un ordine quasi scientifico, etico e linguistico, Buffoni conduce la sua poesia come un arazzo, appropriandosi di una naturalezza insolita nella poesia di quegli anni. Una spinta coerente, organica, conduce l'arco più o meno breve della narrazione di ogni singolo testo. Un arco narrativo che non è mai del tutto assente e che l'autore domina con gesti sereni e asciutti, adeguati al valore intrinseco del dettato. La presenza più o meno larvata di una serie di concatenazioni logiche, talvolta su più piani contemporaneamente, richiede al lettore una attenzione particolare, che tuttavia non è sempre sufficiente a penetrare subito attraverso la superficie musicale del testo, le sonorità vellutate di cui sono vestiti i versi. [...]

Da *Nell'acqua degli occhi* a *Quaranta a quindici* la predisposizione ad entrare nel vivo della tensione, ad una distanza ravvicinata con l'oggetto del testo, della narrazione, muta considerevolmente: si passa da una poesia fortemente coinvolta e ancorata ad una realtà autobiografica (anche se non in senso stretto), capace cioè di coinvolgere tutto ciò che si muove nella realtà circostante, ad una poesia che in *Quaranta a quindici* gioca le sue partite con più distacco, in un rigore formale anche più trattenuto e perfezionato. [...]

Con il viaggio a ritroso che si compie per arrivare dal clima di «Walter» a quello mitizzato di «Lafcadio», si ottiene un completamento della prospettiva, si risale per così dire alla fonte. I personaggi bruciano per intero l'arco della loro esperienza, consapevoli e senza possibilità di ribellione al loro destino. Ma esso è più che mai importante e risplende quel fuoco momentaneo, come un privilegio. Ne nasce anche uno sguardo di fondo che, rispetto al passato, si vede più dilatato, con una sensibilità amplificata, una calma e una serenità nuove. Nulla più sfugge ad un'ironia più sottile e sinuosa che, come un arazzo, sorregge l'impianto interno al testo. Tutto questo trasporta alcune parti del discorso ad un autentico delirio lirico di affermazioni e negazioni di senso, sempre più slegato dai tempi reali dello svolgimento narrativo puro e semplice [...].

(GIULIANO DONATI, *Da "Walter" a "Lafcadio": sulla poesia di Franco Buffoni*, «Microprovincia», 30, gennaio-dicembre 1992)

Descrivere la realtà nell'attimo dopo la perfezione

Complessa e assai articolata, pur se relativamente «breve», questa nuova silloge di Franco Buffoni reca evidenti i segni di una singolare strategia elaborativa, sviluppatasi negli anni in maniera progressiva, a ondate, o, come si dice esplicitamente nella nota finale, per «successive stratificazioni». Così nella struttura unitaria del libro vengono intrecciate le linee di numerosi e frantumati discorsi che, muovendo da tempi diversi, si raccolgono infine in un sistema, estremamente calibrato e coerente. Al suo interno testi composti nell'arco di circa un quindicennio, che non avevano trovato spazio nelle precedenti raccolte, si organizzano in funzione di un insieme attuale e tematicamente organico, dove è il presente che aiuta a fare luce tra gli interstizi in ombra del passato. Ne deriva una sorta di *journal intime* in versi, in cui la poetica dei *Tre desideri* e di *Quaranta a quindici* – recentemente arricchita dalla pubblicazione su rivista di alcuni pregnanti «racconti in versi» – ci si presenta chiarita e consolidata.

Nel suo insieme questo libro testimonia la volontà dell'autore di fare della poesia uno strumento di trasformazione radicale della conoscenza, cercando di raccontare le inquietudini di una esistenza al di fuori di figure prestabilite, nel tentativo di scoprirvi tracce rinnovate di senso.

Buffoni è il poeta che guarda e descrive la realtà oggettiva e interiore nel momento preciso in cui di tale realtà ha inizio la decadenza: nell'attimo dopo – oltre – la perfezione. È il Bacchino stanco, trasognato, che guarda le forme perfette della Scuola di Atene. Si passa in tal modo da Raffaello a Caravaggio, dal mondo dialettico dei filosofi al nudo e solitario fanciullo ammalato; da una scuola di *personae* alle *figurae* della nostra coscienza. Allora la realtà – l'altro, gli oggetti – sfuggono al possesso del poeta, gli si fanno estranei – alterità per essenza – nell'impossibilità di investirlo del proprio autentico valore. [...]

Il poeta arriva però al superamento di tali versi nitidamente spietati nella tenerezza interlocutoria della penultima sezione – «Gatto» –, dove finalmente appare l'altro con cui confrontarsi e collaborare in un mutevole scambio di affetti. E nella parte finale del libro la contemplazione (quasi – parrebbe – la maturazione esistenziale dell'io narrante) muove sempre più verso l'interno, in un luogo dell'anima raffigurato dalla casa.

Chiuse le imposte, le «pareti» restando rischiarate da immagini di telegiornale (e in quest'ultima sezione la poesia di Buffoni ha alcune splendide impennate surrealistiche), l'investimento emotivo diviene prevalentemente unidirezionale, l'ultimo approdo della raccolta coincidendo idealmente col momento dell'«autoscatto».

(UBERTO MOTTA, *Prefazione a La scuola di Atene*, cit., 1991)

Una soluzione di continuità

[...] Tra il 1984 e il 1987 (anni di pubblicazione) si può collocare una fase breve ma piuttosto omogenea della poesia di Buffoni, quella de *I tre desideri* e di *Quaranta a*

quindici: tra l'87 e il '91, anno in cui per un caso appaiono contemporaneamente *Scuola di Atene* e *Pelle intrecciata di verde*, una fase di sicuro più anomala. Se la prima di queste due raccolte presenta per lo più testi elaborati nell'arco di un quindicennio, dunque coevi ai testi delle due precedenti raccolte, l'altra presenta testi connotati in maniera fondamentale dalla metafora e dall'ellissi: è un'elaborazione originale in confronto ai testi che l'autore viene pubblicando in riviste e in antologie [...], in cui la scrittura ha modo di sciogliersi in movenze più regolari e domestiche. [...] A un capo l'ellissi, il sottinteso, frutto di un calcolato, anche se talvolta eccessivo gioco di nascondimento ironico del sé dal testo; e all'altro quel tono mediano e dimesso, quell'abbassamento al quotidiano, il colloquio con i ricordi (non esiste una Memoria) che connota la poesia di Buffoni sin dagli esordi. Esiste una non lampante ma chiara soluzione di continuità dal modulo in apparenza più immediato e realistico, che coglie il rapporto tra l'io e gli eventi o gli oggetti descritti in maniera che di essi risalti la individualità, come avviene appunto con l'uso della denotazione dei luoghi e dei personaggi: al modulo più ricco di quelle figure che producono effetti di "sottrazione" sintattica e musicale, di "allontanamento" del soggetto dal contesto delle immagini, dando così ai testi una cifra ermetica, o provocatoriamente enigmatica. [...]

(SALVATORE RITROVATO, *Franco Buffoni. Appunti per una lettura*, in «Profili letterari», III, 4, maggio 1993, pp. 3-8)

Una particolare vena anamorfica

[...] Piuttosto che cercare i referenti più prossimi a questa poesia nella sterminata ed eteroclita fucina del Novecento europeo, cui pure per certi aspetti aderisce, si dovranno rintracciare le radici della sua particolare vena anamorfica, del suo notevole oscillare tra realismo e metafora, nell'abile commistione di edonismo e morale della trattatistica seicentesca, e in particolare di quel vicino di regione che fu Emanuele Tesauro. Con la differenza, non trascurabile, che lo strumento percettivo di Buffoni scandaglia un secolo che rifugge dalle amplificazioni, e che non ha potuto concedersi iperboli se non su un piano tristemente pratico. L'"enumema urbano" di questa scrittura è piuttosto il sintomo estremo di un'obliquità, di un allontanamento che procede a lato rispetto al punto di partenza, e che scandisce una storia volubile: "ci sono le distanze e il tempo", recita uno dei versi più intensi e paradigmatici da *I tre desideri*. Così il gusto della deformazione e del gioco parodico possono procedere parallelamente, in reciproca funzionalità, e coinvolgere nell'effetto della loro velocità tutte le figure di questa poesia, che restano sostanzialmente delle immagini legate alla coscienza della propria temporalità. Il frammentismo costituisce invece l'aspetto stilistico più moderno della scrittura di Buffoni, il *medium* retorico per il quale quella velocità va a distribuirsi nel testo, ora accentuando, ora scemando, gli esiti burleschi della sua distaccata e sapiente partecipazione ai fenomeni. [...]

(ROBERTO DEIDIER, *Il frammento della memoria. Commento critico sulla poesia di Franco Buffoni*, «Il rosso e il nero», 2, 5, giugno 1993, pp. 68-72)

Tra fedeltà e ossessione

Se malinconia e condizione intellettuale andavano a braccetto già dai tempi di Aristotele, a che cosa dovrebbero abbandonarsi i *clercs* di oggi, di fronte a mali tanto più planetari e a un'impotenza ancora più grave? La risposta andrebbe forse ricercata nella purtroppo ricca, secolare casistica di nevrosi e follia. Certo è che la dolente creatura düreriana cara a Starobinski, al di là di tragiche avventure e comiche gesticolazioni, non ha cessato di frequentare gli studi; come dimostrano i versi di questo libro, in cui Buffoni antologizza l'opera di un quindicennio. A identificarla, *in primis*, mi sembra infatti una tonalità sentimentale; ed è *quella* tonalità sentimentale, riconoscibile nei testi d'esordio

come nei più recenti. Perché uno dei tratti che colpiscono nel lavoro poetico di Buffoni, oltre alla spiccata originalità della cifra stilistica, è l'omogeneità. L'autore appartiene alla razza di quelli che scavano sempre più in profondità lo stesso campo, differenziando però gli attrezzi, tra fedeltà e ossessione. I dati biografici del resto ritornano. Studioso, docente universitario, traduttore di poesia, Buffoni non ha visto variare le coordinate della propria esistenza durante la composizione di questi testi. E in versi racconta la sua storia di uomo che dai libri guarda il mondo, fida compagna la figlia di Saturno, con i suoi inquietanti emblemi studiati da Panofsky.

Ma con questo abbiamo detto solo metà della sua poesia; l'altra metà è l'*hilaritas* della forma. A sgomento e devitalizzazione, Buffoni oppone una vocazione da *fantaisiste*, un bisogno concitato di smontare e rimontare il mondo, candendolo improvvisamente in inattese istantanee. Uno scivolo inquietante sembra sempre condurre i suoi versi all'annientamento, finché erompe lo scatto magistrale dell'*artifex*, che raddensa un nucleo di materia su un fondo di immagini annaspanti e furiose. E qui effetti particolarmente felici, o sarebbe meglio dire agrodolci, Buffoni ottiene creando cortocircuiti tra grumi privati e clamore delle cronache, tra la biografia più intima e feriale e la Storia.

Si badi che Buffoni è più garbato che ironico. Continua a credere novecentescamente nella conoscenza conquistata attraverso la poesia. In tal senso è figlio di Ungaretti e Montale più che di Gozzano e Palazzeschi. Ma avverte anche il bisogno molto lombardo di prendere in contropiede l'oratoria. Così corregge il vate con Laforgue, Apollinaire, Toulet. Preziosità e sbigottimento, lindore e dissidio, levità e trauma: entro questi poli si sprigiona la sua poesia. [...]

(FRANCO BREVINI, Nota introduttiva a *Adidas*, cit., 1993, pp. 7-8)

Dall'elegia, la dimensione metaforica e quella narrativa

Volendo tracciare le coordinate principali dell'opera poetica di Franco Buffoni, si potrebbe assumere come punto di partenza la sua parentela – già suggerita da Luzzi, da Verdino e da altri – con i poeti di «Linea lombarda». Bisogna tuttavia precisare la valenza del sostrato «lombardo» di Buffoni, che è duplice: filosofica e poetica. Da testi come *Vizio di gene*, *Il turco alla predica*, o *L'antinomia del mentitore*, si deduce che l'illuminismo padano di Verri e Beccaria è certamente più consona a Buffoni che non, tanto per continuare con la geografia, lo storicismo sub-appenninico di Croce o magari il marxismo nuragico di Gramsci. Ciò spiega almeno in parte la simpatia culturale di Buffoni per l'Inghilterra, terra classica di quell'empirismo, che è invece solo un breve episodio nella tradizione filosofica italiana. Date queste premesse, non ci sorprenderà che l'atteggiamento poetico prevalente sia di carattere psicologico, nei modi dell'elegia (come, si vorrebbe quasi dire, in certa poesia tardo settecentesca).

Un esame delle tre raccolte pubblicate e dei numerosi testi più recentemente apparsi su varie riviste consente di cogliere alcune linee di sviluppo stilistico. In termini generali, le componenti dell'elegia – che dominano *I tre desideri* – si sono ramificate individualizzandosi nelle opere successive. Dall'elegia si è andato infatti precisando in primo luogo uno stile nominale accumulativo a metafore, quale appare, per esempio, in *Spiga di grano matto*; si hanno quindi frammenti composti di uno o pochi periodi spesso privi di verbo, che sembrano sviluppare, singolarmente considerati, un solo aspetto dei testi iniziale, cioè quello figurale, sopprimendo gli altri. È però indicativo che tali frammenti non vengano mai dati isolatamente, ma organizzati in sequenze. La seconda ramificazione della scrittura di Buffoni è infatti costituita dai «racconti in versi», che sviluppano la dimensione «narrativa» dell'elegia e ne attenuano quella metaforica. Se i primi testi appaiono strutturalmente sinuosi, ciò è dovuto al fatto che i periodi sono spesso accostati secondo principi associativi; tuttavia, i singoli periodi in sé sono nettamente delineati, tanto che le metafore sembrano a volte solo increspare una

superficie ben definita. E infatti Buffoni ha potuto usare uno stile meno «poetico», scremando per esempio gli eliotismi (il gusto modernista per la parola straniera) delle prime opere, o riducendo lo sfumato (l'uso di diminutivi e avverbi al fine di rendere il discorso meno affermativo), per approdare anche a esiti di descrizione quasi pura in testi come *Il terzino anziano*, la cui asciuttezza non pregiudica la liricità ma ne è fonte. [...]

Buffoni ha ripercorso un itinerario stilistico in qualche modo analogo [a quello di Sereni], ma introducendovi fin dall'inizio, almeno a tratti, un elemento nuovo: l'ironia. Infatti se un versante della scrittura di Buffoni guarda a Sereni, l'altro è volto (oltre Appennino) a Caproni: lo confermano i riferimenti di Buffoni alla religione (*Dio sia benedetto*, *Suora carmelitana*, oltre a vari testi brevi), affrontata con uno *humor* saturnino, i cui esiti sono meno astratti di quelli dell'ultimo Caproni «barocco». Vi è poi la seconda sezione di *Quaranta a quindici*, la quale ha un riscontro possibile nei *Versicoli del controcaponi* più chella poetica «lombarda». Se di Caproni c'è a volte il tono, non c'è tuttavia, se non occasionalmente [...], l'accentuato senso del ritmo e della rima (la vera unità di scansione in Buffoni non è il verso, ma la frase ritmica, come è evidente dai frammenti articolari in «racconto»). Inoltre l'energia sbarazzina di Caproni è attenuata dalla sensibilità elegiaca di Buffoni, e forse anche dalla sua maggiore consapevolezza. [...]

(EDOARDO ZUCCATO, *Linea Lombarda*, «il verri», 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 167-169)

Una forma di etico e assorto rispetto per il personaggio

Una virtù precisa di Franco Buffoni è sicuramente la capacità di modellare sull'oggetto prescelto, sulla materia e sul tema, forme, toni e registri, nella fedeltà all'esattezza e all'equilibrio di una lingua che non cerca mai aloni, virtualità aleatorie. [...]

Così si è potuto parlare, per i suoi versi, volta a volta, di cantabilità, di eleganza lieve o di cadenze persino palazzeschiere o penniane. Si è spesso fatto riferimento, non peregrino, ma inevitabilmente un po' stantio e opaco, alla ormai troppo storica e semplificatrice categoria della «linea lombarda»; mi sembra più sicuro e utile, in questo senso, riferirsi all'esempio più alto, quello di Vittorio Sereni.

Recensendo *Quaranta a quindici*, Franco Brevini aveva opportunamente osservato: «Siamo in presenza di una poesia di impianto drammatico, intenta però ad una costante correzione in senso ironico». Leggendo *Suora carmelitana* ci si potrà agevolmente accorgere di come invece non intervenga nessuna attenzione o correzione ironica. Il racconto, infatti, procede con insolita e quasi scontroso secchezza lineare, nella ricerca felice di una sobrietà del dire che garantisca una forma di etico e assorto rispetto per il personaggio, per i frammenti di memoria e di presente in cui appare, nel cupo di una distanza che vena il sentimento di domande inesprese. [...]

(MAURIZIO CUCCHI, introduzione a *Suora Carmelitana e altri versi*, «Almanacco dello specchio», 14, 1993, pp. 257-270)

Sussumere quello che si è

[...] La poesia di Buffoni parla di qualcosa che non cambierà mai; e dunque di una natura, di un dato tanto proprio quanto ormai sprovvisto di tracce e indebolito, ormai privo di commerci con le cose. Non è un caso se esistono solo leggere indicazioni (le più intime: «se lo era detto», «si era visto») e poi piani laterali, scorci indefiniti, fondi di gerundi o partecipi col medesimo scopo: sussumere quello che si è, che perduto (e certo con struggimento) si continua ad essere, benché la vera intimità coincida ancora con un atto irripetibile, quasi dimenticato, comunque confuso in un gesto fra la prima o l'ultima volta dell'esistenza. Le poesie invocano segnali cifrati, e bellissimi doni. Se Franco Buffoni ha inventato mondi perfetti (si legga anche *Sono così venale... o Guarda come ha le radici piantate...*) è stato solo per trattenere, dentro il luogo stanco e velato della vita,

il miracolo di noi stessi, l'oscura rassegnazione di un gesto brutale e morbidissimo, appena raschiato dall'esistenza. Benché tutto, e da sempre, si continui a sapere.

(ARNALDO COLASANTI, recensione a *Adidas*, «Poesia», VII, 71, marzo 1994)

Il costituirsi di una trama omogenea

[...] La chiara predilezione per una versificazione di breve respiro, secondo ritmi che mimano cadenze popolareggianti, discorsive, tradizionalmente della ballata, della canzonetta, si accompagna ad un uso calcolato e mai eccessivo di rime, assonanze, consonanze, con una dinamica musicale assai colorita, che rivela una moderna partitura, quasi orchestrale, aperta però alle incursioni nella dimensione atonale, piatta della prosa [...]. L'impressione è che nel suo complesso la prima stagione poetica di Buffoni si avvicini, pur con una estensione melodica minore, alla propulsione fonica e ai ritmi asimmetrici quali si producono, ad esempio, nel *Petruska* di Stravinskij, di cui viene talvolta ripetuto anche il sobrio lirismo, rigidamente ligneo. Coerentemente con la situazione del celebre balletto e, ancor più, con l'ascendente palazzeschiiano, *Nell'acqua degli occhi* pare svilupparsi intorno all'immagine funzionale della maschera, del trucco, metafora della sfida del dire, divertito e canzonatorio nascondimento, di natura insieme difensiva e offensiva [...]. La frequente esigenza di ricomporre in ogni testo una simile, condensata rappresentazione scenica, teatrale, può essere utile per intendere le numerose figure che affollano i ventinove componimenti della raccolta (fra cui si ricordano Lord Chatterley, Lucia, Walter, Oliver Cromwell). Esse appaiono come un reticolo di diffrazione, il luogo in cui si fanno visibili le diverse lunghezze d'onda delle radiazioni emesse da una vocazione al canto avvertita come imbarazzante e solo pudicamente rivelata [...].

La severa reazione della poesia di fronte alla instabilità dell'essere, che si è vista operante in forme ancora latenti all'interno de *I tre desideri*, si manifesta pienamente nel terzo libro di Buffoni, *Quaranta a quindici*. [...] Rispetto a *I tre desideri* pare si possa tuttavia ipotizzare un pudico, prudente, allontanamento da ciò che nei precedenti testi aveva conservato un sapore magico-religioso, che viene ora occultato mediante un'accentuazione dei risvolti ironici, con una vivacità e una ricchezza di soluzioni rilevabili in particolare nella seconda sezione dell'opera. [...] In questo quadro, i diversi registri stilistici sperimentati all'interno della raccolta, che Sergio Pautasso ha riconosciuto come uno dei contributi più sicuri e interessanti «alla nostra poesia delle ultime generazioni», sono stupefacenti, in virtù della loro nitida e calcolatissima tessitura formale, del costituirsi di un *ordo*, di una *ratio*, di una trama omogenea di geometrie, dove si spegne ogni punta emotiva o pulsionale troppo acuta. [...]

(UMBERTO MOTTA, *In margine alla poesia di Buffoni*, «Galleria», a. 44, 1, gennaio-aprile 1994, pp. 42-51)

Poeta doctus

1. *Come un polittico* – una delle poche poesie di Buffoni in cui l'emersione di un contenuto rilevante non è attenuata dall'ironia, da forme di oscurità metaforico-metonimica, di ellissi o di litote – ha come argomento il collasso dell'esperienza individuale [...]. La poesia esprime dunque lo sfaldamento di quello che potremmo chiamare l'asse sintagmatico dell'esperienza: la capacità di collegare in un racconto, in un'immagine unitaria i vari momenti della propria vita. Ciò che né il testo né il commento dicono è che nella poesia di Buffoni il polittico che racchiude la storia personale non soltanto si apre poche volte, «solo nelle occasioni», ma non si rivela mai per intero. Per Buffoni è difficile parlare senza schermi, attenuazioni, miopie e tagli della propria esperienza vissuta; è difficile impiegare il genere lirico così come si è ricodificato in epoca romantica: esibizione di sé, voce immediata di un ossetto isolato dall'oggetto

ed eccezionale, che pone se stesso a fondamento del discorso, «storia d'un'anima». Da tempo la dialettica di soggetto ed oggetto si sta risolvendo a favore del primo. L'oggetto, il mondo moderno, ha reso l'esperienza individuale, argomento e centro del genere lirico, un insieme di atti massificati, indecifrabili e schizofrenici. Anche il diritto all'autobiografia esemplare, al ritratto di sé, è diventato problematico. Un discorso del soggetto su se stesso può emergere solo attraverso filtri, ironie e smorzature e vergogna, implicita o esplicita, della poesia, intesa sia come letterario, sia come disposizione mentale verso il mondo.

Non è difficile rintracciare indizi di questo atteggiamento in Buffoni. La crisi portata a coscienza in *Come un politico* coinvolge, nella prassi poetica, anche l'asse paradigmatico dell'esperienza: oltre al *récit* della propria vita, anche le strategie retoriche che servono ad esprimerla. Non a caso il suo stile o comunque la sua idea di poesia, sono stati influenzati, nei diversi momenti della loro evoluzione, dai modelli *liberty* e crepuscolari (Gozzano, Palazzeschi), nati dalla critica al lirismo post-romantico e alla parodia involontaria che ne fece D'Annunzio, e soprattutto dagli autori che, a partire dalla metà degli Anni Cinquanta, hanno fondato il proprio codice su uno «spostamento», su un «porsi a lato», e che spesso vengono etichettati, impiegando una categoria critica impropria, come esponenti di una linea lombarda. Buffoni condivide con loro le tecniche che permettono al testo di muoversi intorno alla lacuna iniziale (l'impossibilità di parlare di sé in modo completo, diretto e immediato), prolungando l'addio ad un genere, la lirica, ancora oggettivamente segnato dall'interpretazione romantica e quindi sempre più insostenibile.

2. Buffoni è *poeta doctus*. Egli scrive in un periodo nel quale le diverse tecniche elusive hanno già creato una tradizione. Reagisce a questa chiusura usando la *koiné* (e in particolare alcune regioni stilistiche di essa) in tutta la sua ampiezza, quasi come un repertorio. Di qui la varietà dei registri fra cui si muovono i suoi testi [...]: di qui l'impressione che essi costituiscano una sorta di antologia degli esiti oggi consentiti, all'interno della tradizione italiana, all'enunciazione lirica nell'età della sua crisi.

Se il «porsi a lato» nasce dall'impossibilità di fare poesia lirica in modo aperto, i diversi esiti di questa tradizione possono essere classificati a seconda della lontananza dei singoli codici dalla lacuna. Buffoni, come abbiamo detto, attraversa quasi tutti i registri della *koiné*, ma privilegia soprattutto le zone più distanti dal centro. Non l'orbita, per esempio, di Sereni, che mantiene la memoria dell'antica voce lirica facendola scontrare con la brutalità (o comunque la "prosasticità") dei linguaggi e degli oggetti moderni; e neppure quella di Raboni, il quale accoglie le condizioni del lirismo postromantico (centralità tematica dell'esperienza vissuta; coincidenza fra voce dell'autore e io che parla nel testo; monodiscorsivismo), ma indebolisce la posizione del soggetto, che rischia sempre di sfaldarsi di fronte all'emersione delle cose. I codici che Buffoni impiega più spesso si distaccano in modo più evidente dalla pienezza perduta. I registri principali fra cui egli oscilla sembrano essere tre.

a) L'esito estremo della crisi: l'uscita dal codice lirico, dal paradigma *romantic* della «storia d'un'anima», attraverso uno straniamento ironico o *burlesque*, che può farsi portatore, eventualmente, di sovrasensi metafisici. È l'orbita dell'ultimo Montale, di Caproni (dal *Muro della terra* in poi), di certe poesie di Erba, e di Risi [...].

b) Le forme di marginalità fondate sul decentramento o la distorsione del soggetto. Esse portano a sostituire quello che in origine dovrebbe essere un soliloquio lirico – o comunque un *dramatic monologue* che copre l'espressione soggettiva – con il racconto in terza persona, straniato, dello stato d'animo o dei gesti del personaggio [...] o ad alterare il livello di consapevolezza e il punto di vista dell'io secondo un'ottica surrealistico-espressionistica che ricorda da vicino i toni di Cattafi [...].

c) L'attenuazione di parti liriche o gnomiche troppo esplicite attraverso forme di ellissi e di litote [...]

Molto spesso la scena è costruita a scaglie, cioè per particolari accostati senza che vengano resi espliciti alcuni dei nessi descrittivo-narrativi fondamentali [...].

Un altro modo di compensare l'emersione troppo diretta dell'esperienza è l'aumento dell'oscurità metaforica, che non postula un universo di *correspondances*, ma ricade interamente sul soggetto, presentandosi come trasfigurazione individuale delle cose. [...]

(GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia di Franco Buffoni*, «Atelier», I, 4, dicembre 1996, pp. 27-33)

La cadenza è malinconica ma non nostalgica

Un ritratto dell'artista da giovane: grande ambizione di ogni scrittore dipingerlo. O il transito dall'infanzia alla maturità: lo suggerisce Valerio Magrelli nel presentare l'ultimo volume di versi di Franco Buffoni. Ed è Buffoni stesso a offrire al lettore questa chiave di lettura per i poemetti raccolti sotto il titolo *Suora carmelitana*. [...]

La realtà nei versi di Buffoni si condensa a segmenti spezzati, il mondo vi affiora nel disperato tentativo di essere: la cadenza è malinconica ma non nostalgica. Imprevista la carne viva si mostra spudorata, con straziata ferocia. E la maturità raggiunta è molto simile a un combinato chimico: «Acqua di ferro e fosforo che sono / Sul petto nudo». Il tema del libro è la solitudine o una violenta emarginazione sofferta, ma è indubbio che la proiezione stilistica ne sia il nucleo liberatorio.

(ENZO SICILIANO, *Una lingua per ogni età*, "L'Espresso", 24 aprile 1997)

Narrazioni liriche

C'è, in questo nuovo libro di Franco Buffoni, abbastanza perché si torni a riconsiderare la specificità dei generi letterari e il loro significato profondo riguardante gli aspetti particolari dell'attività di un poeta o quelli generali dell'epoca in cui si vive. [...] Dunque, da una parte storie in versi, dall'altra racconti che fanno uso del verso: ovvero, addentrandosi nella lettura, nessun poemetto narrativo, come forse ci si poteva aspettare, bensì poesie poste certamente in una sequenza temporale ma senza rinunciare non solo ai normali stacchi e spazi bianchi, ma neanche al salto di pagina. Meglio ancora, forse, sarebbe stato «narrazioni liriche»; di fatto, ciò che importa è che Buffoni, poeta lirico (in una specificazione novecentescamente caduta in disuso), non ha sperimentato un linguaggio e una struttura autenticamente diversi, in otto sporadici tentativi da aprire e chiudere come una parentesi; bensì ha accentuato da una parte l'aspetto autobiografico e narrativo della sua poesia, dall'altra, e meno ovviamente, il carattere etico-personale della sua immaginazione, della sua capacità di discrezione e puntualità nel ritratto, sia esso intimo o esteriore, nudo d'atelier o veduta *en plein air*. Buffoni, studioso di letterature straniere, traduttore, illuministicamente cosmopolita, si rivela allora assai legato al fondo del proprio paesaggio lombardo [...], da cui gli viene probabilmente quella vocazione alla chiarezza espositiva, quella confidente fedeltà all'oggetto e ai suoi spessori, quell'energia definitoria e, appunto, narrativa che vanno a sostanziare la visività più allegorica e simbolistica del romanticismo europeo e della tradizione del moderno, a Buffoni ben presenti. Cosicché, chiarezza espositiva e fedeltà all'oggetto perdono ogni rischio di corritività o di naturalismo, impregnandosi anzi di emozioni non oggettive ma davvero «oggettuali», o di situazione, e pretendendo non tanto l'uso esterno o strumentale del verso, quanto la sua stessa natura di visione scorciata e intensificata dal ritmo. [...]

(PAOLO FEBBRARO, recensione a *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, «Poesia», XI, 114, febbraio 1998, p. 71)

Sulle soglie dell'eleganza

[...] Via via che la produzione di testi si va enumerando, si coglie meglio, si come meglio si occulta, la ragione di un agglomerarsi di un'ampia ecoacustica, e di uno spazio emozionale lucidamente fiorito. Questo va, in probabilità, messo in relazione ad una filtrata frequentazione dell'autore con il romanticismo inglese. La poesia di Buffoni ha sempre un suo giocare fin sulle soglie dell'eleganza, arrestandosi al sito della finezza, mai rinunciata o oltrepassata di modo. Sono forse i rinvii dell'alpe francese, e più di presso un qualche apparentamento con il percorso estetico di Luciano Erba.

Così luoghi ed annotazioni, come provenienti da un proprio segreto diario, si elaborano in questo itinerario, e sono i due versanti dell'affetto e della cultura ad intrecciarsi naturalmente e persino in malinconica festosità. Allora il lento e operoso significarsi poetico di questo scrivere piano piano si scioglie dall'ironico, un po' palazzeschiiano, degli avvii. Si impasta nelle esperienze di transito accennante, che diventano aggiunte oramai compositive pacatamente assimilate; sono queste avvallii che assicurano una costante rendita nel parlato, scorrevole ma fuori da ogni prosaicità. Ci si accorge intanto che questi capitoletti poetici si sono indotti ad uno scrivere sempre più affacciato sul vivere.

(GUIDO OLDANI, *Con Buffoni sulle soglie dell'eleganza*, "Avvenire", 1 marzo 1998)

Lontano dall'oscurità ermetica

[...] Dopo vent'anni di poesia e vari libri, con l'insistenza del lavoro critico e di traduttore al fianco, Buffoni definisce così la propria figura di autore in un tono che pare rileggere certi snodi quotidiani della «linea lombarda» (Erba, Risi, il Sereni penultimo) alla luce di un protonovecento dichiarato (Pascoli, Corazzini, Palazzeschi), dove l'ironia illuministica convive con l'eresia discorsiva: scrivere versi facendo uso del racconto, e non il contrario. Il demone della sineddoche critica porterebbe a concentrarsi proprio sulla ambiguità di questa strategia, in cui il fine (il verso) è truccato dal suo mezzo di trasporto (il racconto), per arrivare a sondare altre ambiguità strutturali decisive. Innanzi tutto il rapporto tra occasioni e allusività, tra referto e figurazioni. [...] Che la poesia, una certa poesia, non basti più a se stessa, è il segnale quindi di una piccola resa e di un grande avvenire non ancora sbocciato, anche per quegli autori lontani dall'oscurità ermetica e tardosimbolista, e che tuttavia non riescono ancora a liberarsi dal senso comune poetico del Novecento, dalle sue linee dominanti (eppure, Buffoni, in *Protezione della giovane*, ha scritto forse il suo più bel ritratto, espresso ed ellittico, di ragazza proletaria di servizio). Si pensi all'opposizione che Debenedetti ha indicato tra Montale e l'antisimbolismo di Saba. Così, negli otto racconti di Buffoni, convivono entrambe le opzioni: frammento lirico e narrato esplicito, verso e storia, fine e mezzo, anche se la reticenza si stempera in certi poemetti (sarebbe forse più giusto chiamarli così) più che in altri. L'esperienza militare raccontata in *Aeroporto contadino* e l'educazione cattolica accennata in *Dio sia benedetto* funzionano allora in chiave esplicita; mentre l'amore diverso vissuto in *Cinema rosa* o l'intervento chirurgico crittato in *Pelle intrecciata di verde* paiono riguardare un tasso di indicibilità più acuta, che giunge in *Spiga di grano matto* alla allusività più aperta, e cioè chiusa alla vicenda reale di una ragazza morta di malattia (per droga?) di cui anche il nome è taciuto: «Il suo nome non era che una confusione / Di sillabe». Il poemetto eponimo, con la zia suora carmelitana visitata dal bambino che si rievoca da adulto, è quindi il tramite di una figurazione della stessa poesia come clausura da incarnare, comunicazione tra i due mondi della storia comune e del silenzio da preghiera; probabile posta in gioco del territorio intero della nuova poesia italiana, e non solo di un libro affabile e ambiguo come questo di Buffoni, tanto più importante nel rilevare la precisione di uno stile basso, da falsa rima e assonanza, diviso tra l'eresia del libertino e la nostalgia del bambino cattolico, in cammino verso il Monte Athos (titolo dell'ultimo bel poemetto di viaggio) della realtà più espressa ed esplicita.

(GIANNI D'ELIA, *Bildung in versi*, «L'Indice dei libri del mese», luglio 1998, n. 7, p. 9)

Poesia come ricerca di una grazia feroce

[...] È il documento di un volto della poesia contemporanea, del volto forse più rappresentativo o che si vorrebbe tale: la poesia come ricerca di una grazia. Ma Buffoni sa anche che la grazia della poesia è feroce. Gratifica mentre avverte d'un avvertimento terribile. Per questo motivo, credo, di là della preferenza accordata a certi testi «consolatori», il poeta e traduttore qui offre una voce della poesia come principio di magone, come stadio iniziale e puro di commozione, e di pietà.

[...] Significa che il libro non è solo un repertorio, un po' casuale e selvaggio come ogni quaderno simile, per quanto ben curato: è un'opera che ha un proprio animus. Qui si trasmettono non solo le notizie dirette o indirette sul laboratorio dell'autore, e neanche si allineano testi in gran parte di notevole valore: no, qui c'è un'opera. Lo stesso titolo scelto, *Songs of Spring*, è emblematico. Naturalmente, in un'opera di raccolta di traduzioni, l'autore agisce più come un direttore di coro che come un solista. Ma è un direttore paradossale: egli orchestra le voci, ma riconosce in esse il proprio spartito, la sua è una sorta di composizione obbediente, conduce e traduce quel che ditta dentro. A questo livello, più che a quello di improbabili questioni di orecchio, sta la felice unione tra la figura del traduttore e quella del poeta. Si somigliano nella genesi dell'atto, non perché hanno bagaglio tecnico simile.

Molti sono gli elementi a mio avviso fondamentali del libro: oltre al già citato Keats, la presenza delle poesie di Kipling, lo spazio riservato a O. Wilde come a Coleridge, la scelta di incastonare conie un assolo proprio quel sonetto di Shakespeare (e per quel che dice, non solo perché vi si misurarono Ungaretti e Montale), l'attenzione alla poesia narrativa, la scelta di testi da due autori dell'antichità come cammei. Vizi e virtù di Buffoni qui ci sono tutti, ma c'è soprattutto la poesia come inesausta tensione a cogliere l'azione di senso del mondo. Dalla propria melanconia (v. i versi di Keats) la poesia, per Buffoni, non è depressa ma continuamente rilanciata. [...]

(DAVIDE RONDONI, recensione a *Songs of Spring*, «clanDestino», 3/1999)

La tensione tra sensualità e religiosità

[...] Come dicevo, uno dei temi più presenti e quello che percorre con declinazioni diverse tutte le sezioni è il rapporto del corpo con la preghiera e la tensione che si crea tra sensualità e religiosità. In *Suora carmelitana* la *religio* passa per il corpo elettrizzandolo e ha a che fare con esso nei modi più disparati: la lingua che rimane fuori all'uomo che mente al confessore; il braccio che irrompe nella solitudine del ritiro; le mani del Cristo crocefisso toccate dal piccolo Stefano; le mani nere di coloro che si toccano nell'oscurità del cinema, compiendo peccato mortale e nutrendo il «bisogno di esser lì a natale»; le mani, sempre nere come ustionate da una passione cieca e animale, dalle quali è toccata la bolzanina che finisce con una preghiera sulle labbra («Timor di Dio non farmi respirare / Più»); durante l'intervento la coperta «sicura come una religione»; le mani callose dei monaci; l'accostamento dei religiosi del Monte Athos che lavorano pietre preziose e non ammettono alcun essere di sesso femminile, con i cercatori d'oro brasiliani che non tengono donne, ma «viados / Nelle baracche a preparare / La cena»; il divieto assoluto di sfiorare un fratello a meno che non sia già osso e teschio, perché là dove permane un residuo di carne, la sensualità corre sempre il rischio di esplodere.

A questo proposito, si può anche sostenere, come fa l'autore sempre nelle note, che «la percezione [dei religiosi in genere] del corpo [di Cristo], portatore di significato e simbolo per eccellenza, può anche apparire come una rappresentazione elegante di sesso virtuale nel giardino chiuso dell'anima» e quindi, in questi anni in cui il

cybercontatto sembra una buona risposta alla paura e all'isolamento, come eccezionalmente moderna. Ma non riesco a credere che a Franco non interessi soprattutto la relazione bruciante che questi temi hanno con il linguaggio. Chi giunge agli estremi limiti della consunzione del corpo, sia per un percorso erotico, sia per una chiamata mistica, prova l'annullamento (per eccesso o per difetto) della sensibilità e si trova a passare anche per l'esperienza, per chi ha a che fare con la scrittura altrettanto estrema, dell'ineffabilità. E quindi della tonificante sfida dell'ineffabile alla parola. Non starò a richiamare i notissimi passi del *Paradiso* dantesco su questo tema. In questi versi, se si fa l'amore in piedi, sfocia «Rosa camuna sangue bianco», dove quel bianco è un ovvio richiamo al seme maschile, unica linfa di un corpo diventato tutto genitale, ma si riferisce anche a un liquido vitale giunto all'estenuazione. E, quando si muore non è solo per aids, ma anche «per baciare / Sulla sacra icona / L'appropriato colore». Qui l'annullamento è troppo pervaso di sensualità per non pensare a Teresa d'Avila, magari non a quella vera, ma a quella arrivata a noi attraverso le elucubrazioni erotiche di De Sade sulla statua del Bernini e tutte le cose che sono state dette di lei. A partire dal suo confessore, Padre Graciàn che, avendo assistito alla riesumazione del corpo a tre anni dalla morte, descrive il turbamento che gli hanno procurato quelle carni miracolosamente rimaste troppo vive, quei seni troppo «pieni e diritti, quasi non fossero fatti di materia corruttibile». Si tratta appunto del fascino esercitato da un enigma di cui mistiche come Teresa sono state detentrici, di un'avventura, ai sottili confini tra esperienza diabolica e divina, ma sempre e comunque oltremondana, nel deserto del rapimento che lascia smarriti, svuotati e, anche se per poco, soddisfatti. E per questo si presta non solo a esercitare di per sé una fascinazione forte sull'autore e sul lettore, ma anche a fornire una formidabile metafora di quei luoghi dell'oltre che è sempre stato la patria della poesia.

(MARIA LUISA VEZZALI, *"Mani e scrittura" Suora carmelitana e altri racconti in versi di F. Buffoni*, «Steve», 19, 1999, pp. 46-50)

Una raffinata leggibilità

[...] E del resto il libro (di cui segnalo anzitutto la raffinata «leggibilità», un orientamento lessicale e sintattico dai molti strati e intrecci, ma volto a stabilire un forte contatto comunicativo con il lettore) è un libro della memoria, e quindi dei luoghi dove la memoria si è formata. Giunto all'età di mezzo, Buffoni si volge indietro e scopre che gli riesce difficile, oramai, cogliere tutta la sua vita con un unico sguardo. Nasce così l'angoscia di perdere il proprio passato, e in definitiva se stessi. Ma come far rivivere la propria vita nella poesia «in simultanea», così da riaverla tutta davanti agli occhi, «Come un polittico che si apre / E dentro c'è la storia / Ma si apre ogni tanto / Solo nelle occasioni»?

La strategia attuata per raggiungere questo scopo è il cuore poetico del libro di Buffoni, e la chiave principale della sua splendida riuscita. Anziché ricorrere a una poesia narrativa, sfruttando il verso in quanto segmento ma in sostanza non discostandosi dalla prosa «di memoria» (da Proust in avanti), il poeta qui sfrutta le aritmie, le intermittenze – l'allusività spinta fino ai lembi dell'oscuro codificata dalla versificazione contemporanea – proprio per riprodurre le modalità del ricordo. Come esso realmente affiora, con i suoi singulti e le sue zone brumose, rimosse, di irrimediabile mistero.

In questo modo, nei componimenti quasi sempre brevi, ma ben raramente frammentari delle sei parti del *Profilo del Rosa*, il racconto di sé attraverso le varie fasi della vita («dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, fino alla previsione di vecchiaia dell'ultima sezione») non trascorre omogeneo al libello dell'espressione, ma secondo le occasioni è più fluido, chiaroscurale, ispido, nostalgico e risentito. Ciò vale per gli stati d'animo, non per i luoghi; sempre individuati e descritti con la precisione e lo scrupolo del cartografo, del naturalista, dello storico dell'arte. Su questa toponomastica puntuale, di borghi laghi

vette e canali artificiali dove l'infanzia e l'adolescenza vanno a morire (a volte in senso letterale, come nell'annegamento di un ragazzo che emblematicamente ritorna due volte, poco dopo l'inizio e verso la fine del libro) si può stendere il velo della perplessità o del dolore. [...]

(MASSIMO BOCCHIOLA, *La memoria in forma di poesia*, "La Provincia Pavese", 18 ottobre 2000)

Una particolare nozione del percepire

[...] Perché è proprio questa nozione, quella del percepire, che ci sembra offrire una prima possibilità di ermeneusi al testo buffoniano. Intendiamo dire che qui si rivela una condizione superiore del percepire, una condizione in qualche modo filosofica e pertanto già gnoseologica e «culta». Questa nozione del percepire colto spiega assai meglio che non più referenziali e familiari agganci (pur essi permanendo) ad eventuali genealogie poetiche novecentesche, gran parte dell'ipotesi di realismo e di minimalismo «cosale» in Buffoni. È che la condizione stessa del percepire intesa come fatto filosofico e immediatamente tradotto in poesia, o forse mentalmente tradotto in una cosa della poesia e poi subito dato come «resto» o cosa tra le altre in una poesia, consente di contemplare meglio questa trama dal tono apparentemente soffuso e abbassato, ma in realtà sontuosa al di là della lingua, o del parlato; in realtà ambiziosa e a giusta ragione, al di là di una minuziosa cura dei particolari con cui di primo acchito ci compare ed oltre quella stessa pervicace memoria quasi computazionale che sembra restituirci senza violenze metaforiche o ostentazioni da manuale della retorica una successione di eventi che paiono periferici, ma che in realtà tali non sono. Siamo con questa raccolta infatti nella zona (la zona di intaglio, falda, crasi e profilo) dove le immagini si producono, dove esse trovano il modo di comparirci finalmente in una minuzia «oftalmologia», ma diremmo anche uditiva, olfattiva, gustativa e tattile. Minuzia che è contemporaneamente zona del percepire e risultato, o forse ambizione dell'«essere presente» e coscienza dell'«essere andato via». [...] E invece è esattamente con una minuzia speriamo pari alla poesia di Buffoni, che apriamo ad un'altra zona del tragitto poetico del *Profilo del Rosa*: la nostalgia. È che questo libro al di là del suo concepimento ci appare davvero come una forma di biografia della nostalgia o percezione della biografia nostalgica. Anche la prospettiva di plastificazione figurativa, affidata all'architettura sequenziale in sezioni, «è possibile considerare le sei sezioni come una sorta di descrizione in versi di una crescita, dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, fino alla previsione di vecchiaia come nell'ultima sezione, è anche possibile concepire il libro come una unità poggiata su alcuni punti fermi visti da diverse angolature», si dispone sugli assi spazio-temporali secondo il doppio verso della memoria, «Tutto chiuso da trentacinque anni», e dell'attesa, «Di quando il monte Rosa si sarà appianato». Memoria intesa come condizione non solo biografica, ma anche immessa nella prospettiva sovrabiografica e in un certo senso sovrastorica. Anzi è proprio qui che si opera la massima persuasività poetica della «percezione» di Buffoni, nonché la sua ambizione che origina dall'incastro quasi inavvertito tra condizione della propria vita e condizione o auspicio della vita.

(MICHELANGELO ZIZI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «YIP Yale Italian Poetry», IV, 2000)

Poesia in re

[...] Diviso in sei sezioni [...], il testo ci conduce a una progressiva conoscenza per affetti e distacchi, a un'estenuata presentificazione destinale, fino a concentrarsi in una scrittura di immediato impatto emotivo e rigorosa musicalità. Uno spazio maggiore lo occupano le immagini che, progressivamente, si incuneano tra una lineare e paradossale quotidianità domestica e una sconvolgente carrellata di eventi storici che hanno

attraversato tutto il Novecento e oltre, fino alla nomina di Similaun [...]. C'è, inoltre, un'urgenza nel creare sequenze e visioni, i cui il mondo e le cose vengono pronunciati, nei minimi dettagli, nell'atto del loro significare qualcosa di estremamente importante, una sorta di piccola fenomenologia privata del giorno, che fa pensare alla poesia *in re* di anceschiana memoria: oggetti dell'uso domestico, emblemi e simboli di una piccola borghesia che si trascina negli occhi curiosi del bambino, costretto a diventare grande a trasformarsi in storie [...].

È un'età svelata per donazioni a rendere le parole di queste poesie luogo di trasformazione: paesi, vie, case, cortili. Oggetti, persone ed eventi diventano tutti calchi di un passaggio, di una *flânerie* che, passo dopo passo, si carica di un'insospettabile inquietudine, gettata nella più limpida e paradossale *routine*, in cui il pensiero poetico diventa schermo sul quale passare in rassegna il passato, il presente e il futuro. Ma è la certezza di una volontà, che crea ancoramenti concreti, a rendere questi testi perpetuamente presenti a se stessi, quasi fossero narrazioni orali, circolate col lasciapassare delle storie. La necessità del vero e non il dire per necessità sembra marcarli. La loro efficacia sta nel «dovere tutto a qualcuno», sostenuto da un «fare» poetico che si avvale sia della migliore tradizione della poesia lombarda sia dell'evidente abilità del poeta di farsi carico di un'esperienza scritturale, consolidata dal lavoro di traduttore. Sullo sfondo di questa officina, restano ombre e simulacri che si corporalizzano, sensualmente, nelle scoperte del mondo: figure tolte all'infanzia, rubate all'adolescenza e protette dalla maturità. Tutto ciò è calibratamente reso da un grande «tono minore» che rimanda, immediatamente, alle atmosfere poetiche di una stimolante epoca letteraria: da Montale a Sereni, passando dalla pura rarefazione di Luzi, fino alle azzurre atmosfere di Sandro Penna. [...]

(STEFANO RAIMONDI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Atelier», V, 20, dicembre 2000, pp. 86-87)

L'ipotenusa del mondo

Il profilo non è solo ciò che affiora da un paesaggio o da una memoria, ma anche ciò che resta e si incide nella profondità dello spazio e del tempo. Nel suo ultimo libro *Il profilo del Rosa* Franco Buffoni parte dal profilo di un colore (quello appunto del Monte Rosa, ma anche del triangolo sulle casacche nei lager nazisti) per rintracciare la materia di quel profilo, la sua sostanza, il suo peso. Il problema (Buffoni lo ha posto con chiarezza in un suo testo critico relativo all'*Ars poetica* di Orazio) è dire come il paesaggio, con la sua unione di natura e memoria penetri in noi e acquisti un senso, come l'immagine, se dall'immagine pretendiamo qualcosa che scavalchi il solo appagamento estetico e dunque la consolazione – trovi realtà in un testo attraverso lo scavo della lingua nella terra di quel testo. E tanto più il linguaggio scava tanto più l'immagine, in tutta la sua complessità, affiora.

[...] Essendo nella poesia lo scriba fa del suo corpo lo spazio obliquo che regge (con l'estensione della sua lunghezza, cioè degli anni della sua esistenza) l'orizzonte e il vertice, l'altezza e la distensione. Quando l'ipotenusa di ciascuno di noi si sfalderà, crolleranno i nostri cateti. Tracciando le mappe dei luoghi dall'Alto milanese fino al Canton Ticino Buffoni ne scava le storie, trovandole per sovrapposizioni e radici di memorie personali e collettive. [...] Nella geometria che governa l'intero libro *La casa riaperta* è dominata dal rettangolo. È la forma a rivelare il battito della parola e del ricordo. Se all'inizio compare l'immagine del polittico, alla fine c'è quella di una foto. Chi scrive parla a se stesso bambino. [...]

La lingua è nuda, ridotta all'essenziale, sintetica. Obbedisce alla sua funzione di guida, fa salire chi legge fino alla conclusione del libro. L'elemento verticale incontra l'orizzontale, ma è sempre l'ipotenusa a tenere lo sguardo e la storia attraverso la precisione delle

cose e delle immagini. Sì, non genericamente piante, ma robinie, non alberi ma pini, abeti. Non posti, ma luoghi con nomi che devono essere pronunciati.

(ANTONELLA ANEDDA, *L'ipotenusa del mondo*, "La Gazzetta di Parma", 6 maggio 2001)

Una coscienza ludica e tragica

Ciò che da principio colpisce nel nuovo libro di Franco Buffoni è il ventaglio di «cronotopi» apparentemente autonomi che lo compongono. In seguito, rileggendolo sequenzialmente, ci si capacita di come tali cronotopi definiscano una raffigurazione, a tasselli di mosaico, di un'epoca personale, di una vita invasa anche, appunto dallo spazio-tempo alieno del mondo.

Ciò che mi sorprende è l'assoluta anestetizzazione dell'emotività: la scrittura pare come prosciugata, in un paesaggio estraniato dalla percezione-emotività diretta, come estratto dalla memoria-terra, dov'è stato lungamente sepolto. Persone, animali, oggetti, azioni paiono appartenere a un periodo mitico-geologico altro, di grande distanza di sicurezza.

I singoli tasselli paiono invece vivere di una caducità resa preziosa dalla misura rigorosa dei versi (con vere rime-sussulto, o pseudo-rime rarefatte): «La mia vita è breve è neve / Che può sciogliersi domani, / Come – se il ghiaccio viene – / Resistere anche due mesi / Sporcata dai cani».

La stagliata autonomia dei singoli testi, versi ben incisi, sono come sottratti alla memoriapensiero per essere concretizzati nella torba della scrittura (il testo sposta una profondità in un'altra, rivelando e custodendo segretezza).

Il frigore del testo ha effetti di scudisciate emotive sul lettore che rilegge (sono poesie da rileggere almeno tre volte perché diano un effetto forte). L'impressione prima è di un grande pudore; di una sensibilità ironico-verginale, tutta tesa a non farsi inquinare dal vissuto. La seconda è di una grande pulizia formale che non risparmia neppure le tensioni dell'«io» intimo dell'autore. La terza è quella di una profondità, di una serie di cronotopi autonomi, di una serie di spazi/tempi resi misteriosi dalla enigmatica continuità/discontinuità del racconto. Segni di violenza trattenuta vengono sfumati ulteriormente dalle «Caran d'Ache temperate di nuovo».

«In un istante di eclissi», il libro cela-espone catene di epifanie di una coscienza allo stesso tempo ludica e tragica, in un cocktail in cui, mentre l'autore *cresce*, la vita si intensifica per percezioni fedelmente custodite, per sempre rese a una fragilità indistruttibile e distante.

(TOMASO KEMENY, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Il segnale», n. 58, 2001)

La Bildung è solo la cornice

Parlare di Trilogia della Bildung, forse può apparire improprio, dato che *Theios* è un libro che pur nella sua unitarietà, si dimostra per struttura, forme e sapore riconducibile, se non assimilabile, al precedente *Il profilo del Rosa*. Né parlerei di raccolta poetica, nonostante *Theios* contenga testi composti tra il 1980 e il 2000, proprio per la compattezza che lo contraddistingue, persino maggiore, in questo senso, a *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, la prima raccolta – questa sì – che apre nel 1997 il ciclo «tripartito» della Bildung. La forbice di stesura dei testi così ampia nel tempo, insieme al fatto che *Theios* appaia come una via sottratta all'intricato groviglio di strade percorribili e stratificazioni sondabili de *Il profilo del Rosa*, impongono questa nuova pubblicazione come una delle piste più nitide per giungere al nocciolo della poetica di Franco Buffoni. Quella che apparentemente sembra una Bildung, e cioè, in questo caso, la storia di una crescita parallela fra due ruoli anacronistici, il nipote, di nome Stefano, e lo zio, ovvero *Theios* si rivela, in realtà, la storia di una distanza immutabile negli anni, che dalla nascita del nipote fino alla sua piena maturità resta tutta tesa ad un contatto condiviso nel profondo, puntualmente disatteso. Ecco che la Bildung è solo la cornice,

tutta joyciana, di una poetica che, invece, appartiene fino in fondo a Franco Buffoni, una poetica che s'innesta sullo scarto intimo che esiste fra vita vissuta e vita, almeno sulla carta, ancora tutta da vivere, che esiste fra ciò che una vita avrebbe voluto fare e non ha fatto, avrebbe voluto essere e non è stata. Forse è da questo scarto intimo che proviene quel retrogusto amaro, perché lucidamente disilluso, nostalgico, malinconico, che fa da sottofondo e pervade dal basso le composizioni di Buffoni. [...] *Theios*, non è come *Il profilo del Rosa*, una *recherche* giocata fra sé e sé; tutto si sposta fra il sé e un altro da sé che, pur avendo un legame di parentela, un legame di sangue, una appartenenza alla stessa genealogia, alla stessa storia di uomini, non solo non si identificano ma nemmeno si toccano. L'uno e l'altro restano per tutto il libro come separati da un vetro affumicato, da una realtà estranea a loro, di cui anche noi lettori prendiamo atto come uomini insieme al poeta [...]. Il termine «zio» è preferito in greco per conferire, come scrive nella postfazione Roberto Cicala, alla indicazione di parentela, al ruolo familiare, una forte carica simbolica di atemporalità, di ineluttabile ricorrenza ma si sente che la scelta è giunta a libro ultimato, perché la lucida presa di coscienza che questi due ruoli, lo zio e il nipote, implicano nella storia dell'uomo e nella loro singola storia avviene solo nella seconda e ultima parte, all'interno di un processo di crescita non stabilita a tavolino. [...]

(DOMENICO BULFARO, recensione a *Theios*, «La Mosca di Milano», n. 8, dicembre 2001)

C'è anche un risentimento politico

[...] Lo zio è un uomo tranquillo, un intellettuale, un professore, che porta con sé il senso della diversità sessuale (Penna), e brama a tratti l'aftone dei sensi («Desidero l'odore che impregna la tua felpa»). Non so se il «tu» sia sempre il nipote, se sì Buffoni accenna un desiderio doppiamente proibito (perché incestuoso e perché omosessuale), ma in realtà Buffoni dice il piacere anche fisico che danno i bambini ai parenti con la loro semplice presenza. La sua poesia corsiva restituisce l'immediatezza dell'impressione: «Però sì che mi piacevi lì fuori / Da solo a bere il tuo latte / E certo troppo per intervenire / Tra le ginocchia il libro / E quel tirare su di naso». [...] La poesia di apertura auspica un viaggio comune di zio e nipote a cercare «il circo romano nel buio». Quella che chiude la prima delle due parti ammette che ciò non avverrà mai a causa del «primo KGB» che «ti ha già insegnato / A balzi e cerchi come liquidarmi». Dunque in Buffoni c'è anche un risentimento politico, il guaio è che nel momento che si entra nella mischia si viene irretiti dal linguaggio degli oppositori, veri o presunti. Intendo che dare a qualcuno del KGB, o del fascista, è linguaggio da stadio politico, la cui stessa forza lo indebolisce. È lontano dal mondo della coscienza poetica. Ma fino a che punto? Se, come pare, la poesia di Buffoni è registrazione del quotidiano, oggetto trovato, essa deve contenere delle brutture. Come dei momenti lirici e *pedagogici* freschissimi: «Comportati bene, come il sole stamattina / Che quasi tra i tigli si nasconde / Per lasciarti studiare, / Sii come lui discreto, non esibire...». Ed è il poeta che parla a se stesso pensando di rivolgersi al ragazzino discolo.

Buffoni, poeta lombardo che ha frequentato romantici e moderni anglosassoni, ha preso da Giudici e forse Sereni quella maniera di gettar lì le cose un po' enigmaticamente, di mescolare alto e basso, di fare autobiologia. *Theios* sembra una raccoltina di transizione ma dà un'immagine alla De Pisis di momenti di una vita nell'inarrestabile marcia degli anni. Di più non si poteva dire senza disperderne l'immediatezza. [...]

Il problema della poesia di Buffoni è il problema di raccontarsi, mettersi in scena, dire e non dire. Delle volte rischia molto, come quando – seguendo Heaney nelle torbiere sacrificali – paragona Oetzi, l'uomo conservato dal ghiacciaio, agli omosessuali nei lager nazisti (*Tecniche di indagine criminale*). Ma probabilmente tutti i suoi testi vanno letti come diario di un vissuto dichiaratamente povero, senza separarne le idee se non come

sentimenti e soluzioni provvisorie di una condizione contraddittoria di sicurezza-insicurezza che è di per sé poetica.

(MASSIMO BACIGALUPO, recensione a *Theios – Del Maestro in bottega – The Shadow of Mount Rosa*, «Semicerchio» XXVI-XXVII, 2002)

L'enigma del dolore

[...] Il «bestiario» di Buffoni non rimanda a vizî e virtù degli uomini. L'interrogazione principale, *attraverso di essi*, sembra riguardare il dolore, la sua percezione, la sua «elaborazione culturale». Ricordiamo, ne *I tre desideri* (S. Marco dei Giustinai, 1984) i versi conclusivi de *L'italiano*: «Che soluzioni non stanno e nel trovare risposte / A enigmi sull'esistenza, / Ma nel prendere atto / Che non vi sono enigmi» (e ricordiamone l'esergo: il verso che chiude *The Hollow Men* di Eliot: «Not with a bang but a whimper»). Nella sezione «Letto semirifatto» de *Il profilo del Rosa* l'enigma del dolore viene affrontato, ancora, cercando di negarne l'enigmaticità, come temendo che l'interrogazione, nel suo stesso porsi, del dolore diventi complice. L'enigma del dolore esiste perché ci ostiniamo ad opporvi «promesse di felicità» e «perfezioni» soltanto momentanee, e dunque inesistenti? Come scriveva Umberto Motta, in prefazione a *Scuola di Atene* (L'Arzanà 1991): «Buffoni è il poeta che guarda e descrive la realtà oggettiva e interiore nel momento preciso in cui di tale realtà ha inizio la decadenza: nell'attimo dopo – oltre – la perfezione». Gli animali, il loro esistere e soffrire, è nettamente contrapposto alla ricerca umana di una perfezione algida, atarassica, in una poesia di *Suora carmelitana*: «Le gambe del cane a somiglianza scarne / Piegate nella tensione – tremanti – / Della defecazione. // Beati gli aridi perché bruceranno fino all'ultimo / Nelle quattro nobili verità / Del dolore / Dell'origine del dolore / Della fine del dolore / E della via per la fine del dolore». Ma non è forse proprio la negazione tautologica dell'enigma a risolversi in enigma, per il suo stesso carattere linguistico, dunque eminentemente umano, e per il suo darsi come opera d'arte, se è vero che «tutte le opere d'arte, e l'arte complessivamente, sono enigmi»? Le ultime parole sono di Adorno, in pagine fondamentali della *Teoria estetica* dedicate al «carattere di enigma», che pur si concludono affermando che l'enigma delle opere d'arte è nel non sapere se la loro promessa è inganno. Buffoni ripropone a se stesso e a noi la domanda, con il lenimento dell'ironia: «Ma se riuscissi dio mio se riuscissi / Testolina di logos contro mythos che sono / A far rimare sera con preghiera / Come Vincenzo Cardarelli / Per negare e annegare / Il nucleo d'ordine dentro la parola / Dei vecchi poeti fumatori? Con le rughe a tagliarsi le guance, / Una gramigna che l'asfalto quasi / Non riesce più a contenere». [...]

(GIULIANO MESA, *Nel "Profilo del Rosa" di Franco Buffoni*, «Testuale», n. 33, 19, secondo semestre 2002)

Una poesia illuministica

[...] Un tema, questo dell'infanzia, che non scade mai in Buffoni a languida nostalgia o a lacrimoso rimpianto e che si arricchisce – accompagnando la crescita dell'autore – dell'amore della montagna o della brughiera, e delle memorie storiche e addirittura preistoriche e persino geologiche.

La poesia di Buffoni giunge così a una grande ricchezza biografica e ideologica, che ci permette di compendiare il nostro giudizio nel termine di «illuministica»: la soluzione del vivere – dice Buffoni citando Wittgenstein – non sta «nel trovare risposte / A enigmi sull'esistenza / Ma nel prendere atto / Che non vi sono enigmi». Enigmi no, ma problemi certo sì, e angosce e insomma quel «labirinto che ci sta dentro» e che solo la poesia può percorrere e guidare forse all'uscita.

Due aspetti principali ci pare che guidino questo percorso: il rifiuto di soluzioni assolute e la coscienza del tempo come un percorso drammatico. «Sono stufo di preti e di poeti», esclama Buffoni nella lirica dedicata a Leopardi. [...]

Poeti, s'intende, vuoti o parolai, e preti astuti. Ma, accanto a questo rifiuto, sta la drammaticità della coscienza del tempo. Una drammaticità che tuttavia non si atteggia in pose teatrali – tutt'altro; la poesia di Buffoni è di continuo tramata di eventi storici, di cronache dei nostri anni, dai campi di concentramento fino ai referendum per il divorzio e l'aborto e addirittura alla distruzione delle torri gemelle di New York; nonché di accadimenti autobiografici, dalla pratica dello sport al servizio militare in aeronautica, dall'amore per Firenze e le opere d'arte alle atrocità delle guerre ecc.

Ma vi è un momento nell'autobiografia che illumina e condiziona tutta la vita, nonché la poesia di Buffoni – ed è la scoperta di sé. Dal labirinto, dal groviglio di cui aveva detto, la scoperta o piuttosto la dichiarazione infine del suo vero io con un sussulto che lo libera da ogni inibizione. E una tensione a «la grande quiete» che non ha però nulla di mistico e si realizza con la scoperta del vero io e il rifiuto dell'educazione cattolica con l'uscita dal «labirinto» interiore, da un grande chiaroscuro, con il coraggio di prendere atto che al mondo non vi sono enigmi e tantomeno nel proprio io: «La differenza accadde dunque il giorno / In cui intese che nulla accadeva / Se lui per caso non era più ferente. / Il giorno in cui non fu più lui»; cioè il giorno in cui non fu più costretto alla maschere e in cui prese infine le sue autentiche fattezze; è il momento in cui cessano le ferite, cessa l'equazione reo-peccatore e, ricordando De Pisis, Buffoni scrive: «... se non fossimo uomini / Né donne / Saremmo perfetti» (cito dalla raccolta *I tre desideri* del 1984 che con *Quaranta a quindici* è il testo più importante per intendere l'inizio del percorso di Buffoni). Ed ecco infatti nel *Maestro in bottega* la definitiva e conclamata «guarigione» (il termine è mio) dalla sua «ex segreta malattia», ecco la sua «esuberante rinascita», e insomma la sua definitiva liberazione da quella condizione che era causa e modo di tutti i grovigli ora finalmente sbrogliati. [...]

Quali possano essere nella futura poesia di Buffoni gli esiti di questa definitiva acquisizione di libertà etico-comportamentale naturalmente è ben difficile dire; possiamo con ancor maggiori ragioni credere nella sua poesia come tra quelle più rappresentative di questi difficili anni. E dunque, buon lavoro a Buffoni con quella intensità di problemi e l'alta qualificazione culturale e la fiducia illuministica nonché quel filo di ironia di cui già ci ha dato prove illuminanti.

(GIULIANO MANACORDA, recensione a *Il profilo del Rosa* e a *Del Maestro in bottega*, «Hebenon», 11, II serie, VIII, aprile 2003)

Un canto in cerchio sincopato

[...] qui posiamo cogliere quell'atteggiamento – che i latini definivano *curiositas*, gli inglesi chiamano *fancy* – caro al poeta per essere un «vagare disordinato della mente» cui non di rado si abbandona il traduttore (o, aggiungiamo noi, il lettore) di poesia ridestato da associazioni tanto durevoli nel dormiveglia quanto resistenti al risveglio. Il poeta, infatti, come un maestro in bottega, forgia la poesia e il suo farsi, lavora in punta di spillo sui fantasmi che si avvicinano, li fissa nei versi dove ricompaiono trasformati in ombre vive. *Fancy*, per non andare lontano, è il distillato di un lavoro di traduzione da Byron, parola incardinata in una quartina del *Don Giovanni*, che servì allora a illuminare le due maniere – la fosca, notturna, spettrale, e l'eroicomica, rinascimentale – del poeta inglese, e ora solleva una luce, già sorta dal «sentire» *romantic & burlesque* in *Quaranta a quindici* (1987), a una più precisa consapevolezza della lingua, adattata da sempre ad operare *en raccourci*, e della sua nevrosi-*curiositas* fra colloquio interiore e assedio tecnologico, radici antiche e desinenze moderne, che è la cifra stilistica più sorprendente di questo nuovo libro di Buffoni, e dal poeta giustamente messo in risalto nella prima sezione, *Curiositas*, della raccolta: «Questo meraviglioso pioppo che si inchina / Ma solo

un poco e in cima / Al vento, come un cenno del capo / Un rapido commento / Al tempo che farà, / Una baionetta lo saliva / Al tempo di lombarda piccola vedetta, / Un aquilone poi coi segni marinari / Oggi soltanto l'incisione / Via etere leggera / Del mio nuovo e-mail / Sul far della sera».

Ma come descrivere, da che punto partire alla descrizione di una raccolta che sembra invece sorretta non su un disegno unitario, bensì nella tensione dialettica fra verso e memoria di quel verso? Le varie sezioni si dispongono come cornici che non racchiudono un centro ma l'idea di un «canto in cerchio sincopato», che se alza il suo registro cerca immediatamente di planare nelle aree periferiche e marginali del lavoro poetico, dove la parola propria si fa *altrui*, per via di traduzione, ovvero gioco allusivo, con citazioni e riscritture che all'autore stesso tocca (onde completare il senso della raccolta) disseminare di indizi. La vita entra in questo modo nel diagramma tracciato dall'autore come un messaggio da decrittare nel percorso associativo delle immagini, che oscuramente ritrova un suo introverso, alessandrino nitore. E vi sono fatti minimi e di cronaca, ma anche incontri privati, letterari e artistici (tutta la sezione *Del maestro in bottega*) o museali (come la poesia per Oetzi) che ci riportano alla vita da una parola che non pretende più alla purezza, ma («davvero per non lasciar fuggire / Per non lasciare scampo al sentimento») a riscoprirne in fondo l'inquietudine.

(SALVATORE RITROVATO, *La "curiositas" di Franco Buffoni*, «Pelagos», VII, 9, 2003)

Pochi precedenti nella recente poesia italiana

Anglista e traduttore soprattutto di poeti, Franco Buffoni ha lungamente elaborato in propri una sua peculiare cifra poetica, largamente debitrice dell'istanza narrativa, che ha pochi precedenti nella più recente tradizione italiana. Tale cifra appare pienamente attiva e risolta in *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997), raccolta giocata prevalentemente su un asse referenziale, nell'attento rispetto dei meccanismi e degli snodi (incluse certe tecniche del "ritardo") che consentono lo sviluppo organico del racconto.

Ma è quando la vocazione narrativa si incontra con lo scavo autobiografico (e quindi col bruciante repertorio dei ricordi, delle cose scomparse, di un vissuto che si prolunga nel presente e fa intravedere il futuro), che la poesia di Buffoni raggiunge i risultati più importanti. È quanto avviene nel corposo volume *Il profilo del Rosa* (2000), suddiviso in sei sezioni che possono essere anche considerate ognuna un poemetto autonomo, e che nel loro insieme costituiscono, per esplicita dichiarazione dell'autore, la «descrizione in versi di una crescita, dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, fino alla previsione di vecchiaia dell'ultima sezione».

L'attentissima collocazione geografica, evocata fin dal titolo (ma in proposito lo stesso Buffoni richiama l'attenzione sulla «sua funzione polisemica rispetto al contenuto profondo del libro: per esempio, rispetto al triangolo rosa sulle casacche nel Lager nazisti»), induce una precisa contestualizzazione delle vicende, e al tempo stesso pare voler sottolineare una forte marca di verità, «storica» e umana, come movente primo della compagine testuale. Di qui un uso discreto ma perfettamente avvertibile del parlato, sia a livello lessicale che sintattico, di qui l'insistere su ambienti esattamente individuati (la vecchia casa riaperta dopo trentacinque anni, i paesi e i paesaggi fra Milano e il Canton Ticino, le vie, le piazze e i toponimi delle varie città toccate dal «viaggio»), di qui la fluidità dei registri espressivi, che svariano, appunto in relazione alla «verità» dei contesti, dall'espressionistico al referenziale, dall'evocativo al meditativo al lirico puro, senza che mai si creino attriti o squilibri di sorta. Ma è soprattutto il disegno complessivo a imporsi, quasi a suggerirci che la poesia-racconto si è fatta ormai poesia-romanzo, con l'imperiosa richiesta e produzione di senso che ciò comporta.

(STEFANO GIOVANARDI, *Franco Buffoni*, in *Poeti Italiani del Secondo Novecento*, pp. 997-998 vol. II, Milano, Oscar Mondadori 2004)

Una sorta di glaciazione saturnina

La poesia di Franco Buffoni in vece dell'autoreferenzialità di un codice lirico artificialmente chiuso in un linguaggio statico, sconnesso dall'evoluzione storica, si muove, con l'agilità dell'"intellettuale ironico" pensato da Rorty, oltre le ideologie, con un'apertura del proprio raggio di azione artistica che spazia fra questioni metapoetiche, metacritiche, di fine erudizione, nella convinzione che la scrittura in versi rappresenti, o abbia il compito di rappresentare, l'orizzonte di una sintesi circa le diverse urgenze (e carenze) dell'umano.

[...] Sin dal suo primo libro l'autore segnala una scrittura sorda alle mode e alle tendenze del momento. Ciò che colpisce è la levigazione straniata, il falsetto metrico di questi testi, la loro forma recisa e netta che viene a rivestire i contenuti di un melodramma della reticenza, di figure sospese fra elusività e disinganno. Il filo del pensiero tesse crudelmente l'ingarbugliarsi della matassa del vissuto, la necessità di giocarsi l'interiorità in maschera. Una sorta di glaciazione saturnina accompagna il dramma intellettualizzato dei sensi, chiudendo in forme apparentemente soavi lo stallo di un'esistenza [...].

Nel 1984 [...] esce *I tre desideri*, secondo volume dell'autore, segnato dalla ricerca di cristallizzazione delle pulsioni, da una messa in versi quasi cinica del vivere, da desideri che sono "desideri di rinuncia". Il paesaggio, la natura nella sua schietta presenza sembra fungere da calamita della sensualità, permettendo una sorta di transfert erotico.

[...] Nella ricerca dell'autore lombardo si fa sempre più incisiva una originale coniugazione della parola quale bilico fra registri dell'avanguardia e, come le definisce egli stesso, le "astuzie dell'orfismo". L'attenzione metacritica sul fare poesia, l'ossessione di uno scavo rigoroso nel campo della lingua e la vicinanza alle questioni dell'estetica anceschiana emergono come pareti portanti dell'edificio buffoniano, contenuti del suo stesso versificare. Si realizza così una sempre più decisa revisione etica dello spazio artistico quale luogo di incontro e tangenza con saperi radicalmente altri, dall'archeologia alla scienza. Una dominante dell'imperfetto, una prevalenza della terza persona, vengono ulteriormente a confermare la presenza di una volontà autoriale a marcare, attraverso la distanza (parola chiave di questa raccolta), il congelamento di sé, la riduzione dell'io a sfondo su cui si imprime una "messa in scena perfetta / fra le rovine".

Nel suo terzo libro, *Quaranta a quindici* (1987), il velo di ritrosia che sfumava ironicamente gli inizi di questo autore tende a farsi gradualmente meno nevralgico. È ora un proficuo dialogo fra tasselli lirici e tesa prosasticità, nel fitto riecheggiare di memorie letterarie, a dominare la pagina. La presenza di una passione per il melodramma, già più volte baluginata nelle precedenti opere, emerge ora quale architrave stilistico, come in *Vorrei quel tuo mondo di bambole*, poesia dedicata al Verdi dei suoi ultimi anni, in cui si palesa il grumo malinconico che sorregge la scrittura del poeta lombardo. [...]

Con *Scuola di Atene* (1991) l'approfondimento del respiro più musicale della poetica buffoniana porta a un maggiore dispiegarsi del vissuto, a una ulteriore maturità di scrittura, manifestando una ricerca di levità e trasparenza che pare affacciarsi sino al recupero di tonalità penniane [...]. Fra il 1997 e il 2001 Buffoni pone mano alla sua personalissima "trilogia della vita offesa" (Vitaniello Bonito): nel 1997 esce *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, al cui centro è la questione di una resa della realtà in bilico fra frammento lirico e rigore documentario della prosa. [...]

Nel 2000 con *Il profilo del Rosa*, secondo atto del romanzo di formazione buffoniano, l'autore iscrive in una precisa geografia della memoria [...] le epifanie dell'io. Questo testo scioglie la tensione fra prosastico e lirico in un unico movimento ritmico di scrittura (sottolineato anche da una punteggiatura minima, quasi assente), in una "musica interna" che d'ora in poi diverrà tratto distintivo della scrittura buffoniana. Fra

descrittività e suggestione il poeta ripercorre le stanze della propria infanzia, fissando in un voyeurismo di stampo proustiano il replay del proprio vissuto. Il lavoro sulla lingua, la ricerca di una parola contemporaneamente schietta ed evocativa prende slancio dalla passione dell'autore per il Sereni di *Frontiera* e *Diario d'Algeria*. [...] La trilogia buffoniana si chiude con *Theios* (2001) [...]. Qui l'io poetico è portato quasi ad astrarsi dalla scena dei testi, per fare della presenza del nipote, della sua agrodolce fenomenologia della crescita il solo oggetto di indagine. [...]

(ALESSANDRO BALDACCI, *Franco Buffoni*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Aa. Vv., Roma, Sossella 2005, pp. 545-548)

Con gli strumenti dell'antropologia e delle scienze naturali

[...] Nel panorama molto provinciale della poesia italiana il lavoro di Buffoni si è imposto con forza per la sua anomalia, per il senso di un percorso e di una fedeltà che ha attraversato i decenni crescendo lontano dal gioco asfittico delle opposizioni tra scuole cristallizzate in polemiche esaurite trent'anni fa eppure ancora capaci di occupare tempo e spazio. Come un fantasma, il fantasma della poesia italiana. Così, mentre per decenni ci si è accapigliati tra etichette sempre più sbiadite, consumando i residui spazi di sopravvivenza della parola in versi intorno a opposizioni prive di alcuna attualità, la poesia di Buffoni è cresciuta muovendosi altrove, in un altrove prossimo alla realtà e alle sue mutazioni.

Guerra, il libro più maturo del poeta di Gallarate, [...] fa da lineare contrappeso alla dispersione di forze centrifughe e centripete della nostra poesia e si fissa nella definizione di un concetto (quello di «guerra», appunto) che è innanzitutto storia e analisi della storia, delle sue perversioni e delle sue anomale ricorrenze, spaziando dalla preistoria ai giorni nostri. Il fulcro del lavoro è la seconda guerra mondiale, e l'occasione il ritrovamento di un diario, scritto dal padre a matita in campo di concentramento. Un dato oggettivo, il persistere e il trasformarsi della memoria in un gesto, quello poetico, che non chiede epifanie del bello o soluzioni etiche ma si pone come impossibile (perché mai immediatamente dato) quanto necessario laboratorio del dato umano, con tutti gli strumenti a cui l'uomo ha accesso. Sono gli strumenti dell'antropologia e delle scienze naturali, della teoria politica e insomma dell'epistemologia intesa come scienza del sapere in generale a sorreggere il poema sezionato di *Guerra*; sezionato come le catene di dati e mitologie che costituiscono la storia e le sue mitologie, la trasmissione delle vite e delle morti.

[...] Con grande potenza di sintesi (una sintesi sempre aperta, una ricerca ininterrotta), Buffoni non coagula mai nel mito, qualunque esso sia, l'urgenza del dato umano la sua reperibilità, la sua trasmissione. Le chiese, svuotate dalle nevrosi del dominio, diventano musei, i testi sacri capolavori delle culture nella loro concretizzazione storica e geografica. Compito del poeta è unire l'allarmante evidenza dell'errore con il distacco dello studioso, per un acquietamento momentaneo, quello della scrittura, che non è fuga ma azione concreta, scoperta «scientifica» dei motivi del fallimento della vita nella guerra che «continua a finire» (come la tragedia nella definizione hegeliana) ma non finisce mai. Buffoni avverte che «una radice del male / è zoologica» e ce lo spiega in una delle poesie più belle della sua raccolta attraverso l'immagine vivida dei leoni marini sulle spiagge della Patagonia (p.173), legando in un'unica, in sé immediatamente (senza mediazioni) innocente pulsione animale, il goffo infanticidio di un leone marino e l'assassinio di un infante «... picchiato a Torino / A morte dal padre ventitreenne / Perché piangeva / Non lo lasciava dormire...». [...]

(ALDO NOVE, *La guerra, perpetua disfatta*, «Liberazione », XV, 282, 27 novembre 2005)

Un punto di vista minimo e interno

[...] Quello che più convince di questo libro, infatti, è che il discorso della poesia nasce sempre da dentro, dai singoli sfregi e dalle ferite che ogni volta determinano il dominio insieme fisico e mentale della guerra. La guerra è sempre, dice Buffoni, qualcosa che riguarda direttamente l'individuo, anche nelle sue più terribili, seriali moltiplicazioni. All'inizio e alla fine di tutto, c'è sempre qualcuno che soffre; il che significa poi un corpo che subisce violenza [...]. Di qui la scelta, poi sempre coerentemente rispettata da Buffoni, di trovare un punto di vista minimo e interno, il più puntuale e concreto e appunto individuato possibile. La scrittura poetica risulta così un esercizio di rigore e insieme di pietosa evocazione, un'aspra caccia al «fantasma in carne e ossa della storia», a partire da piccole tracce e cicatrici, da singoli foglietti e vecchie fotografie, antichi brani di scrittura, dai referti e dai reperti, anche artistici, in cui si è come incistata quella violenza che della guerra appare il marchio più reale e inequivocabile, forse unico. La concretezza e la singolarità del male sono il primo dato di realtà della guerra. «Schegge», e non altro. Il resto, il quadro o il senso complessivo della storia, se pure uno ne esiste, risultano del tutto impliciti, coincidenti con gli uomini, con le cose e coi fatti stessi che si sono dati, e da questi in sostanza non sono alienabili.

È allora soltanto per un paradosso connaturato a un tale genere di tematica che l'immaginario di *Guerra* risulti assai ricco e fecondo, fino a espandersi in una mobile struttura rapsodica e poematica. Buffoni qui ha certo trovato un territorio affatto fertile e necessitato della sua scrittura, che procede per sintesi, con sicura determinazione stilistica, attraverso incisivi graffi e abrasioni, alternando sequenze più dure e dissonanti a movimenti, talora perfino elegiaci, di più controllato equilibrio ed eleganza. A metà tra governo delle cose e governo dello scriba che racconta, lo sguardo minimo o particolare di Buffoni si rivela così uno sguardo tutt'altro che minimale, e dunque un'idea forte non solo della realtà e della storia, ma anche della poesia e della letteratura. Una poetica, dunque: «Col rigore di una terapia / Praticherò io questo esercizio del ricordo / Conquistando schegge di passato / Per ricomporre l'oscenità».

(ROBERTO GALAVERNI, *Franco Buffoni, esercizio di rigore e di poetà*, «Alias», 15 aprile 2006)

La razionalizzazione anche di quanto appare inconoscibile

Della nuova raccolta di Buffoni va subito commentato il titolo: *Guerra*, senza articoli né determinativi né indeterminativi, perché è la condizione in sé della guerra a essere oggetto della sua poesia. Una condizione che si evidenzia nella storia e attraverso la storia, ma che tocca poi gli ambiti della psicologia e della biologia, sempre comunque in una dimensione metafisica e però non trascendentale. Il problema, ci dice Buffoni nel percorso in quattordici sezioni o tappe della sua raccolta, non è quello di parlare soggettivamente della guerra (come nel modello per eccellenza in questo senso, quello ungarettiano) né di parlarne politicamente (come ha fatto, tra gli altri, il Fortini di *Composita solvantur*), ma di trovare una chiave interpretativa che consenta di far intuire quali sono i legami tra fondamenti della biologicità e pulsioni aggressive, storicamente diverse ma virtualmente sovrapponibili, in una dimensione che è nei fatti antiantropocentrica, e tuttavia non risulta iperoggettivata, quasi straniata in una percezione altra (gli insetti di Ted Hughes), bensì valorizzata in un senso naturalistico anziché umanistico.

Guerra di Buffoni è quindi un libro totalmente antielegiaco. [...]

Sono i luoghi, i monumenti, le tracce degli eventi che parlano, non il poeta. Ma allora la funzione-finzione dell'io-lirico a quale esigenza corrisponde? Non a quella dell'autoriconoscimento, bensì a quella della connessione tra elementi in apparenza irrelati, e invece *naturalmente* da unirsi, in una tensione sinaptica: nella raccolta di Buffoni le constatazioni prevalgono sulle induzioni, solo che non si constata solo l'evidente, ma anche il legame creato nel testo, quasi esperimento verbale dei processi biologici. La constatazione può partire da eventi persino di cronaca («Quinto errore della

Sisley di Treviso») oppure da notizie accertate *more historico* («Ma colgo un proiettile scheggiato / Estratto dall'avambraccio destro / Di Basci Renato / Il quindici agosto del '916 al Pasubio») oppure da autobiografie altrui (segnatamente quella del padre, prigioniero per un lungo periodo durante la Seconda Guerra Mondiale), ma deve servire da fondamento per giungere a una sintesi che focalizza un aspetto solo indirettamente percepibile nell'evidenza: «È il troppo brutto / Che non si riesce a dire / Perché esistono tutte le parole / Ma sono lunghe e finisce / Che assorbono / Dei pezzi di dolore».

[...] La cosmicità della guerra viene quindi dimostrata nell'ultima e decisiva sezione, *Se mangiano carne*. Qui, come un Leviatan, arriva presto in primo piano «il gigantesco squalo-balena maculato», ma di esso non sono meno feroci le tartarughe, se diventano carnivore o, magari involontariamente, i leoni marini, i coccodrilli, le «tigri a caccia di antilopi» ecc. Ma a questa premessa scientifico-etologica si connette la constatazione che «non ha infine che centomila anni / Il pensiero astratto» e che recenti sono pure «i fondamenti neurologici della memoria». La speranza illuministica di una riorganizzazione superiore della storia si scontra con la condizione biologica di pulsione a uccidere e a ripetere l'uccisione, che crea un rapporto di «vittima e carnefice» riconoscibile perennemente. Così, ancora ricordi personali e rievocazioni di eventi lontani – dall'antichità di Pirro Neottolema, alla Prima e alla Seconda Guerra Mondiale, ecc. – precedono una conclusione del tutto consequenziale: la lapide di un giovanissimo soldato tedesco che riposa nel cimitero tedesco di Cassino può far parlare di strategie di battaglia o di ambrosia degli dei, ma non può far dimenticare la certezza che «Wolfgang Liebelt / 10.1.25 – 30.12.43» sta «Tra gli altri ventimilacinquantasei».

La poesia per connessioni di *Guerra* è sostenuta da una metrica netta, spesso puntellata da versi canonici, specie endecasillabi dal ritmo martellato, giambico-anapestico, antievocativo. La non evocatività, e quindi la razionalizzazione implicita anche di quanto appare attualmente non conoscibile, sembra la cifra più forte dell'intera raccolta, quasi un poema filosofico in capitoli. Molto poco risulta non necessario (magari il troppo esplicito di *Per il potere di sciogliere e legare*) e comunque mai superfluo. Buffoni si colloca in una dimensione poetica che è per certi aspetti discendenza della tensione gnoseologica più forte della linea metafisica, dal Montale di certe *Occasioni* (*Nuove stanze*) al Sereni degli *Strumenti umani* (non a caso qui il citato per *Amsterdam*), ma senza la sua musicalità più blanda, che ha dato piuttosto il via al filone della poesia narrativizzata recente. Semmai, i contatti più forti si potrebbero trovare con il Giampiero Neri di *Teatro naturale*, che peraltro punta sulla concentrazione epigrammatica spinta a volte sino ai limiti del surrealismo. Ma è chiaro che tra i modelli di Buffoni sono ben presenti quelli anglosassoni da lui studiati; in ogni caso, se si dovesse instaurare un confronto di metodo e di esiti, si sarebbe tentati di fare soprattutto il nome di Enzensberger con il suo *Affondamento del Titanic*. Come lì un evento-simbolo, qui uno stato-sostrato antropologico, ciò che è *Guerra*, viene ricostruito per via poetica, diventando dicibile attraverso la storia ma anche al di sopra o al di sotto della storia.

(ALBERTO CASADEI, recensione a *Guerra*, «Atelier», 42, XI, giugno 2006, pp. 126-128)

Tra Leopardi e Pound

[...] E siccome non abbiamo nessuna paura dei rapporti, si può dire che Buffoni abbia riscritto almeno due classici, fondendoli nel suo libro: il *Discorso sopra lo stato presente degli'italiani*, come contenuto storico e come contenuto attuale della biografia, da Leopardi intesa non più psicologicamente soltanto come traccia della diversità «biologica» e ideologica, anche qui forte e chiara, ma come portato della storia collettiva che si interroga sul passato dei padri che incombe sul presente dei figli che hanno voluto esserlo. E l'asse della diversità Leopardi-Saba arriva in Buffoni anche a livello stilistico e tematico: l'endecasillabo, di cui è raro padrone, e il motivo biografico affettivo e dell'adolescenza militare, riversata in felicissimi quadri morali e vitalistici, ma sempre

con la sordina mentale. A me sembra inoltre che Buffoni abbia scritto i suoi *Cantos*: non un'imitazione del plurilinguismo stilistico di Pound, ma una radicale immersione nella domanda tragica della storia italiana e europea, che, a differenza del fascista Pound, in Buffoni diventa e finisce per essere una lezione poetica e politica democratica e resistenziale, priva di qualunque retorica se non quella del diritto-dovere di opporsi alla barbarie. [...]

(GIANNI D'ELIA, *Uno dei poemi più importanti del 2005*, «Icaro», 5, 3, giugno 2006)

Da poeta puro a intellettuale impegnato

Con *Noi e loro* prosegue una metamorfosi, quella poetica di Franco Buffoni, che già il precedente *Guerra* [...] aveva annunciato con decisione. A tagliarla con l'accetta potremmo dire: da poeta "puro", cosa leggera e vagante – a intellettuale impegnato, manifestante e intransigente. Ma naturalmente i passaggi di stato, in poesia, non sono mai in realtà così netti e definiti. E se è vero che anche nel "primo" Buffoni [...] bisognerà rileggere certi episodi che della "svolta" attuale costituiscono le premesse e i fondamenti, è anche vero che il Buffoni di oggi – che ha dedicato a questioni di diritto e cittadinanza un intero, inclassificabile testo come *Più luce, padre* – scava ancora, nelle pieghe di una polemica a tratti assai esposta, "zone liriche" di totale abbandono sentimentale e stupefazione erotica. Si può anzi dire che l'erotismo di questa poesia si sia fatto col tempo più crudamente visibile e definito, più ritagliato e sagomato [...]: e che ciò si sia reso possibile, per un temperamento "gentile" come resta quello del nostro poeta, proprio perché l'esperienza dell'incontro erotico ha preso un'altra tinta, s'è rivestita di una funzione ulteriore: quella appunto "civile". Sin dal titolo todoroviano, in effetti, *Noi e loro* rappresenta il collidere e il giustapporsi, più che il fondersi e lo screeziarsi, di questi due registri. Definisce il libro, Buffoni nella Nota conclusiva, "la cronaca" di "due esclusioni", di "due disappartenenze". Da un lato quella della condizione omosessuale, che nella prima parte del libro si illude (illusione volontaria e consapevole, come sempre la Nota denuncia con lucidità) di trovare un paradiso d'innocenza nel Maghreb da sempre consegnato ai riti del turismo sessuale (secondo un repertorio anche letterario che Buffoni ovviamente ben conosce). Dall'altro lato quella degli immigrati clandestini (magari provenienti proprio da quel Sud del mondo in apparenza "felice") che nella seconda, più compatta intensa e convincente parte del libro, fanno sulla propria pelle l'esperienza dell'"apertura" e dell'"inclusione" che ci illudiamo connotino la nostra cultura. La poesia-manifesto, *Due trafiletti*, accosta in una sola immagine dialettica il balzo catastrofico del "clandestino curdo", che tenta di entrare in Italia gettandosi da un vagone ferroviario in rallentamento, e quello del giovane omosessuale perseguitato che trova rifugio "dal parapetto del cavalcavia" lasciando scritto su un biglietto: "Spero di risvegliarmi in un mondo più gentile". S'è detto che la seconda parte, che dà il titolo al libro, convince più della prima. Ma è inesatto. L'idea vincente della raccolta è invece proprio quella di giustapporre – ancora una volta senza troppo badare alla "gentilezza" dell'accostamento – questi due registri. E anche in questo caso si potrà notare come il lirismo dalla morbidezza a volte quasi stucchevole della prima parte ("il frastuono delle palpebre") venga corretto da una singolare, quasi fenomenologica attenzione per i dettagli sensibili, i colori gli odori le sensazioni tattili (specie nella bella sezione "La medina di domani"); mentre i timbri politici della seconda parte, a tratti quasi ingenuamente crudo (l'invettiva contro il "vescovo armigero combattente"), trovino un equilibrio perfetto nell'episodio di tenero *paternage* nei confronti dell'esule Mehmet. Alla fine si capisce, insomma, che *Noi e loro* è un titolo che va letto in due modi diversi, come in uno specchio rovesciato ("noi" omosessuali vs "loro" clericali perbenisti omofobi; ma anche "noi" occidentali ingenerosi paranoidi e ipocriti vs "loro" immigrati). Perché una consapevolezza raggiunta *in corpore vili*, qui, davvero come in un esperimento sociale, è che "noi" siamo sempre il "loro" di qualcun altro. Il che opportunamente smentisce ogni ipostasi identitaria e

contrapposizione manichea; e pone le premesse di un mondo e di un tempo in cui, finalmente (si legge sempre nella Nota finale), “il ‘noi’ e il ‘loro’ dovrebbero sparire”.

(ANDREA CORTELLESA, Motivazione del Premio Marino, 2009 inedito [disponibile su www.francobuffoni.it])

Nel segno di Caravaggio e Penna

«Nei momenti in cui Roma ti vivo / come una gran quadreria»: sono versi emblematici del nuovo libro di poesia di Franco Buffoni [...]. Il succedersi delle undici sezioni del volume segue infatti il percorso di una contemporanea *flânerie* attraverso le strade di Roma e i suoi paraggi, nel «segno di Caravaggio e Sandro Penna» [...]. Lo sguardo del protagonista, il «vecchio longobardo assente» cui è intitolata l’ultima sezione, scruta la contingenza in prospettiva, sovrapponendo spesso alla realtà una *silhouette* artistica. Così, la dinamica dei corpi può fissarsi in un modello statuario («Salgono al podio sei polpacci d’oro / D’argento e di bronzo, / La conchiglia rigonfia»), come nella prima sezione, *Quella stellata sopra il Foro Italico*; gli abiti possono fornire ai personaggi un *pedigree* figurativo: «Dalle scapole sui fianchi un cameriere / Umbro rurale / Buono a reggere alabarde al Perugino». L’effetto è amplificato dalla complicità allusiva dei riferimenti: al Leopardi del *Canto notturno* («E io che ddevo sognà, dimme che ddevo?»); o al Montale dei *Mottetti* («Poi brina sui kleenex caduti»). Manipolazione, più che ironia, che si apprezza nei versi perfetti in cui Buffoni mescola inglese e italiano, con un uso quasi *camp* della metrica: «Toni is a girl contenta del bikini», «Mentre scendono in tribù tre go-go boys».

L’eros mediato dall’arte dona al «longobardo» i tratti di un Pasolini in apparenza *désangagé*. In comune, la dislocazione dal Nord all’Urbe, la sensibilità ai fenomeni marginali come sintomi involutivi di un’intera società. Ma qui la polemica non si accende, la provvisorietà prende il posto del coinvolgimento («ti sembra d’essere come davvero sei / di passaggio»), l’impegno appare perfino parodiato («Credo che il calcio sia degenerato / In pari misura all’osceno allungamento / Dei calzoncini degli atleti. / Quei pochi centimetri di stoffa – prima – / Rende vano più umano lo spettacolo / Più dolce / Più italiano»).

Il precedente libro poetico di Buffoni, *Noi e loro* (2007), era forse il più legato a Pasolini: in quella raccolta era la topica stessa del Terzo mondo a ispirare l’intonazione pasoliniana; in questa lo scenario di Roma sollecita anche altre corde. Per esempio, la stratificazione di immagini lontane nel tempo ma associate allo stesso luogo – che molto deve a Seamus Heaney, autore caro a Buffoni – era già caratteristica di *Noi e loro*. Ma qui un’aderenza più esplicita alla storia e al suolo di Roma impone sistematicamente un ‘doppio fondo’ al cronotopo. I *flash* sincronici su tragedie antiche e moderne (dal suicidio dei guerrieri sassoni sotto Aurelio Simmaco alle Fosse Ardeatine; da «Galilei / dinanzi ai cardinali tronfi e bolsi» a via Rasella) si configurano talvolta come correlativi oggettivi del presente, richiamando la tematica di un altro libro di Buffoni, *Guerra*. Qui però [...], è più evidente la volontà di far reagire dimensioni distinte e addirittura opposte: i colori dell’arte e la realtà che si «racconta con gli odori», carne e marmo, cultura alta e pop. Come negli ultimi due versi del libro: «Una lapide al “Migliore” con un verso da Casarsa. / C’era Tiziano Ferro nel cd». Un doppio registro che non può essere spiegato solo con la cultura plurale dell’autore. «Barocco è il mondo», avrebbe detto Gadda. Impura e eteroclita è Roma, suggerisce Buffoni nel suo realismo ‘freddo’, «assente / ad ogni festa tribale». [...]

(NICCOLÒ SCAFFAI, recensione a *Roma*, “Alias – Il Manifesto”, 12 dicembre 2009)

La prova più recente [...] è *Roma* [...]. Tema monografico versificato sulla scia di prospettive temporali dall'antichità ad oggi, messo in scena con varietà di protagonisti e comparse, sostenuto da eleganza lessicale, è il ritratto di un mito annoso, e ansioso di rinnovarsi.

Tradizione erudita in regola, un po' avventati i richiami a Caravaggio, Pasolini, Penna, l'insidia maggiore di queste pagine è un compiaciuto gusto antiquariale che limita la vivacità della rappresentazione di personaggi, oggetti, episodi. Ma in certi versi – poche parole estratte da un contesto a volte slabbrato – la pennellata inventiva è forte, sollecita i sensi del lettore: dettagli corporali di atleti e statue; sequenze omosex; giudizi su qualche «cafonata imperiale»; tassisti farabutti e anziane rapinate; Keats in carrozza nella campagna pontina; gli odori descritti con sottili capacità olfattive.

(ENZO GOLINO, *Il mito di Roma in versi tra statue, tassisti e imperiali cafonate*, "il Venerdì di Repubblica", 26 marzo 2010, p. 91)

INTERVENTI INEDITI

Francesco Vitobello

In transito dalla poesia alla prosa. Intervista a Franco Buffoni

Reperto 74, la tua prima opera in prosa, è stato scritto nel 1974 ma pubblicato solo nel 2008. La tua produzione in prosa, dunque, tralasciando la saggistica, si concentra nel breve periodo degli ultimi cinque anni. A cosa si deve questo exploit? Da cosa è nato e come è maturato?

Come hai detto *Reperto* è stato scritto nel '74, ed una disposizione alla prosa, non necessariamente saggistica, già c'era nella mia formazione, nel mio DNA. Poi il fatto di essere un ricercatore universitario ha fatto sì che la vocazione alla prosa venisse assorbita dalla saggistica, anche se la mia non è mai stata una saggistica esclusivamente accademica. La mia è sempre stata una saggistica molto creativa, tuttavia il genere era quello. Ovviamente c'era pure la poesia. Poi è anche una questione di riscontri: come racconto nella premessa a *Reperto 74*, sarebbe bastato pochissimo perché Feltrinelli lo pubblicasse: avevano chiesto di togliere il primo capitolo e aggiungerne un altro. Quisquilie che oggi accetterei, all'epoca ero molto più assolutista, credevo che fosse un torto amputare un lavoro: cosa che poi ho fatto deliberatamente. Nell'attuale *Reperto* il primo capitolo non c'è, ed è giusto che sia così, avevano ragione loro, ammetto di avere avuto torto io, avevo 26 anni. Per cui quel libro non è stato pubblicato, per colpa mia, e il risultato è che successivamente sono stato assorbito dai lavori accademici per il ricercatorato, l'associazione e l'ordinariato. Invece, nell'ambito della poesia, i riscontri sono arrivati subito: cominciai a scrivere nel 1975, come riporta il titolo dell'Oscar di prossima pubblicazione: "*Poesie 1975- 2010*". E già nel '78 pubblicavo nei posti più appetibili e prestigiosi, sulla rivista *Paragone* invitato da Giovanni Raboni, e poi da Guanda nel '79. In poesia i riscontri sono stati immediati. Così la poesia ha assorbito per decenni quasi tutte le mie energie creative. Poi c'era la saggistica e c'erano anche molti articoli per vari giornali. E pure molta radio.

Poi cosa è accaduto nell'ultimo decennio: ho praticamente riscoperto la mia vena narrativa grazie ai racconti in versi, è stata la poesia che mi ha di nuovo portato alla narrativa; e al contempo i miei libri di poesia sono diventati sempre più narrativi.

Guerra, Noi e loro, Roma, sono libri narrativi; dunque si è trattato di un ritorno alla narrativa quasi vocazionale. Aggiungo che alla saggistica accademica ormai avevo dato tutto il possibile, e nel 2007 ho lasciato il ruolo di ordinario e mi sono ritirato anzitempo per fare lo scrittore a tempo pieno. Da lì è venuta la possibilità di volgermi verso una scrittura narrativa che in me covava da tempo e che in poesia aveva già trovato alcune

vie d'uscita. Prendi il *Profilo del Rosa*: ci sono tante cose che lì io trattengo e che poi in *Più luce padre* spiego. Ecco, per me, tutto questo è avvenuto molto naturalmente; ovvio, però, che all'esterno lo debba un po' spiegare.

Com'è andato maturando questo processo? Si è trattato solo di un fatto di tempi e opportunità?

Certo: una questione di tempi e di opportunità. Ma queste sono cose banali. La ragione più importante è che questa vena narrativa che scorreva da sempre sottotraccia è poi riemersa. Da *Suora carmelitana e altri racconti in versi* è stato palese che io facessi il narratore in versi, ed ho continuato a fare il narratore in verso per quindici anni circa e poi non solo più in versi. Ecco questa è una spiegazione più profonda, più vera.

Anche Theios ha un racconto nella sua trama: la crescita di un nipote.

Sì certo, anche *Theios* infatti è successivo a *Suora carmelitana*.

Torniamo un attimo alla mancata pubblicazione di Reperto. Hai accennato a delle motivazioni di carattere editoriale. È veramente l'unica ragione?

Domanda corretta, non è l'unica causa anche se nella prefazione mi sono limitato a raccontare le cose come sono andate. C'è però anche un'altra ragione, che può essere facilmente compresa. Io nel 1974 non ero ancora ricercatore universitario, lo sono diventato nel 1980: dunque ero precario e vulnerabilissimo. Avevo questi contrattini che andavano e venivano con l'università, ma non il ruolo. Quindi in pratica abbandonai il *Reperto* al suo destino di oblio quasi con sollievo dopo le indicazioni di Feltrinelli. Un sollievo che aveva a che fare con un fatto più delicato: il coming out all'epoca non l'avevo ancora fatto, o meglio l'avevo fatto con gli amici intimi, o in poesia, dove non sono mai riuscito a mentire: la poesia lirica ti porta ad avere i nervi scoperti. Ma in ambito accademico dovevo essere prudente. Una parte di me dunque approfittò di questa condizione imposta da Feltrinelli alla pubblicazione del libro per non farne nulla. Capisco bene oggi che pubblicare quel libro allora avrebbe avuto ben altro effetto e rilevanza. Sarebbe entrato nel discorso dello sperimentalismo e della scrittura testimoniale. Sarebbe stato un libro certamente di avanguardia per i temi trattati: dieci anni prima di Tondelli...

La mancata pubblicazione di quel libro è stato un vero e proprio occultamento da parte mia. Non lo mandai a nessun altro editore. Volendo scavare fino in fondo dentro me stesso come sono abituato a fare, è stata una scusa. Bastava infatti che seguissi i consigli di quel bravo editor e Feltrinelli me l'avrebbe pubblicato. Ma a quei tempi... se penso alle persone che poi incontrai come commissari nei concorsi per ricercatore e per associato... se mi fossi esposto con quel libro, ho forti dubbi che la mia carriera sarebbe stata la stessa. Sì, quella fu proprio una buona scusa per mettere il dattiloscritto nel cassetto e dimenticarmene.

Hai anticipato la mia terza domanda. C'era ancora molta difficoltà nel conciliare carriera accademica e orientamento sessuale?

Sì, certamente. Ma queste cose non sono mai a compartimenti stagni, non sono mai nette. Se penso al convegno che organizzai a Bergamo nel 1988, "*La traduzione del testo petico*": ero lì con il mio fidanzato, primo caporedattore di *Testo a fronte*, e la cosa era lampante a tutti, nessuno aveva dubbi che fosse così. Ma ero già professore associato dall'86. Probabilmente nel 1985 non mi sarei esposto in quel modo. Poi sono stato molto fortunato perché, quando nel '93 vinsi l'ordinariato, il presidente della commissione era una persona gay friendly. Poteva accadere che, proprio perché ormai mi ero manifestato come omosessuale, un'altra commissione mi avrebbe brutalmente stroncato. Il modo per stroncare i titoli scientifici di un candidato lo si trova sempre. Calibra abbastanza bene i tempi e fui anche molto fortunato.

La pubblicazione ritardata di alcune opere è comune anche ad altri autori tuoi coetanei come Busi e Siti che trattano la stessa tematica...

Però devi fare una grossa distinzione, perché Busi ha sempre fatto lo scrittore: la sua è stata una lentezza nell'essere accolto e pubblicato. Faceva il traduttore per vivere, non ebbe mai un ruolo accademico. Con Walter Siti invece il percorso fu molto simile. Ha un anno più di me e se tu noti esce come narratore quando è ormai un consolidato professore ordinario. Non credo che Siti avrebbe pubblicato un racconto omoerotico su *Nuovi argomenti* negli anni '70... Perché erano anni in cui bisognava stare allineati e coperti se si volevano raggiungere certe posizioni; non ce lo si diceva nemmeno, era evidente. Altra cosa ovviamente erano i comportamenti privati, le conversazioni nel ristretto gruppo di amici. Persino in poesia non lo potevi mostrare più di tanto, perché era leggermente disdicevole... figuriamoci un coming out sul piano sessuale. Poteva permetterselo Dario Bellezza perché faceva il poeta e basta. A concorsi vinti, poi, era tutto diverso.

E facendo invece un raffronto con autori della generazione precedente come Pasolini, Arbasino, Testori?

Sono tutti *freelance*, nessuno di loro ha fatto carriera accademica. Arbasino aveva solo iniziato come assistente volontario a giurisprudenza, ma poi – con la pubblicazione di *Anonimo lombardo* - mollò tutto e fece solo il giornalista; quindi, per un mandato, il parlamentare nel partito repubblicano per ottenere la pensione. La biografia di Pasolini la conosciamo benissimo e lo stesso vale per Testori, che ha fatto sempre il giornalista, il narratore, il regista.

In questi casi non si può parlare di coming out, anche se l'omosessualità di questi personaggi era di dominio pubblico.

Stai parlando di persone che avevano 20, 30 anni più di me; io li vedevo come modelli. Ma non esisteva proprio il termine per definire il *coming out*. Certamente da laico e illuminista vedevo di più Arbasino come un modello, Testori già lo percepivo dilaniato dal cattolicesimo. Pasolini è un altro discorso ancora, molto più complesso: in parte l'ho svolto in *Zamel*.

Testori aveva avuto la fase di riavvicinamento al cattolicesimo...

Era stato profondamente educato nel cattolicesimo; per lui ritrovare il cattolicesimo fu praticamente inevitabile. Anche io ho avuto una formazione rigidamente cattolica, ma le consapevolezze illuministiche resero subito tutta la mia cultura cattolica semplicemente cultura *tout court*. Tanto è vero che io con i cattolici ci posso discutere tranquillamente perché conosco molto bene i loro meccanismi argomentativi. Testori non superò mai il cattolicesimo. Perché questo superamento avvenga, occorre raggiungere consapevolezze filosofiche e scientifiche di stampo illuministico. Neanche Pasolini ce la fece e abbracciò il marxismo. È un lavoro profondo che bisogna fare dentro di sé: se non si fanno fino in fondo i conti con l'irrazionale, il misterico, alla fine basta un momento di debolezza fisico ed ecco che ritorna fuori il cattolicesimo – assorbito nei verdi anni – come essenziale.

Anche perché questi autori viaggiano su altre coordinate anche come coscienza di sé rispetto alla loro omosessualità.

Ho capito cosa vuoi dire, con Arbasino la mia assonanza è illuministica e anche stilistica nella prosa narrativa. Poi Arbasino è un vetero gay degli anni '50, con tutto l'armamentario dei gay degli anni '50 di buona famiglia, di buone disponibilità economiche; e qui si apre tutto un discorso che pure in parte ho svolto in *Zamel*.

Sì, certo, nel confronto tra i due personaggi principali che rappresentano due modi molto differenti di concepire se stessi e la propria condizione di omosessuali.

Esattamente. Per questo cito Arbasino da un punto di vista narrativo e stilistico: come impostazione "ideologica"; io sicuramente ero più arbasiniano che testoriano e pasoliniano.

Rimaniamo un attimo su Zamel, anche se ci torneremo meglio in seguito; all'interno di questo testo tu compi una schematizzazione di tre fasi riguardo la questione omosessuale, ecco tu all'epoca di Reperto 74 eri nella fase uno?

Senz'altro sì, eravamo tutti nella prima fase, non era possibile non esserci. Basta fare un calcolo degli anni: il superamento della prima fase avviene tra il '67 e il '73. Il '67 con la totale depenalizzazione dell'omosessualità in Inghilterra: solo allora in questo paese si giungerà a stabilire che non bisogna punire gli atti omosessuali tra persone maggiorenni e consenzienti! Poi nel '69 con Stonewall, e tutto ciò che consegue; e nel '73 con la prima parziale espunzione dell'omosessualità dall'elenco delle malattie mentali da parte dell'Associazione Americana di Psichiatria. Non a caso in mezzo c'è il '68, che da noi è stato un '69, un '70 ecc. Quelli furono gli anni in cui vennero gettati i semi affinché si potesse uscire dalla prima fase; che poi è la voce che io faccio su Judd Marmor in *Laico alfabeto*: uno psicanalista inglese nato nel 1910 che contribuì a questa fondamentale presa di coscienza nei primi anni '70 in California. Senza rendercene conto, nei primi anni settanta, noi stavamo uscendo dal guscio dalla prima fase. È chiaro che dopo è facile storicizzare e quindi fare gli schemi: in questo io sono "bravissimo"; li metto anche nei romanzi: basta cucirli addosso al personaggio giusto. Naturalmente si sta parlando di qualcuno che aveva contatti diretti e strettissimi con il mondo anglosassone. Noi (dico noi perché con me in Inghilterra c'era per esempio Mario Mieli in quegli anni) fummo tra i primi a comprendere che non si era più nella fase uno e che si stava entrando nella fase due; questo passaggio per molta gente in Italia non è ancora avvenuto. In Italia abbiamo un gap spaventoso interno alla popolazione gay, con un 30% che è già post gay ed un 50 % che è ancora pre-gay: omofobo, con forte tasso di omofobia interiorizzata.

Ed il passaggio alla terza fase quando è avvenuto?

Il passaggio alla terza fase è recente. Io per esempio ho avuto un decennio tunisino, grosso modo negli anni novanta. Il che voleva dire essere un tipo alla Aldo: uno dei due protagonisti di *Zamel*, quello che poi viene assassinato. Anticipo già la tua possibile domanda: io sono sia Aldo che Edo, ce li ho dentro tutti e due. La grande contraddizione che c'era dentro di me, 10-15 anni fa, era tra un io impegnato nella battaglia per i diritti civili, io Edo, ed un io Aldo con la casa in Tunisia, legato a quegli schemi vecchi e tutto sommato anche molto gradevoli. Quando queste due entità cominciarono a litigare di brutto mi accorsi di essere dentro fino al collo in una contraddizione palese: lottavo per distruggere ciò che fondamentalmente mi piaceva e mi dava piacere.

Tra l'altro scrivendo il mio nuovo romanzo - apro una parentesi - che s'intitola *Il servo di Byron*, notavo la stessa cosa in Byron quasi due secoli fa. Perché Byron nel primo soggiorno in Grecia, quando faceva il grand tour a vent'anni, aveva apprezzato i costumi ottomani (alla corte di Ali Pashà in Albania si fece volentieri concupire dal sovrano). Quando tornò in Grecia nel secondo viaggio del 1823, impegnato nella lotta per la libertà della Grecia contro i turchi, in pratica combattè per distruggere ciò che gli aveva dato tanto piacere. Vedo esattamente la stessa contraddizione. Ho voluto tirar fuori il mio prossimo romanzo proprio per sottolineare come queste contraddizioni ci siano sempre state: è la storia che te le impone. Byron era giunto a combattere quello che aveva desiderato. Dentro di me ci sono Edo e Aldo che combattono una feroce battaglia. Alla fine faccio vincere Edo.

Adesso, se tu fossi cattivo, mi potresti domandare se ha vinto Edo perché ormai era più importante per me fare il padre nobile della cultura omosessuale italiana piuttosto che andare a scopare con dei magrebini. Può darsi che sia così. Ci sono varie fasi nella vita e io credo ormai di avere superato la fase di Aldo. Voglio essere Edo: l'omoaffettività non necessariamente scopereccia può essere alla lunga molto più *rewarding*.

La storia è storia: tu ti trovi immerso nel tuo momento storico e fai una fatica terribile per analizzare te stesso e il fenomeno storico che è in corso; non sempre possiedi gli strumenti necessari. Io ho avuto la fortuna di vivere a lungo, di poter avere un quadro storico completo. Ormai ho quattro decenni di vita adulta alle spalle e riesco a vedere le tre fasi in successione dentro di me.

Anche perché hai superato momenti critici della comunità omosessuale come gli anni ottanta con la scia di lutti che ha provocato e per questo un'affermazione del genere non mi appare affatto scontata.

Anche in quel caso l'essere anglista mi ha aiutato e forse mi ha salvato la vita, perché se penso ai miei amici Bellezza e Tondelli... loro non erano in allarme rosso nell'84. L'allarme rosso nel mondo anglosassone invece era già scattato nell'82-3. Ricordo che ero terrorizzato, perché sapevo come mi ero comportato nei mesi precedenti, e quindi ero totalmente paralizzato. Feci subito l'esame del sangue quando in Italia non si parlava affatto di Aids, e dopo quell'esame del sangue, che ricordo feci al Sacco di Milano, dovetti aspettare sei mesi e rifarlo per essere sicuro di essere negativo: sei mesi di totale astinenza. La mia vita cambiò totalmente e fu un travaglio del tutto personale perché fuori l'allarme non c'era ancora; quando l'allarme si diffuse in Italia tra l'85 e l'86 io avevo ormai cambiato totalmente stile di vita. Con un unico fidanzato dall'86 al '95. Prima non ci avevo mai pensato ad avere un fidanzato fisso. Non mi passava nemmeno per l'anticamera del cervello. Anche in questo caso l'anglistica ebbe un ruolo fondamentale: questo contatto diretto con l'Inghilterra probabilmente mi salvò la vita.

Precauzioni che oggi sono la norma.

Esatto. Mentre Bellezza e Tondelli ci sono cascati dentro in pieno, perché parliamoci chiaro, questo è successo.

Mi ha incuriosito all'interno di Reperto 74 una forte presenza di gesuiti e religiosi in genere. I primi hanno influito sulla tua formazione perché tu hai studiato in un collegio gesuita, gli altri sono addirittura presenti nella tua famiglia con una zia suora carmelitana. Ecco, qual è stata e qual è il rapporto con la compagnia di Gesù ed il mondo religioso in generale?

Un rapporto di grande fascino perché io sono molto attratto dalle vite assolutamente regolari. Ordini come quello delle suore carmelitane o dei gesuiti, che hanno regole ferree per fasce di età, per mansioni, per orari quotidiani da rispettare, hanno su di me un fascino notevolissimo: sono estremamente attratto da queste esistenze così ben ritmate... *ora et labora*. Tutto il contrario della mia: io sono un individualista anarchico, insofferente agli orari, che sempre mi nevrotizzano. Per la legge del contrappasso queste vite mi affasciano. Poi quella cristiana, nella sua declinazione cattolico-romana, è la cultura nella quale mi sono formato. Senza questa cultura sarebbe per me impossibile leggere Dante o T. S. Eliot. Tutt'altra, ovviamente, è la mia riflessione filosofica, etica e politica sul cattolicesimo in Italia oggi. "Loro" attaccano me, e io attacco loro come una delle cause dell'omofobia.

Un forte debito anche culturale...

Evidente. La mia tesi di laurea è stata su Joyce: la scrissi nel '70 nel giardino dell'Aloisianum: avevano un'ottima biblioteca. In Joyce, ex studente dai gesuiti, ritrovavo gli stessi ritmi mentali, le stesse sigle: A.M.G.D ad maiorem gloriam dei: da

apporre su ogni foglio di protocollo in alto a destra. C'era anche un ragione perversa, perverso il gusto di scrivere una tesi sul ribelle Joyce nel giardino dei gesuiti, con un certo gusto estetizzante. Siamo sempre esseri umani, ci sono il gusto la conoscenza, Aristotele e Tommaso, ma ci sono anche gli sguardi in cappella, i lunghi corridoi con gli anfratti...

Così come il poeta gesuita Hopkyns in Reperto 74.
Certo.

Ecco ci sono spesso questi richiami e questi ritorni tra raccolte varie, temi, brani che vengono riprodotti e tornano ecc.

È verissimo, perché solitamente procedo per placche di discorso e credo molto nell'intertestualità. Il più grande teorico dell'intertestualità fu il Magalotti nel '600 che sosteneva: se qualcosa che stai scrivendo è già stata detta in precedenza e meglio, usa quelle parole. A me succede spesso in poesia, in prosa, in saggistica. Ricorro spesso alla mia produzione precedente come a un grande magazzino, senza farmi scrupoli. I problemi sono poi filologici per i curatori, come in questi mesi il bravissimo Massimo Gezzi alle prese col mio Oscar. Ma se questo a volte è il mio modo di procedere, ci tengo a chiarire che non si tratta mai di una riproposizione fine a se stessa, perché da ogni faglia si staglia sempre qualcosa di successivo, è un modo per crescere: non è mai statico in sé.

Anche a livello di argomenti c'è sempre in sottofondo un tema autobiografico che io ipotizzo sia riconducibile alla poesia perché porta ad una maggiore riflessione su se stessi nella sua elaborazione e composizione. Questo si riversa nel tuo caso nella forma prosa; oppure tematiche come la figura paterna, l'adolescenza, l'infanzia si ritrovano molto spesso.

Sempre in Reperto a pagina 58 uno snodo dice "franco ha imparato a razionalizzare" come conseguenza della prima disillusione d'amore nei confronti di Alberto il primo ragazzo del quale Franco si è innamorato.

Posso farti una parentesi perché me la stai regalando tu in questo momento? Franco e Alberto hanno tutti e due in quel momento sedici anni e nel libro che sto scrivendo adesso – *Il servo di Byron* – Byron ha sedici anni nell'estate del 1804 quando nella tenuta di Scozia vede questo ragazzo che sta facendo fieno, si chiama Fletcher, a torso nudo, stupendo, e lo scruta. Il ragazzo capisce benissimo che il lord lo sta spiando e allora va dietro un cespuglio da dove sa di poter essere visto e fa pipì. Il lord scende, si avvicina e gli chiede: "Vuoi essere il mio valletto, il mio paggio?" e quello risponde, "your servant, sir?". Byron gli accarezza le spalle e gli dice: fa' un po' tu come vuoi. Da quel momento non si lasceranno più, Byron muore a 36 anni in Grecia e Fletcher sarà ancora accanto a lui, il vero compagno della sua vita. Naturalmente Byron ebbe tantissime altre storie con donne del popolo e aristocratiche e con moltissimi altri ragazzi, ma questo servo gli rimase sempre accanto, fedele e innamorato fino all'ultimo giorno. È una storia stupenda.

Quello che stai dicendo di Franco e Alberto in *Reperto 74* richiama il primo capitolo del *Servo di Byron*. Questo forse avvalora quanto osservavi prima, su come io vada ad arare sempre lo stesso campo. Ma il mio nuovo libro non è una biografia di Byron, è un romanzo con anche dei personaggi storici: Byron visto dal suo servo con Shelley e Pietro Gamba, per esempio; Byron in fuga dall'Inghilterra minacciato dalla gogna per i comportamenti omosessuali. Del suo servo non si era mai occupato nessuno: eppure varie testimonianze concordano nel riferire che anche a Venezia venivano percepiti come "coppia". Quindi io faccio raccontare la vera storia del grande poeta proprio a Fletcher. Vedo quel mondo con gli occhi astuti e innamorati del servo. Che sopravvive al padrone e dunque è verosimile che – poi – possa voler ricordare e raccontare.

Anche questa una non fiction novel?

Questa è un po' più *fiction*, un po' più *novel* delle altre. Anche se è molto legata alla vera vita di Byron. Che aveva relazioni con numerose donne ma si innamorava solo di uomini giovani e ragazzi. Sullo sfondo di una tetra Inghilterra dove ogni anno centinaia di persone venivano condannate per sodomia. Il problema per me sarà come non mettere note, perché ho tutte le lettere e i riferimenti.

Tornado al nostro discorso, a me interessava porre l'accento sulla razionalità e sulla razionalizzazione, che sicuramente si riferisce in questo caso ad un processo sentimentale, nel momento in cui Franco capisce che non c'è nulla da fare.

Tieni presente che c'è anche il colloquio col prete quando finisce la storia d'amore con Alberto. Un colloquio che termina con il pianto di Franco in funzione catartica: da quel prete che pure è gentile e disponibile può venirgli solo tolleranza e pelosa comprensione. Si chiude così simbolicamente il rapporto di Franco con il cattolicesimo.

Ma questa razionalizzazione è esclusivamente legata alla sfera sentimentale oppure ha un carattere anche generale, dato che questa razionalità poi la ritroviamo in moltissimi tuoi scritti in particolar modo in quelli di cui mi sono occupato. È presente nelle tue analisi, nella tua scrittura.

Direi che quella che tu definisci "razionalizzazione" è proprio connaturata al mio modo di pensare. Applicarla a una storia d'amore infelice durata tre anni fu il mio modo di diventare adulto. È qualcosa che segna l'esistenza: ne uscii grazie alla ragione. La catarsi avviene a diciotto anni: quel pianto disperato di Franco con quel prete che non lo può aiutare è altamente simbolico. Da quel momento comincia a cavarsela da solo, razionalmente. Da quel momento Franco sarà sempre un essere razionale, anche se si innamorerà ancora, soffrirà ancora: ma ci saranno anche gli amori felici, ovviamente. Tuttavia da quel momento sarà sempre un essere razionale.

Quindi è una svolta?

Absolutamente sì.

Rimaniamo in tema di lucidità e razionalità: nei tuoi scritti l'organizzazione del testo, la sua ripartizione, la struttura ma anche la sintassi, tendono alla brevità e alla concinnitas; anche nei testi più complessi ed estesi come Zamel ritroviamo brevi dialoghi, e-mail, che sono piccoli saggi. Insomma la frammentazione. Come accade anche in Più luce padre, in cui i singoli capitoli tematici sono alquanto brevi. Ecco, è questo un carattere ereditato dalla poesia?

Direi che la brevità è senz'altro una caratteristica della poesia moderna rispetto alla prosa. E della mia poesia in particolare. E il fatto di essere *in primis* un poeta sicuramente influenza la mia scrittura in prosa. Credo anche che sia proprio la mia testa a funzionare sempre così, per schematizzazioni successive. Certamente anche il fatto di aver scritto tanta saggistica, puntando sempre ad essere chiaro e ad avere degli ancoraggi solidi, porta il narratore ad essere lineare nella sua scrittura. Per me è anche un modo di rispettare il lettore.

Infatti potrebbe essere un strategia comunicativa per poter raggiungere meglio il lettore. Lo scarto si nota molto con la poesia in cui spesso tu ti riveli più criptico compiendo ampi voli pindarici con un sostrato che spesso si rivela determinante per comprendere a pieno il testo con tutti i nessi.

La poesia per sua natura comporta anche questa funzione. Una funzione che io cerco di non trasferire nella prosa, anche se ho fatto la tesi su Joyce. Perché infine, anche in questi mesi in cui scrivo *Il servo di Byron*, non riesco a considerarmi un romanziere, io mi

sento un narratore, le mie sono narrazioni. L'idea del romanziere che inventa le storie non mi attira per nulla. E qui potrebbero aprirsi ampie riflessioni sui grandi maestri sui quali mi sono formato, tra tutti Joyce e Proust...

No, non voglio sentirmi e non mi interessa considerarmi un romanziere. Uso la prosa come l'ho sempre utilizzata nella mia vita di saggista. In modo un po' più narrativo, certamente, ma sempre con uno scopo ben preciso in mente. Ho un obiettivo da raggiungere, una tesi da dimostrare, come in *Più luce, padre*, come in *Zamel*... Se in questo tu vedi una funzione poetica o una funzione saggistica, posso anche essere d'accordo. Le esperienze precedenti uno se le porta sempre dentro. Sicuramente in questi ultimi anni ci ho preso gusto, mi sento appagato da questa nuova scrittura in prosa, da queste narrazioni, da queste non fiction novel.

Non è semplice. I promotori delle classifiche di qualità per Dedalus-Pordenonelegge, oltre a Poesia, Narrativa e Saggistica si sono inventati una quarta categoria: Altre scritture, dove regolarmente infilano le mie "narrazioni". A me va benissimo, figuriamoci! Ora voglio vedere cosa faranno con *Il servo di Byron*: non metterlo in narrativa sarà dura. In questi ultimi mesi sono stato molto in giro con *Alfabeto laico* e l'anno scorso con *Zamel*, molto di più con *Zamel* che non con *Roma*. Non che questo m'incoraggi più di tanto, perché ormai non ho più l'età per farmi incoraggiare o scoraggiare... Queste sono cosine, l'invito a un festival o un premietto vinto... Mi stimolano di più le interviste, quando l'intervistatore ha veramente letto il libro. Anche ora con te: per esempio, questo fatto dell'analogia tra le due coppie di sedicenni non mi era mai venuta in mente prima. Mi ha molto colpito. Magari la ritiro fuori da qualche altra parte.

Ora passiamo a Più luce, padre. La mia prima domanda è questa: come nasce l'idea di un dialogo, trattare così tanti temi che nascono dalla raccolta Guerra e che tu poi svisceri in forma dialogica. Come mai la scelta di tuo nipote come interlocutore? Io ho ipotizzato per una questione generazionale, tuo padre che si chiama Piero, tu e poi tuo nipote, anche lui Piero come il nonno. Dunque un dialogo intergenerazionale.

Senz'altro. Io ho effettivamente un nipote che all'epoca in cui scrissi il libro aveva vent'anni, studente di scienze politiche, e questo si sente nelle sue risposte. Poi, nella finzione narrativa e letteraria, in quel personaggio sono confluiti anche alcuni tratti di altri miei studenti e dottorandi. E di alcuni giovani colleghi.

Ah sì? Quali?

Nella lettera finale del nipote, per esempio, c'è un passaggio estratto dalla mail di un giovane collega. Ma la scrisse incazzato, in tono critico per il taglio di alcune pagine precedenti che gli avevo chiesto di leggere. La sua risposta calzava a pennello nel finale che stavo scrivendo. Quindi, nella costruzione del personaggio del nipote Piero, c'è mio nipote ma non solo. Mi sono servito anche di molta altra ribellione giovanile.

E per quel che riguarda la forma dialogica?

La forma dialogica a me è sempre piaciuta moltissimo: da giornalista le interviste mi riuscivano benissimo. Spesso mi facevo le domande e mi davo le risposte! E poi ho sempre avuto in mente il *Dialogo sui massimi sistemi* di Galilei. La mia razionalità trovò lì uno dei suoi primi ancoraggi. Lì e in Lorenzo Valla, con l'entrata della filologia a smascherare il dogma e la falsità.

Una forma che ha molto del filosofico.

Certo non ho inventato nulla, inutile scomodare Platone: il dialogo è una forma ricorrente...

Anche Leopardi...

Certo, il meglio della nostra cultura è intriso di questa forma parenetica. Poi, non dimenticare che a me è sempre piaciuto molto insegnare: l'ho fatto per quattro decenni. C'è una parenesi, un insegnamento, in *Più luce, padre* e in *Zamel*, che ha dato piacere a me nella fase di scrittura e dai riscontri comprendo che è piaciuta anche a molti lettori. C'è stata recentemente una *mise en espace* a teatro di *Zamel*: le parti più applaudite sono proprio quelle più dirette ed immediate, più frizzatine, che ho scritto molto velocemente al computer, divertendomi anch'io mentre le scrivevo.

Ecco perché appunto la ritroviamo in Zamel.

Certamente. E poi, vedi, non esiste per me di mettermi a scrivere se non provo piacere. Lo stesso mi capita – e con maggiore intensità – con la poesia; la gioia di alzarmi la mattina e di ritrovare i miei frammenti e lavorarci per ore, avendo il metro in mente... Infatti stacco tutto: telefono, cellulare, citofono e guai se qualcosa rompe questo incanto. Specie per la lirica è indispensabile che il ritmo risuoni nella mente. Non c'è nulla che possa reggere al confronto, se non l'amore.

Tornando al dialogo, non è realmente avvenuto?

Per *Più luce, padre* è avvenuto, ma non con una persona soltanto. Il nipote vero è stato essenziale, ma nella realtà egli non è così estremo come il personaggio del libro. Considera anche il fatto che in certi punti la sua analisi non è propriamente quella di un ventenne. In *Zamel*, pure, mi sono ispirato a più persone, ma il dialogo vero avvenne tra me e me. Edo e Aldo sono entrambi dentro di me. O meglio Aldo stava uscendo e Edo stava entrando: si sono incontrati proprio sulla soglia.

A tal proposito ho una domanda proprio sulla lettera finale di Più luce, padre, non solo per il fatto di essere la conclusione del libro ma anche per il tono e gli argomenti che contiene mi ha molto colpito e volevo domandarti a distanza di qualche anno cosa risponde oggi Buffoni a quella lettera?

Quella lettera ha la funzione di riaprire i giochi narrativi all'interno dell'economia del libro. Giochi che lo zio credeva di avere definitivamente chiuso. Occorreva proprio che il nipote mi mandasse a quel paese – e in quel modo – perché tutto si riaprisse e riprendesse fiato. Oggi, a distanza di sei anni, queste provocazioni sono determinanti perché mi spingono ad andare avanti. È lo scontro tra romanticismo e classicismo. Altrimenti il muro di Berlino non crolla; altrimenti san Paolo non farebbe irruzione nelle lettere greche... Il mondo va avanti perché ci sono reazioni violente sui muscoli degli zii parenetici. Io vivo costantemente questa contrapposizione: l'ho introiettata da giovane, la trovo insostituibile.

Ad esempio, ero amico di Mario Mieli, uno dei fondatori del F.U.O.R.I., siamo nei primissimi anni '70 ed eravamo insieme in Inghilterra. Ho ancora delle bellissime lettere di Mario di quegli anni... Come sai ha scritto *Elementi di critica omosessuale* e poi si è suicidato nell'83 all'età di trentuno anni. Ebbene all'interno del F.U.O.R.I. ci sono state subito due anime contrapposte: quella massimalista di Mario, queer ante litteram, e quella fiancheggiatrice del Partito Radicale per la lotta per i diritti civili, che io coltivo tuttora nella associazione Certi Diritti. Occorrono entrambe quelle anime e devono litigare e continuare a contrapporsi. Ci vuole la posizione queer ed è necessaria la concezione dello stato di diritto: le due anime devono dialogare e devono continuare a scontrarsi.

Per tornare alla lettera finale di *Più luce, padre*, quando l'amico e collega più giovane mi rispose incassato - proprio da nipote - capii subito che finale più perfetto di quello non avrei mai potuto scrivere per chiudere degnamente quel libro.

Quindi la lettera lascia il libro volontariamente aperto e la risposta sono i libri successivi.

Volevo chiederti ora un tuo parere su quanto riportato nella quarta dove il libro è descritto come un romanzo storico dialogico, a me pare una forzatura.

Se vogliamo definirla è una narrazione in forma dialogica oppure anche un'operetta morale...

Tutt'altro si può dire nei confronti di Zamel in quanto tra molte virgolette si può giustamente definirlo un romanzo.

Su questo sono d'accordo. Comunque considera che le quarte non le scrive l'autore.

Ma tornando a Più luce, padre, vorrei approfondire proprio l'aspetto del padre: a mio giudizio sembra che alla fine ci sia una specie di riconciliazione con la figura paterna anche perché l'analisi che viene fatta conduce proprio a smontare ed analizzare, e aggiungerei a comprendere, le motivazioni di un determinato modo di pensare e di agire propri di una persona che si è formata in quegli anni e in quel contesto sociale.

Quello che tu mi stai dicendo me l'hanno detto altri critici e amici che hanno espresso un giudizio accurato sul libro, in particolare coloro che involontariamente hanno contribuito a formare la figura del nipote; mi dicevano di come mio padre uscisse tutto sommato bene dal libro. Certo esce bene con la sua dignità, con la sua coerenza, col suo non venir meno al giuramento prestato al re da cui discende la non adesione alla Repubblica Sociale con conseguenti due anni di Lager. Certamente, ai nostri occhi, lui giganteggia, se lo confrontiamo ai tanti usi a cambiare facilmente casacca per ottenere qualche vantaggio immediato. Bastava quella con una coerenza che poi ha segnato anche la sua vita successiva.

Ed alla fine tu comprendi alcuni atteggiamenti di tuo padre?

Ecco diciamo che li ho compresi dopo aver scritto il libro sentendo anche le reazioni degli altri.

Quindi non era nelle intenzioni del libro?

No. Io non ho scritto questo libro per nobilitare mio padre.

Non dico per nobilitarlo, ma anche solo per un confronto a distanza.

Non mi sono mai sottoposto a un trattamento psicanalitico; io faccio analisi scrivendo i miei libri di poesia e questi libri in prosa. E questo con mio padre era un tassello della mia vita che dovevo raccontare, proprio come dovevo raccontare della suora carmelitana. Solo che la suora carmelitana è uscita in poesia e il padre è uscito in prosa. (Ma non del tutto, perché sta pure in *Guerra*, che è un libro di poesia). *Per incidens* la suora carmelitana era la sorella di mio padre, giusto per capirci. Quindi posso affermare di aver scritto *Più luce, padre* per me stesso, perché sentivo la necessità di raccontare quegli eventi e soprattutto quei pensieri che avevano turbato la mia infanzia e la mia adolescenza. Così la pagina in prosa che conclude *Guerra*, se tu noti, si dilata, e diviene il primo capitolo di *Più luce padre*.

Mio padre era morto da ventisei anni quando scrissi il libro. Sono contento di averlo scritto e sono contento che persone molto più giovani di me mi dicano che mio padre da questo libro esce bene. È sott'inteso che non scrissi questo libro perché si giudicasse mio padre, bensì per raccontare le difficoltà e i drammi della mia crescita. E la mia crescita fu pesantemente condizionata da un uomo che aveva avuto quel certo tipo di esperienze storiche a forgiargli il carattere. Una cosa pesantissima per me da digerire. La mia infanzia e la mia adolescenza ne vennero marchiate; non furono per niente felici a causa di quell'uomo, per il quale non provai mai amore. Questo mi sembra evidente. Oggi che ho quasi gli anni di mio padre quando morì, vedo le cose con occhi diversi. Amore nei confronti di mio padre però assolutamente no, mentirei se te lo lasciassi credere.

Affetto?

No, no. Il mio sentimento nei suoi confronti non è per nulla cambiato. Fui io a subire. Certo, poi passano gli anni e i decenni, ma rimane il fatto che le esperienze furono quelle che racconto nel libro. Naturalmente, oggi, se i miei nipoti che mai conobbero il nonno, oggi, attraverso le fotografie, i racconti, gli oggetti, ne ricavano una buona immagine, bene, questo mi fa piacere. Non desidero certo che altri odino mio padre senza averlo conosciuto.

Ma quello che io ho vissuto è proprio ciò a cui Gide si riferisce quando dice: "Famiglie, io vi odio".

Il primo nucleo di Più luce, padre si riferisce espressamente alla raccolta Guerra, gli altri temi, certamente tra loro tutti concatenati che ci portano sino ai giorni nostri, come sono nati?

Allora, il libro è nato come ti ho detto, come una dilatazione della nota con cui si chiude la raccolta *Guerra*. Solo in un secondo momento ho pensato anche di raccontare la mia posizione filosofica fino in fondo, ricorrendo a varie categorie, tra cui appunto razionalismo e ragionevolezza. Quindi la divisione in due parti di *Più luce padre* fu la cosa secondo me più sensata. La prima parte si chiude con la terza lettera al padre e a Vittorio Sereni, poi si passa a un capitolo di riflessioni filosofiche con le quali il padre - almeno in apparenza - non ha nulla a che fare. E però mi dà il destro di parlare di Lorenzo Valla. Così posso tirar fuori tutti i miei santini laici, da Marsilio da Padova a Valla a Leopardi. Personaggi coi quali dialogo sin da quando ero adolescente. Il fatto di averli messi lì tutti in fila, in una sorta di diario delle affezioni, mi ha dato una gioia immensa. Sono loro i miei veri padri.

Come dicevi a Firenze nell'aprile 2011 nel corso del convegno su Letterature e Omosessualità, un conto è la paternità genetica un altro quella culturale e dunque elettiva.

Proprio così.

Invece ora ti volevo domandare come mai nella bibliografia di Più luce, padre non ci sono riferimenti a testi di gender studies e simili. Il sottotitolo riporta: Dialogo su dio la guerra e l'omosessualità e appare un po' fuorviante.

Credo proprio che tu abbia ragione. Quella bibliografia l'ho tenuta tutta per il successivo *Zamel*. *Più luce, padre* era già talmente ricco, nel senso che si era molto dilatato, da non consentire ulteriori approfondimenti. Quindi sono d'accordo: in parte quel sottotitolo è fuorviante: prendiamolo come un annuncio del futuro lavoro. *Più luce, padre* poteva benissimo concludersi con la prima parte; ho voluto ampliarlo con la seconda mettendo in mezzo me stesso e le mie idee filosofiche, perché il dialogo col ragazzino funzionava bene, e io volevo portarlo sulla questione dello stato di diritto: era la cosa che maggiormente mi interessava sviscerare.

Questo libro è molto legato al presente benché abbia un profondo sguardo sul passato. Si indagano molto bene quelle situazioni della vita in cui ci si ritrova a perdere completamente i punti di riferimento che sino a quel momento parevano saldi e immutabili. Tuo padre ad esempio si trovò ad essere prigioniero del suo alleato e liberato dal suo nemico. Oggi invece la mancanza di schemi appare dilagante, al punto che un maschio non è detto che poi si senta tale. Ancora, la mancanza di punti di riferimento appare totale anche a seguito di un relativismo di quarta mano comune a tutti. È un collegamento questo, voluto o no?

Era voluto anche se non ho insistito molto, io ho voluto sottolineare enormemente quel crollo perché di quello stavo parlando, mi fa enormemente piacere che tu ci veda delle analogie, perché i libri vivono di queste successive letture e queste sono riflessioni che

puoi fare tu, è sacrosanto che tu le faccia. Ma è altrettanto evidente che io sarei stato un becero giornalistucolo se avessi preteso in coda a questo libro di fare la morale al presente: sarebbe stata una forzatura. Invece che lo faccia tu da lettore esterno, dopo anni dalla scrittura, è assolutamente legittimo.

Ora un paio di domande su Zamel, testo che più di tutti si avvicina alla forma romanzo ma che in ultima analisi romanzo non è. Potrebbe essere un giallo, ma un giallo che si svela alla ventesima pagina è un pessimo giallo. A me pare che Buffoni non voglia essere un romanziere e me l'hai quasi detto esplicitamente nel corso di questa intervista hai da aggiungere qualcosa in merito?

Bisognerà vedere con il prossimo lavoro, *Il servo di Byron*. Credo che contraddirò questa affermazione, ma bisogna aspettarne la pubblicazione.

Non vedo l'ora di poterlo leggere, ma restando alla produzione edita, quello che appare è un costante secondo fine, un fine educativo specie nel momento in cui per la poesia sarebbe troppo complicato veicolare chiaramente certi messaggi e concetti e per questo ti affidi alla prosa. Concordi?

Absolutamente sì, in *Laico alfabeto* questo è assolutamente evidente.

A conferma di ciò la numerosissima presenza di testi e autori citati in tutti i tuoi scritti.

Tieni presente che in modo particolare *Laico alfabeto* è stato pensato per persone anche più giovani di te. La necessità era quella di essere molto sintetici su tanti argomenti che hanno a che fare con l'omofobia; dunque si tratta di un libro molto attuale sulla cultura omosessuale volto soprattutto a degli adolescenti: al ragazzo che ha la professoressa ciellina o alla ragazza la cui fidanzata ha la madre ultracattolica. Questi ragazzi e queste ragazze omosessuali si sentono messi sotto accusa, fino a sentirsi estranei al loro ambiente e profondamente infelici. Con questo libro ho inteso dare loro degli strumenti argomentativi che permettano loro di difendersi. Ti attaccano e tu rispondi. Se il libro poi è anche di piacevole lettura, anche per le persone più adulte, tanto meglio.

Oltre alle cinquantasei voci, due per ciascuna lettera dell'alfabeto (inglese) ci sono poi i cinque saggi d'approfondimento per amalgamare la riflessione. Qui il lettore è indotto a dare il suo giudizio. Perché è vero che si tratta di un libro leggibile partendo da qualunque punto, ma è anche vero che c'è una costruzione in successione, che parte da "animali" e "atei" e arriva a concepire la più alta spiritualità. Tutto sommato l'alfabeto mi ha permesso una certa coerenza: devo dire che ho studiato molto la progressione delle voci, dispiegandole come se andassero a costituire un racconto. La mia ambizione era anche quella di creare un libro che poi restasse nella mente come libro. Spero di esserci riuscito.

Questo libro è molto legato all'oggi ed alla situazione italiana attuale, non temi che tra qualche anno possa apparire come datato?

Ma io lo spero! Vorrebbe dire che la realtà italiana è mutata.

Comunque capisco benissimo la tua domanda e ti rispondo su due piani. Io credo comunque di aver fatto letteratura, perché c'è uno stile, c'è un ritmo di scrittura che è il mio. Il contenuto mi auguro che diventi presto obsoleto anche in Italia; vorrebbe dire che anche in Italia i diritti civili hanno trovato cittadinanza e che non c'è più bisogno che un poeta - giunto nella fase matura della sua vita - si senta in dovere di dare alle giovani generazioni delle risposte dirette in sintonia con i dettami del Trattato di Amsterdam (inviso a clericali, leghisti e fascisti). Spero che questo libro rimanga come è rimasto il sillabario di Goffredo Parise, per esempio.

ANTOLOGIA DEI TESTI EDITI

da *Nell'acqua degli occhi* (1979)

LORD CHATTERLEY

Nato fra i denti
finito male
già tante volte
e ritentato
come coi giorni
e coi colori
il solitario
non garantiva
se corrompeva
la prima carta;
ma ritentava
spirituale
e pazientava:

facendo finta di non sapere
lui non le dava soddisfazione.
Come col fumo e con gli amori
era per ledere l'innocenza
che si truccava la prima carta:
per quel suo fare sempre da niente
che riduceva l'esperimento.

PER TUTTI I WALTER

Era Walter nel quarantanove
in seconda geometri di Asti.
Non sapeva se si chiedeva
d'essere per chi:
il professore di estimo magari
che guardava se sorrideva
e diceva di collettivo.

Ma quando a tutti fu conosciuto
che lui in stazione poi ci restava
anche quello se lo guardava
era per finta che non vedeva.

Così per gli altri non aspettava
che di piantarla con le parole.
Non le voleva quelle parole
di tutti i tempi
da fargli schifo.

Era la scuola di stare soli

peggio per sempre
solo l'inizio
ed una sera di pomeriggio
mentre Pavese si compiangeva
scelse da solo la sua ringhiera
per archiviarsi
come da un vizio.

da *I tre desideri* (1984)

* * *

La tua mozartsperanza trascorsa,
Come un biscotto inzuppato
Sospeso nel vuoto
Già gonfio,
Si volge per vedere e non intendere,
E sentire e non capire;
Il suono al desiderio: we agree
To disagree noi consentiamo a nulla.

* * *

Solo adesso che sono
Un attimo più sicuro del tuo bene
Posso finalmente pensare
Che ho paura di perderlo
E di non averne abbastanza.
Ho paura dei pioppi che guardi
Mentre scivola lontano il rumore della strada,
E di ritrovarmi solo
Tra i pioppi fradici di questo maggio lombardo
Senza luce nel cielo
A non sapere perché.

da *Quaranta a quindici* (1987)

UNA QUESTIONE ESTIVA

La vita-pesto era solo cominciata
Lei degradabile materiale di riporto
Coi negozi sottocasa da raggiungere
E i treni i fischi tra i fiori di confine.
Ma i pini stavano piantati nel garage
La carne rosa prigioniera del tir:
Non più sentire di sgozzare l'altalena
Le sue corde raggiunte.

* * *

Vorrei quel tuo mondo di bambole
Con gli assassini come Macbeth,
Dove notte s'accende se Prospero vuole
E i cattivi somigliano a Jago e Riccardo.
Vorrei un mondo di amanti con le teste d'asino
Denti di perla e pugnali nello sguardo,
Vorrei la nenia sommessa di Laerte
E la canzone del salice che piange,
Emilia addio vorrei.
E ringraziando per la troppa vita, il canto.

da *Scuola di Atene* (1991)

* * *

Così stanco ravviva la pista
Con la mollezza di gambe
Amaranto
Disegna ritorni
Rilascia in cerchio le ultime
Sciabolate di arti
Ed è sull'erba la sola rientranza
Dei fianchi la vita si muove
Con gli occhi serrati di luce.
Ansimando poi meno dentro
Si rivolta appoggiando il ginocchio
Il gomito ripiegato,
Guarda l'altro da poco sdraiato,
E risorgono appoggiati di spalle
Parlandosi di nuche quasi guance
Con un vero scherzo allacciando
Le braccia e restando
Uniti
Fanno rifanno e fanno
Capriola.

da *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997)

DIO SIA BENEDETTO

La preparazione alla prima comunione
Si faceva dalle canossiane
Un'ora tutti i giorni
In terza elementare.
Madre Ilde ci diceva che il monello
E soprattutto gli albi dell'intrepido
Non dovevamo leggerli.
Studiavamo a memoria le risposte
Da dare al monsignore
Che al sabato veniva a interrogare.

Chi commetteva sacrilegio
Poteva essere punito anche subito
Se Dio lo decideva.
A Madrid un certo signore
Che aveva mentito al confessore
E si era presentato ugualmente
Alla comunione
Era rimasto con la lingua fuori.
C'era anche il disegno nel libretto
Dell'uomo inginocchiato con la lingua fuori.

*

Il padrino doveva essere in grazia di Dio
Come il cresimando,
Altrimenti era nullo il sacramento.
E siccome lo zio Pietro
Bestemmiava sottovoce e alla partita,
Io mi feci coraggio con la mamma,
Che ero grande,
Ma lo zio aveva già preso l'orologio.

*

Dio sia benedetto
Si doveva dire
Se si udiva qualcuno bestemmiare,
Rimetteva il peccato
Anche se non bastava al peccatore.
Così allo stadio sulla varesina
Erano tanti dio sia benedetto
Da pensare non avevo nient'altro
Da pensare.

*

È distillata quella delle prealpi
Arbitro, e io non riuscivo
Nella complicità delle risate
A capire se era vero ero lo sputo
Dagli spalti.

E lo zio i colpi di tosse
L'amaro diciotto isolabella,
Vedendo quello che saltava all'indietro
Ricadendo di schiena,
Devono stare attenti 'sti ragazzi,
Si pagano dopo queste cose.

*

E nell'intervallo mi portava giù,
Il vapore che usciva
I rivoli dell'acqua schiuma,
«Sacranum», sacro nome, credo.

da *Il profilo del Rosa* (2000)

*Come un polittico che si apre
E dentro c'è la storia
Ma si apre ogni tanto
Solo nelle occasioni,
Fuori invece è monocromo
Grigio per tutti i giorni,
La sensazione di non essere più in grado,
Di non sapere più ricordare
Contemporaneamente
Tutta la sua esistenza,
Come la storia che c'è dentro il polittico
E non si vede,
Gli dava l'affanno del non-essere stato
Quando invece sapeva era stato,
Del non avere letto o mai avuto.
La sensazione insomma di star per cominciare
A non ricordare più tutto come prima,
Mentre il vento capriccioso
Corteggiava come amante
I pioppi giovani
Fino a farli fremere.*

* * *

L'odore in settembre delle Caran d'Ache temperate di nuovo,
Il sapore alla fine di ottobre del pane dei morti
E dal giorno di santa Lucia i colori delle decorazioni
Il respiro del muschio nell'umido dell'atrio
Rischiato in cima alle scale
E spento il diciassette di gennaio.
Poi con i giorni di fine febbraio e la neve
Al pomeriggio che si scioglie
Il fruscio della carta crespata
Il fumo acre dei razzi in giardino.
Fino al maggio delle siepi ogni mio anno
Aveva dei marchi di colore
Di rumore di carte. Aveva odore.

* * *

Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte,
Al bambino di undici anni dagli zigomi rubizzi
Dire non è il caso di scaldarsi tanto
Nei giochi coi cugini,
Di seguirli nel bersagliare coi mattoni
Le dalie dei vicini
Non per divertimento

Ma per sentirti davvero parte della banda.
Davvero parte?
Vorrei dirgli, lasciali perdere
Con i loro bersagli da colpire,
Tornatene tranquillo ai tuoi disegni
Alle cartine da finire,
Vincerai tu. Dovrai patire.

* * *

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

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

* * *

Sono così venale così attaccato al verso
In questo regno dove nulla si moltiplica
Con il foglietto a portata di mano
La biro da scaricare. Mi usmano
Le felci tra le gambe
A vicinanza secca, e fai specie traspirante
Tu che siedi in bicicletta barbaro.
Se affitti il lago per linee immaginarie
Tracciate da scoglio a scoglio, voglio
La mia linea di parole in affitto uso perpetuo
Da qui fino all'acquaio in pietra arenaria
All'inizio della passeggiata.

* * *

Ripararci anche il naso respirare
Il bucato dell'albergo delle alpi
Nel tovagliolo ampio ripiegato
Sul piatto decorato, non riesco più
A affezionarmi ai posti
Non ho più posto
Per nuvole obese che vanno a scontrarsi
Col promontorio di santa Caterina del Sasso,
Erba salvia pan grattato cotoletta con l'osso.
Svegliarsi coi rumori di una casa
Tenuti apposta tenui
Le mollette nei capelli
I cambiamenti di stagione
Fore ut e il congiuntivo.
La danzatrice diventa la danza, si diceva,
Lo scalpellino il marmo della cattedrale,
Non c'è niente per me di urgente qui stasera.

da *Theios* (2001)

E mi sta davanti
Ciondolante nella camicia
Mia di seta
Con un'aria da
Perdonami se ho corpo giovane, sta' certo
Si allargherà anche lui prenderà chili
E poi li perderà per senescenza

da *Guerra* (2005)

E sei sempre tu, hai quegli occhi nel '43
Li avevi nel '17
Li avevi a Solferino nel '59
Sei sempre tu dalle truppe di Napoleone
Di Attila di Cortez
Di Cesare e Scipione
Tu, disertore di professione
Nascosto tra i cespugli
A spiarli mentre fanno i bisogni
Per fermare la storia.
Tu, scarico della memoria.

* * *

Il grande hangar-caverna al Mas d'Azil

Ha luci fioche a rischiarare
Eliche di uncinati bimotori
Contro i graffiti rupestri:
Bisonti incornati e feriti
Muso a muso...
Così trasale la forma del monte
Il suo dentino aguzzo con la carie dentro
Caverna fucina di metalli
Incisione solare litiche coppelle
Riusate come sedi per la cera fusa.
Non a caso il camoscio evita ormai
Di scivolare da un masso all'altro lì.

* * *

Augurando a te una mente
In cui non sia memoria,
Come la fatica della tua formica –
Lei scelta fra mille, lei a restare
Immortale designata
A resurrezione dopo morte –
Lungo il tubo dell'acqua,
Col rigore di una terapia
Praticherò io questo esercizio del ricordo
Conquistando schegge di passato
Per ricomporre l'oscenità.

* * *

Una donna incinta da più secoli
Volta a partorire dentro un liquido
Amniotico, essa stessa impartoribile
Contenuta e contenente
All'infinito di luce opaca
Invano lo sfogo promettente
Calce viva nelle tube.
Ma io le parole le ho
Le avevo tutte, per dire anche questo
Al di là di ogni pretesa dei sensi
Libero dal male:
I parametri di assetto funzionale
Per i costruttori
La potenzialità corrosiva del prodotto
Per i farmaceutici,
Ma non era morta, capisci, non tutta
E salando l'uncino da chirurgo, la sua lama
Affondò ancora, lì vicino, non nel cuore.

Il dolore se ne usciva tra le griglie
Il grido no. Perché le corde vocali
Erano state tagliate.

* * *

Alla Costituzione italiana

Le costituzioni, recita il mio vecchio
Dictionary of Phrase and Fable,
Possono essere aristocratiche o dispotiche
Democratiche o miste.
Ecco, per te che non prometti
Di perseguire l'imperseguitabile
– La felicità degli uomini –
Vorrei non pensare davvero a quel *mixed*
Che ricade sugli effetti salvando i presupposti:
Di te che prometti il perseguibile
Vorrei restasse il lampo negli occhi di Gobetti,
Già finito per altro in poesia.

* * *

Quando si riteneva che il mondo
Fosse stato creato per l'uomo
E le sue esigenze,
Il supplizio della veglia
Consisteva nella sospensione –
Funicelli, vettura e cavalletto –
A braccia slogate
Per quaranta ore.
Durante le quali, come sveniva,
Il condannato era calato su un legno appuntito
E all'urlo subito risollevato.

* * *

Nel più alto campo di battaglia
Della Prima guerra mondiale,
Ai tremilaseicento dell'Ortles-Cevedale,
Dove fu morte sotto le valanghe
E dentro tunnel scavati nel ghiaccio
Da entrambi i contendenti bombardati,
I tre asburgici trovati ieri
Mummificati con le bombe a mano
In numero di ottanta, venticinque
Chili di esplosivo e più di mille cartucce,
Paiono macchine da sopravvivenza
Per ramificazione di licheni
Propagati dalle vette
Mentre il flusso dei detriti
Riflette spicchi rossi dall'aurora.
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?

* * *

Fratelli Bin ce stava scritto e su 'na freccia
Pure er cortello segnalava
A fabrica de Clothes an American
Legend. E io Claudio per tutta questa strada
Poi con gli acquedotti fino ai pini
Uscendo dalla stazione per Cassino
Penso di nuovo alla tua pelle liscia
E di nuovo ne scrivo. Claudio Bin.

(Ma sto pensando a te alla guerra
O solo alla poesia? È De Libero che ho in testa
E tu sei dentro, consustanziato al verso,
O davvero ti sto cercando per soffrire
Ti sto amando davvero Claudio Bin?)

da *Noi e loro* (2008)

E pensare che ormai stavo
Per parlare al plurale
Stavo per dire noi
Che sempre sostenemmo
Gli urti più duri
Degli innamoramenti,
Da troppo giovani perché
In amore con la persona
Sbagliata, l'etero
Che fa perdere tempo;
Da troppo vecchi
Ancora a pensare di
Farcela ad attrarre
Con risultati rimbalzanti
Al patetico; e all'età giusta
Troppe occupati nella professione
Di sé nelle carriere
Per vedere davvero
– E l'esperienza c'era –
La persona in attesa
Quella vera
Tanto somigliante al troppo
Giovane di prima
Bisognoso di tempo di pazienza
E sentimento di innamoramento.
E pensare che ero rassegnato

Che quasi ci avevo rinunciato...

* * *

Ti bacerò questa sera ragazzaccio
Bacerò
Le tue labbra miele birra
Di focaccia
E una croce di Sant'Andrea
Sarà il tuo corpo disteso supino,
In penombra la faccia.

DI QUANDO IO CRESCEVO

«Il mio papà ieri sera si è arrabbiato tanto»
Mi sussurra all'orecchio il Garavaglia Aldo
Mentre mostra il quaderno coi compiti
Ben fatti a me supplente alla media di Gorla
Nel settantadue.
Perché col pallone che mi aveva regalato
Facevo giocare i miei amici,
Gliela andavo a raccogliere
E non giocavo io.

Alla festa di carnevale
Con l'occhio a lui truccato
Da massaia rurale
Un altro padre sentii dire
Si gh'avevi on fioeu inscì
Mi al cupavi.

CADONO FOGLIE ROSSE

Cadono foglie rosse, crochieranno
Come patatine anche loro tra un po'
Sul vialetto smorto
Dove si incontrano bestie di satana
Non andate a scuola,
Mentre mia madre
Dopo avermi ascoltato apostrofare
Padre indegno di tre figli il cugino puttaniere,
Dice disprezzi critichi lo insulti,
Ma almeno lui permette che continui
Il ciclo della vita.

(Quando eri ancora adulta
Prima di rimpicciolire
Ti lasciavo sola volentieri,
Dovevi espanderti e io non mi vedevo

Nei tuoi spazi.
Poi per davvero ebbi l'occasione
Di fare attenzione alle tue forme,
Al loro chiudersi, e i tuoi spazi
Presi a difendere, meno li occupavi
Più li presidiavo. Finché non mi è restato
Che un batuffolo con voce da proteggere
In una ipotesi di spazio.)

* * *

Ho gli occhi di dolore e sono turco
Di etnia curda
Faccio il saldatore
Per la fretta
Non ho messo la maschera e sto male.
In prigione mi hanno torturato
Con gli elettrodi
Ho i segni sotto il mento e sui ginocchi
Anche i piedi mi hanno massacrato.
Ma dopo poco che il mio professore
Gli occhi di collirio mi ha riempito
Ho sentito tutto accarezzato
E il mio professore
Io l'ho amato.

da *Roma* (2010)

VISITA A FABRIANO

I

La magia di questa
Terra che si sveglia
Respirando nuova
Aria tra le bare.
Al cimitero di Fabriano l'alba
È una cosa seria.

II

Quando alle confraternite del Santo Sacramento
E del Suffragio
Seguiva il gonfalone del Comune
E poi le Arti,
Lanaiole calzettai tessitori cartai
Con le insegne delle famiglie più importanti,
Nella piazza dell'amena cittadina
Coi colli intorno verdeggianti
Venivano messi alla berlina
E poi alla gogna

Quelli come me colti in flagrante.

III

Mi colpì nel 1982 una frase di mio cognato fabrianese
A mia sorella, madre di Stefano
– Poi dedicatario di *Theios* –
Che all'epoca soffriva di frequenti tonsilliti:
"Mai, a mio figlio mai, una supposta in culo".

IV

Nello Spedale di Santa Maria del Buon Gesù
Ha oggi sede la Civica Pinacoteca
Dove un arazzo campeggia coi seguaci
Degli apostoli che gettano
I libri eretici nel fuoco.

V

Ai libri come seguono
Gli eretici in persona
E a questi i non-conformi
Uomini e donne, in primis
Quelli delle supposte, poi le streghe.

PATTO DI VARSAVIA

Per Mario e Cosimo

Probabilmente a loro il "Patto di Varsavia"
Non diceva nulla,
E nemmeno la filologia romanza
Ugrofinnica o slava.
Loro si amavano da un anno in italiano
Senza troppi articoli
E litigavano anche in romanesco
Negli ultimi tempi.

Con le preposizioni a modo suo, Sava Cosmin
Il rumeno ventitreenne
Dipendente – recita il verbale –
Di una ditta di derattizzazione
Rimproverava al polacco pizzaiolo Szydlowski Mariusz
D'essere un putanno tradittore,
E lo ha ucciso lì nel loro letto
Con un colpo di pistola (sottratta la sera prima in pizzeria
A un amico guardia giurata)
Prima di spararsi l'altro colpo in bocca.

Voglio una lapide in via Mammuccari
Al Tiburtino III

A ridosso della Palmiro Togliatti.
Una lapide al "Migliore" con un verso da Casarsa.
C'era Tiziano Ferro nel cd.

Roma, 22 settembre 2009. La vicina: erano due seri lavoratori. Il maggiore dei carabinieri della compagnia di Monte Sacro: un gesto premeditato.

TESTI INEDITI

MANCAVA SOLO CHE PER COMPIACERMI

Mancava solo che per compiacermi
Ti alzassi a fare colazione
E poi tornassi a letto a finire di morire
La mattina del 27 di dicembre.
Respiro lungo da sonno imbronciato,
Gentilezze da figlio a casa per le feste
"Ti preparo il tè", e la convinzione
Di avere udito un grugnito di assenso.
Invece il coma ti aveva già saldato
Il respiro ai sensi: "Il tè si fredda"
Mentre guardavo le mail...

"Brava! Sei stata brava!",
Te lo dissi subito, tenendoti la mano
Appena smettesti con quel soffio leggero.
Tu che di lodi ne avevi ricevute
Sempre poche. "Beh, almeno i figli
Li ho fatti intelligenti!", dicevi alle sue spalle
Dopo l'ennesima tirata sulla tua
Superficialità.
Magari incapaci di distinguere
Chi sogna da chi è in coma.

FATTO DI CRONACA IN LUNIGIANA

L'ho sentita morire
Soffocava
E non potevo intervenire...

Morta la moglie, soffocata
Da nastro adesivo e cellophane,
Rimane lui più anziano non vedente
A illuminarmi dal telegiornale
Sulle ragioni per cui in una pentola
Capovolta
Teneva i ventimila euro dei risparmi
Di una vita in missione.

Perché non in banca? chiede partecipe
L'intervistatore.
Perché non ci davano interessi
Anzi si facevano pagare, signore,
Per le spese di commissione.

Pronuncia le parole
In un rantolo scandito
E muovendo la mano
Mi fissa
Con gli occhi che videro
Gli Alleati sulla Linea gotica.

IL MARE APERTO

Il mare aperto con i suoi operai
A darsi il turno,
Dentro a muoverlo
O a calmarlo
Solerti alle sollecitazioni
Del fisioterapista.

EMILY: DUE CONGIUNTIVI

Mi guardavano i ricordi
In tralice fino a ieri
Ogni volta che tentavo di sfiorarli,
Sottraendosi al tocco, snelli
Si divincolavano tra le dita
Che volevano indagarli.
Da oggi – sarà la febbre – ho deciso di irretirli
Promettendo loro mari e monti
Come un volgare spasimante.

Lucida pioggia scivola sull'ala
Grigia argentata con la scritta nera.
Scende la sera e scende l'aereo piano
Sulla Malpensa. Dall'oblò
Sta il campanile di Crenna in una mano.

Rientrando da Amherst a Columbia ieri sera
Il tassista che mi raccolse al Theological Seminar
Giovane nero ed attraente, un po' esaltato,
Disse reverendo al mio abito scuro
E sul ponte mi chiese se credessi davvero
In the divine nature of Jesus.
Bastano l'uomo e la parola, risposi
Poi il mal di gola mi impedì di proseguire
Ma per buona educazione in poesia
Prima di fingere di dormire
Me ne uscii con un paio dei tuoi biblici

E a loro modo ultimativi
Obliqui congiuntivi.