



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
ITALIANISTICA, CULTURE LETTERARIE EUROPEE, SCIENZE LINGUISTICHE

BUIA DISSEMINAZIONE. MORFOLOGIE DELLA GUERRA IN ANTONELLA ANEDDA, FRANCO BUFFONI E LUCIANO CECCHINEL

Tesi di laurea magistrale in Poesia italiana del Novecento

Relatore

Prof. Stefano Colangelo

Correlatore

Prof. Franco Buffoni

Presentata da Giulio Medaglini

Sessione marzo 2024 Anno Accademico 2022/2023

Indice

Indice 1

Introduzione 2

1. Versi per una tregua. *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda 7
1.1. Guerra e Tregua..... 7
1.2. Una lingua muta 12
1.3. Poesia e

| | | |
|---|------------|-----------------------------|
| pittura | 17 | 1.4. Isola e spazi |
| | 26 | |
| 1.4.1. Spazio dell'informale | 30 | |
| 2. Schegge di passato. <i>Guerra e Più luce, padre di Franco Buffoni</i> | 35 | 2.1. |
| Filogenesi di <i>Guerra</i> | 35 | 2.2. Cronotopia |
| | 52 | 2.3. Il valore testimoniale |
| che da <i>Guerra</i> si irradia a <i>Più luce, padre</i> | 72 | |
| 3. Buia disseminazione. <i>Le voci di Bardiaga</i> di Luciano Cecchinel | 81 | 3.1. |
| Identità e Memoria | 81 | 3.2. La forma |
| dello shock | 90 | 3.3. Natura e sangue |
| | 98 | |
| Riferimenti bibliografici..... | 109 | |
| Sitografia | 112 | |
| Ringraziamenti | 115 | |

2.1. Filogenesi di Guerra

Guerra viene pubblicata nella collana Lo Specchio, di Mondadori, nel 2005. La sua genesi risale al corso degli anni '90, in seguito al ritrovamento, da parte dell'autore, di una serie di documenti relativi al periodo 1934-1954 e di un diario scritto dal padre, Piero Buffoni, riguardanti il suo internamento in vari campi di concentramento tedeschi, durante la Seconda guerra mondiale.

È questo il primordio, che ci viene svelato dallo stesso autore nella nota posta a margine della prima edizione. Ma la raccolta in questione, sebbene ancorata a questo specifico fatto biografico, non è da considerarsi irrelata dalle precedenti. Al contrario, può essere letta come un catalizzatore di quei conflitti, di quelle tensioni già riscontrabili nella raccolta d'esordio, *Nell'acqua degli occhi*¹. Si pensi a un testo come *Il terzino anziano* (p.58), in cui è presente lo scontro generazionale e di ideali con il padre, nonché lo sport e lo spettro della Seconda guerra mondiale, rievocata dalle maglie a righe dei calciatori. O ancora alla poesia *Oliver Cromwell sale a Segesta* (p.49), dalla quale si registra però uno scarto rispetto ai testi contenuti in *Guerra*. In questa poesia, la metrica conferisce una cantabilità che non è possibile ritrovare nella raccolta del 2005; sapientemente Buffoni impasta i versi della tradizione, creando un gioco di specchi del tutto singolare. Lo si vede dall'utilizzo dei quinari, in versi separati, volti a ricreare il decasillabo, che richiamano il verso tragicomico usato da Fortini nelle *Canzonette del golfo*. L'autore lombardo però, con una maggiore libertà - volta a incidere sul ritmo

¹ F. Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, Guanda, Miano, 1979

versale - alterna quinari sdruciolli a quinari piani («- stimate lucide / cerchi sovrani») e si serve di coppie di endecasillabi, come i seguenti: «ma lo rimandano disinformati, / sbagliato secolo isola, dati.» che, parimenti, è possibile dividere in due emistichi, di cui il primo formato da un senario sdruciollo e il secondo da un quinario piano. E ancora, si avvale di rime bacciate e alternate, presenti anche in altre parti della raccolta, spesso mirate a ricreare un ritmo cantilenante già riscontrato da Raboni o, se si preferisce, un'ironia ludica². Qualora la metrica si discosti dall'opera *Guerra*, l'ironia, come sarà illustrato, emerge come elemento di continuità.

Proseguendo in questa analisi verticale, finalizzata a rintracciare le influenze che hanno plasmato la creazione della raccolta in esame, si giunge all'anno 1984, data di pubblicazione de *I tre desideri*³. La compilazione si inaugura con un'enunciazione posta in apertura, tratta dall'Eneide virgiliana: «Audiit et voti Phoebus succedere partem mente dedit, partem volucris dispersit in auras», affermazione che conferma, nel richiamo ad Apollo, ciò che risultava già intuibile nell'opera precedente, ovvero il profondo legame dell'autore con la letteratura e la civiltà greco-latina. Tale legame si rivela destinato a perpetuarsi, come testimoniato ulteriormente in *Guerra* dalla presenza di diverse divinità pagane, tra le quali Marte, Venere e Mercurio.

Un altro elemento germinalmente significativo consiste nell'intrinseca tematica del conflitto, colto in senso ampio, evidenziata nella poesia *Boxing* (p.28). In essa è esplicito il riferimento al pugilato, lo sport da combattimento per antonomasia, di cui si trovano tracce anche in *Guerra*, come nel componimento *Gagliardetti mostrine fiamme vive* («Sono in classi pugilistiche divise / Reziari e sagittari al Palavobis» p.181) Particolarmente rilevante si dimostra, inoltre, la presenza di *Come un politico* (p.26), poesia successivamente confluita in *Il profilo del Rosa*. Tale testo svolge la funzione di cerniera interpretativa per accostarsi a *Guerra*, rappresentando la chiave ermeneutica che svela la concezione del tempo all'interno della poetica di Buffoni. I primi versi meritano un'attenta lettura:

Come un politico 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 [...]"

² Cfr. F. Ottonello, *Franco Buffoni, un classico contemporaneo*, Pensa Multimedia, Lecce, p.47

³ F. Buffoni, *I tre desideri*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 1984.

Un contributo decisivo alla sua comprensione e, dunque, alla poetica buffoniana, è stato dato da Guido Mazzoni, che sulla rivista *Atelier* mise in luce le due figure da cui originano i montaggi metastorici buffoniani: l'epifania e il sopralluogo. Una tecnica, quest'ultima, che permette la fusione tra il tempo passato e il tempo presente, e che scaturisce sovente da un luogo, da una casa o da un oggetto. Così la Storia, leggibile per frammenti, si aggancia al presente tramite l'io autoriale che diventa l'oggetto stesso delle poesie, il medium che crea ponti sinaptici nell'asse diacronico e sincronico. L'io, che possa o meno coincidere con l'autore o che emerga nella sua assenza, riesce a perforare il velo grigio dell'esistenza, già versificata da Giudici in *La vita in versi*. Sono i conflitti, i traumi storici o personali, e i *crolli* - per citare il titolo di un'opera di Marco Belpoliti - a contrastare la derealizzazione e a rendere la «realtà reale»⁴ (p. 98). Questa struttura compositiva, intrinsecamente legata a una visione specifica dell'esperienza e della storia, intesa come ciclica nella sua rappresentazione e, di conseguenza, nella sua ripresentazione, si manifesta anche in *Guerra*.

Nel corso del 1987, si assiste alla pubblicazione dell'opera *Quaranta a quindici*⁵. Questa raccolta poetica, il cui titolo stesso suscita suggestioni di tensione e instabilità, rivela una marcata presenza di riferimenti al tema bellico. Di particolare rilevanza per questa indagine risulta il componimento *Il soldato si accarezza nel tragitto di guardia*, nel quale si amalgamano la vita militare e la sfera erotica («Il soldato si accarezza nel tragitto di guardia / Ornato come maschio nella carne della moglie. / Mordilo l'amore...»), un intreccio tematico che sarà rintracciabile in *Guerra*, soprattutto nella sezione *Carne di militare*.

È da notare, inoltre, la presenza di altri testi che si collocano all'interno del medesimo ambito semantico. Tra essi, la poesia avente come soggetto il «curdo prigioniero» (p.52), figura rappresentativa di un popolo che riemerge nelle pagine di *Guerra* con l'espressione «Erano i curdi contro gli armeni in fuga» (p.60). Un ulteriore contributo alla comprensione di questo filone tematico è fornito dall'epigramma «Perché non ci sia più il fischio dei treni / carichi di occhi di paura» (p.60), che richiama naturalmente la deportazione degli ebrei nei campi di sterminio tedeschi. Questo distico viene riportato quasi testualmente in *Pecore tra i tronchi, di chi era* (*Guerra*, p.96): «E non fu più che un fischio di treno / Carico di occhi di paura». Merita ulteriore considerazione – in quest'ultima citazione – l'eliminazione della congiunzione subordinante "perché" e l'abbassamento del tono civile ed etico. Tale cambiamento sembra suggerire un atteggiamento di disillusione da parte del poeta, il

⁴ Marco Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino, 2005 p.98

⁵ F. Buffoni, *Quaranta a quindici*, Crocetti, Milano, 1987

quale, ridimensionando l'utilità dell'esercizio mnemonico, si limita alla constatazione mediante il gesto poetico. Tende infatti a distendersi, in *Guerra*, l'afflato lirico presente in *Quaranta a Quindici*.

Si arriva così alla fase che Ottonello definisce dell'«eros svelato»,⁶ comprendente *Scuola di Atene*⁷, e a cui appartiene anche la «trilogia della crescita»⁸: *Suora carmelitana e altri racconti in versi*⁹ (1997), *Il profilo del Rosa* (2000) e *Theios*¹⁰ (2001).

In *Scuola di Atene*, non mancano alcuni *topoi* riutilizzati in *Guerra*. Prova ne sono due testi: *Essere soldati insieme ed alleati* (p.77) e *Affila affila la spada* (p.22). Se il primo instaura una connessione per l'utilizzo del lessico militaresco, come testimonia il titolo, il secondo verrà fagocitato e rielaborato, forse inconsciamente, da *Gagliardetti mostrine fiamme vive*.

Affila affila la spada

Allenala dolcemente

Muovila nella ferita

Come allo stadio la gente

(*Scuola di Atene*, p.22)

Gagliardetti mostrine fiamme vive

Palestre per gladiatori già addestrati

Secutor gallo sannita trace

E massaggi unguenti prostitute.

Armati di spada a lama curva a un solo taglio

E di pugnale per sferrare il colpo finale al soccombente

Sono in classi pugilistiche divisi

Reziari e sagittari al Palavobis.

Qui i coraggiosi affrontano il nemico faccia a faccia

Bandendo idee di inganno e stratagemmi,

Qui Neottolemo realizza il dialogo degli occhi

Tra vittima e carnefice

(*Guerra*, p.181)

⁶ Ivi p.79

⁷ F. Buffoni, *Scuola di Atene*, L'Arzanà, Torino, 1991

⁸ Ivi p.22

⁹ F. Buffoni, *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, Guanda, Parma 2000.

¹⁰ F. Buffoni, *Theios*, Interlinea, Novara, 2001.

Attraverso una comparazione delle due opere, è evidente l'assenza della congiunzione comparativa, un procedimento analogo a quanto riscontrato nella riformulazione di *E non fu più che un fischio di treno*. In entrambi i casi, si osserva la soppressione di qualsiasi veste manieristica, precedentemente enfatizzata attraverso l'impiego di similitudini e *iperbaton*, che contribuivano a elevare il tono lirico.

Nella poesia successiva, la rappresentazione dello scenario bellico nel mondo romano si fonde in modo fluido e quasi impercettibile alla contemporaneità milanese. Questa sinergia è resa possibile dalla sagace scelta del poeta di adoperare il vecchio nome latino del Palasharp, precedentemente noto come Palavobis, un impianto sportivo eretto negli anni '80 nel quartiere di Lampugnano. La precisione topografica e terminologica si consolida progressivamente attraverso le varie raccolte poetiche e si conferma una cifra stilistica di *Guerra*.

Sono infine degni di nota il riferimento erotico alle prostitute, il legame con la mitologia greca e l'impiego dell'occhio – nei versi conclusivi - mezzo attraverso il quale si instaura la rivalità, richiamando alla memoria la statuaria rinascimentale, come l'emblematica intensità dello sguardo del David.

Attraversiamo ora la soglia della successiva raccolta, *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997), la cui genesi si radica nell'incontro di Buffoni con la poesia del "conventino" di Corazzini, che suscitò in lui la reminiscenza della zia e della sua esistenza monastica claustrale (Cfr. Gezzi: XIII)¹¹. Il ritrovamento di questo testo scritto non solo è un elemento fondamentale per la comprensione del volume, ma costituisce il primo punto di convergenza con *Guerra*, condividendo con essa una comune matrice: un reperto (storico-biografico in quest'ultima e poetico nella prima).

Inoltre, emerge una connessione robusta tra le due opere, ancorata nella stratificazione di campi semantici intrinseci alla raccolta del 1997, riecheggianti in *Guerra*. Tale stratificazione può essere sintetizzata in tre ambiti principali: la dimensione relativa alla vita militare, la sfera della religione e il campo trasversale dell'erotismo. Quest'ultimo aspetto assume rilevanza sia come veicolo espressivo, che come strumento di creazione di cortocircuiti semantici, minando la morale cattolica, come evidenziato nei versi seguenti: «Ho pensato poi alla mano nella grata / Alla prima foto di fist-fucking» (p.29).

Un ulteriore elemento interessante è la compresenza di una seconda coppia concettuale: al binomio religione (iperonimo della vita monastica) ed eros (iperonimo della pratica sessuale) si affianca il binomio religione-guerra (iperonimo dell'azione bellica):

«Quando ero militare mi diceva che capiva.

¹¹ Massimo Gezzi, *Introduzione. La poesia di Franco Buffoni*, in *F. Buffoni, Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012,

Gli orari ben scanditi e quella forma
Di disciplina.
Il padre provinciale e il cardinale
Ai superiori si doveva dare
Obbedienza continua. [...]» (p.33)

Una poesia perfettamente costruita, a cui ai primi tre versi, riguardanti la vita militare, si susseguono specularmente tre versi sulla vita monacale, tessendo una continuità che si istaura anche tra la terminologia e tra i due diversi modelli di vita, che condividono lo stesso ritmo.

Questo monocromo grigio, per dirla con i versi del poeta, è rintracciabile anche nella quarta sezione, *Aeroporto contadino*, che trae tutta la sua luce dal periodo di leva di Buffoni presso l'allora aeroporto militare di Orio al Serio, nei pressi di Bergamo. L'idea che suscita questa parte della raccolta è di un tempo sospeso («Oliava / i bimotori con l'elica per sempre» p.40), ripetitivo, annichilente. Un periodo della sua vita che torna anche in *Guerra*, nella sezione *Carne di Militare*, dove a prevalere però sono i motivi omoerotici, non l'asfissia dell'ordine, ma la sovversione di un ordine, tramite riferimenti allusivi all'eros dei e tra soldati, che sarà analizzato in seguito.

Un'altra opera fondamentale nella genealogia poetica di Buffoni è il *Profilo del Rosa*, edita da Mondadori nel marzo del 2000. L'incipit di questo volume è delineato dalla composizione *Come un polittico che si apre*, già oggetto di precedente analisi, che instaura sin da principio una relazione con la Storia, partendo dall'ambito della storia individuale. Ciò che si vorrebbe sottolineare ulteriormente in merito a questa raccolta è l'accuratezza toponomastica, un aspetto al quale lo stesso autore dedica una riflessione nella nota a corredo: «Tengo alla precisione geografica perché da bambino pensavo alle montagne che mi sovrastavano e alla pianura che mi si stendeva dinanzi in termini di cateti e ipotenusa (l'ipotenusa era il mio corpo disteso obliquamente dal monte Rosa al Po)» (p.127).

Se questa attenzione ai luoghi nasce in una forma ludica, l'uscita dall'adolescenza comporta una risemantizzazione degli stessi, come a «voler sottolineare una forte marca di verità, "storica" e umana»¹². Si può forse affermare che i luoghi sono l'umano, lo contengono e allo stesso tempo assurgono uno statuto privilegiato, ponendosi su un piano frontale a quello in cui risiede l'uomo. È una diade tesa a configurarsi in un tutt'uno, come dimostra il titolo del libro, indicando insieme il

¹² Stefano Giovanardi in *Sul Dialogo tra critica e poetica* a cura di Franco Buffoni, Nomos edizioni, 2022, Busto Arsizio, p.44.

Monte Rosa e il triangolo rosa sulla casacca dei deportati omosessuali. La terra, insomma, è una «Madre terra», verso che appartiene a una poesia contenuta in *Guerra* (p.40). Una locuzione ormai diffusa, che però sottolinea quanto di umano vi è nella Natura. Con questa premessa si approda a uno dei testi emblematici del libro, *Tecniche di indagine criminale* (p.85):

Tecniche di indagine criminale

Ti vanno – Oetzi – applicando ai capelli

Gli analisti del Bundeskriminalamt di Wiesbaden.

Dopo cinquanta secoli di quiete

Nella ghiacciaia del 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.

Ciò che qui interessa compiere, non è un'analisi puntuale del testo, ma una ricerca delle corrispondenze con *Guerra*. Un primo aspetto rilevante è dato dal punto di vista «etico della

conoscenza ontologica ed eziologica della storia [...] che culmina in Guerra» (Borio 2018: p.305)¹³. Uno scavo archeologico che porta alla luce i resti del passato, proiettandoli in avanti. La mano di Buffoni muove eventi, fatti, storie come un cursore che sposta documenti e immagini, creando una terza dimensione, conferendo cioè una prospettiva che si allinea alla logica dell'autore. Questa poesia parla di Oetzi, ma parla anche di luoghi. Il testo si dà a noi in questa forma grazie ad entrambi questi aspetti che potremmo impropriamente identificare come umano-non umano. Oetzi è il veicolo, etimologicamente, si muove attraverso i secoli, trasportando un messaggio. I luoghi carichi di tracce, fortemente connotati, modificano il messaggio, lavorandolo di volta in volta. La mummia, risalente all'Età del rame, viene ritrovata nelle Alpi Retiche orientali e trasportata in Germania per le analisi. Una Germania frazionata tra Wiesbaden, Monaco, Münster e Magonza, da cui nasce l'analogia con la Germania nazista, negli ultimi due versi che risemantizzano l'intera poesia. Buffoni lavora sull'asse diacronico, innestando temporalità diverse, cambiando il tempo del racconto, come un romanziere. Potremmo dire che il tempo della storia, quello in cui si stanno svolgendo i fatti, ovvero le analisi, coincide con il tempo della narrazione, quello in cui l'autore scrive. Il tempo del racconto, invece, è fluttuante. Buffoni si serve dell'analessi per gli affondi nel passato («eri bruno») che ci portano a vedere un Oetzi ancora in carne e ossa, un uomo alla fine dei suoi giorni ritratto con un senso di fratellanza, di riconoscimento.

Una poesia che sa ibridare i generi, dall'articolo di cronaca alla poesia lirica, passando per l'epica («Dopo cinquanta secoli di quiete»; «Nel tremiladuecento avanti Cristo») e la narrativa. Il testo termina ancora con un'analessi che però, stando a quella marca di verità data dall'accuratezza scientifica delle informazioni che rinveniamo nel testo, risulta essere un balzo in avanti: Oetzi cinquemila anni dopo, negli anni '40, durante la Seconda guerra mondiale. È anche questo ciò che, dopo qualche anno, viene definito «esercizio del ricordo» (*Guerra*, p.83)

Diacronia dei tempi e sincronia dei generi, tecniche di costruzione del testo, riferimento omoerotico («E che nel retto ritenevi sperma»), precisione topografica, storia individuale (data dal rispecchiamento dell'io nell'altro) e Storia, fanno di questo testo un vero e proprio prodromo di *Guerra*.

Il 2001 è l'anno di uscita di *Theios*, per Interlinea. È un libro singolare all'interno della produzione poetica che fin qui abbiamo tratteggiato: i testi raccontano la *Bildung* del nipote Stefano, dall'infanzia ai primi segni di canizie e in parallelo la crescita dell'io, che osserva, nella veste di zio.

Non sembrano esserci ulteriori elementi, rispetto a quelli delineati in precedenza, che si inseriscono nella filogenesi di *Guerra*, ma andrà tuttavia notato che, nonostante la chiara isotopia

¹³ Maria Borio, *Poetiche e individui*. La poesia italiana dal 1970 al 2000, Marsilio, Venezia, p.305

semantica, che funge da mastice dell'opera, si possono rinvenire lessemi, luoghi e peculiarità poetiche che si inseriscono in quel file rouge che da *Nell'acqua degli occhi* conduce a *Guerra*.

La prima traccia di questa connessione può essere identificata a partire dal titolo. Non solo rivela il legame con la classicità - una constatazione fin troppo evidente a questo punto del percorso - (e che si manifesta altresì in altre sezioni della raccolta) ma emerge anche l'atemporalità, come acutamente evidenziato da Roberto Cicala¹⁴. La parola greca *Theios* sgancia il libro dall'autobiografismo e dalla stretta contemporaneità, impregnandolo di un carattere che impedisce una sovrapposizione integrale tra l'io della poesia e l'io autoriale. La prospettiva riconduce, senza dubbio, al punto di vista del poeta, alla sua specifica sensibilità e alla sua storia individuale, tuttavia l'indagine supera questo dualismo e si manifesta come il resoconto di una graduale mutazione o perdita: lo sbiadimento di un legame «che il tempo e i rapporti sociali modificano» (Gezzi 2012: p. XVIII).

La prima parte del libro, si chiude circolarmente con la speranza infranta di «cercare insieme / Circhi romani nel buio», perché si legge di seguito «il primo KGB ti ha già insegnato / A balzi e a cerchi come liquidarmi».

È interessante notare la terminologia adottata per identificare ciò che si configura come estraneo rispetto alla dinamica io-tu: gli altri sono assimilati al KGB, il noto servizio segreto dell'URSS. Tale politicizzazione del discorso introduce la Storia nella dialettica rivelando che la liquidazione dello zio, da parte del nipote, avviene in un clima di ostilità ed è legata probabilmente a questioni di cui si dibatte nel discorso pubblico. Sebbene si possa speculare su ciò che ha portato i caregiver a allontanare il giovane Stefano, in questa sede è essenziale notare come il privato riguardi in realtà anche ogni ipotetico lettore, perché è il rapporto umano - anche ontologicamente - ad essere indagato. Un rapporto che non ci interessa ancorare a una data, ma che esiste dalla notte dei tempi, quando uno zio somigliava anche a un Dio (Cfr. Ottonello 2022: p.118)¹⁵.

Proseguendo su questa traccia, definibile in termini generali come il binario della terminologia militare, emergono diversi aspetti: l'incontro di Stefano con la Storia («Stefano legge grida sulla tomba / Di un soldato World War I.» p.141); i riferimenti – per dirla con Magrelli – alla fine dello stato di *guace* («Attende – si fa per dire: lui si estende - / Che si sferragli il piccolino / Vada in guerra.»); «Quel momento in cui il corpo umano maschile, / Messi i foruncoli messe le camicie slacciate, / Necessita marce e scarponi» p.147); gli strappi temporali che permettono lo scambio tra il passato e il presente (come in *Tecniche di indagine criminale*) presenti anche in *Guerra*.

¹⁴ R. Cicala in *Sul Dialogo tra critica e poetica* a cura di Franco Buffoni, Nomos edizioni, 2022, Busto Arsizio, pp.44-45

¹⁵ Ivi p.118

Da *Theios*

Da *Guerra* (p.43)

Per ritrovarti nel milleseicento (...) Sei sempre tu dalle truppe di Napoleone

Vòlto alla spada pendente alla vallona / Di Attila di Cortez

Dalla bandoliera sul fianco

Di Cesare e Scipione

Numerosi in questa raccolta sono i richiami all'eros, tra i quali spiccano alcuni per la diretta corrispondenza con *Guerra*; il libro tenuto tra le ginocchia da Stefano diventa nella raccolta successiva «il tronco tra le gambe» (*Guerra*, p.22) dei soldati seduti a mangiare, mentre i due attacchi: «Al tuo meraviglioso pioppo che si inchina / ma solo un poco e in cima» (p.153) e «Treccina eretta / Proiettata a preda esterna» (p.148) evocano un simbolismo fallico che è ravvisabile in alcuni versi, tra i quali: «Anche se le loro linguette dritte le docce / stanno già da un po' scagliando» (*Guerra*, p.21) e «E pittore di genere / Per loro alla stazione / A schizzare cartoline con i cuori» (*Guerra*, p.18).

Prima di approdare a *Guerra*, è opportuno ricordare l'uscita di un altro libro: *Del maestro in bottega*, pubblicato da Empiria nel 2002. Quest'opera ibrida è composta di due parti: la prima contiene quaranta poesie edite e quaranta inedite; la seconda, intitolata *La bottega*, si configura come un autocommento alla prima, ma include anche traduzioni e appunti critici. Senza addentrarci ulteriormente nella struttura dell'opera, ciò che preme mettere in luce è la presenza di tre testi che confluiranno in *Guerra*.

Il primo di essi è *Grande Germania* (p. 41) del quale, nella seconda parte del libro, viene narrato l'antefatto che ha portato alla sua scrittura, ovvero la riunificazione tedesca del 1990. A questo testo, che rimane graficamente il medesimo, viene però espunto il titolo.

Al secondo componimento, *Dapprima si contentavano delle orecchie*, è invece aggiunto un verso iniziale: «Militarizzato e cristianizzato il territorio / Dapprima si contavano le orecchie». Questo nuovo incipit fa convergere fede e repressione, evidenziando il substrato ideologico dietro l'uccisione degli Indios e apponendo una marca riconducibile al pensiero buffoniano circa la fede, ben espresso in *Più luce padre*.

Il terzo testo è oggetto di revisione e, mediante un'operazione di montaggio, costituisce in *Guerra* la parte finale di una poesia più ampia. Di seguito, le due versioni:

Da *Del maestro in bottega*

“Sono ostriche, comandante?”
Chiese guardando il cesto accanto al tavolo
Il tenente italiano,
“Venti chili di occhi di serbi,
Omaggio dei miei uomini” rispose sorridendo
Il colonnello. Li teneva in ufficio
Accanto al tavolo. Strappati dai croati ai
prigionieri.

Da *Guerra*

Sotto la statua del costruttore di navi da guerra
La più grande canoa ha il motore diesel
Attraversa persino il canale
Il ponte basso coi segni dei camion
Che tentarono di passare,
Trasporta fino a cento fantaccini
Di un rito bizantino slavo.
Il culto si era diffuso
Nelle province ecclesiastiche oltre Sava
Con la madonna al centro della pala,
La tovaglia stesa ad asciugare
E su un riquadro rosso ad ombreggiare
La marca tedesca di una radio.
“Sono ostriche, comandante?”
Chiese guardando il cesto
Il giovane tenente,
“Venti chili di occhi di serbi,
Omaggio dei miei uomini”
Rispose sorridendo il colonnello.
Li teneva in ufficio
Accanto al tavolo.
Strappati dai croati ai prigionieri.

La versione successiva appena riportata consta di una prima parte che funge da introduzione, con la descrizione di un luogo imprecisato, risalente al periodo delle Guerre Jugoslave. In questo abbrivio a predominare è la vista e un’intonazione distaccata, da storiografo. Ogni referente, qui, rimanda a sé stesso, alla sua storia, come una sinòpia che aspetti di essere affrescata.

A questa, si può affiancare una seconda parte, seppur non segnalata graficamente dal discorso diretto: un’interrogativa che chiama in gioco l’udito, cambiando recettore attraverso il quale viene

percepito il mondo. La vista al contrario si materializza, diventa organo e anche l'intonazione cambia. Non solo l'espressionismo racchiuso in quei «venti chili di occhi» (un peso anche simbolico) richiama il nostro essere umani, ma anche il sorriso del colonnello – esternazione fisica di un'emozione – ci rende partecipi di un sadismo che tutti conosciamo, direttamente o indirettamente. In questa seconda parte, si registrano due espunzioni, un complemento di luogo che doveva suonare al poeta ridondante: «accanto al tavolo», e l'aggettivo «italiano» sostituito con «giovane», forse per rimarcare l'inesperienza del militare. Anche la versificazione cambia, dai versi lunghi nascono due endecasillabi («Rispose sorridendo il colonnello»; «Strappati dai croati ai prigionieri») passando così dai sette versi della prima versione a nove. Questo cambiamento permette un maggior respiro nella lettura del testo, riuscendo a isolare i momenti chiave della narrazione e ottenendo nel complesso una misura calibrata maggiormente incisiva.

Sebbene dopo la precedente opera non siano state pubblicate vere e proprie raccolte prima di *Guerra*, questa è stata anticipata dalla pubblicazione di tre plaquettes. Questi piccoli volumi, seppur minori rispetto all'opera finale, costituiscono tasselli filologicamente interessanti nel processo creativo e nel percorso di formazione della raccolta. La prima, omonima, denominata *Guerra*, è uscita nel 2001, precedendo di un anno *Del maestro in bottega*, in una tiratura limitata di soli trecento esemplari. Nonostante presenti minori complicazioni filologiche rispetto alle successive, costituisce un punto di partenza chiave, in quanto ospita testi che, con poche modifiche, confluiscono integralmente in *Guerra*: la prima poesia *Rammendi in cotone arancione* diviene il testo eponimo della sezione corrispondente; la seconda, *Saper sentire il caldo di tanta sabbia e amarla*, trova la sua collocazione nella sezione *Milizia*, preceduta dall'iscrizione "Nord Africa", che delinea il contesto bellico della Seconda guerra mondiale; il terzo componimento *Così trasale la forma del monte* lo si ritrova nella sezione *Guerra, fama e vittoria* costituendo la seconda parte di un testo più ampio. Un procedimento analogo a quello adottato per *Sono ostriche comandante*, già analizzato precedentemente. Questo approccio suggerisce l'intenzione di Buffoni di arricchire e contestualizzare i testi, fornendo un retroterra narrativo che li incornici in maniera più definita dal punto di vista topografico e temporale.

Da *Guerra* (2001)

Così trasale la forma del monte

Da *Guerra* (2005)

Il grande hangar-caverna al Mas d'Azil

Il suo dentino aguzzo con la carie dentro
Caverna fucina dei 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.

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 dei 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.

Come si può vedere la prima versione viene ricollocata all'interno di un contesto bellico, trasportando il lettore nella Francia di Vichy, durante la Seconda guerra mondiale. Questo scenario si materializza attraverso il riferimento specifico a un luogo: Mas d'Azil, situato nell'Ariège, le cui origini risalgono a circa due milioni di anni fa. Nel corso della guerra, questa località fu trasformata in un hangar, destino condiviso anche da altre grotte della regione, tra cui la grotta Bédeilhac.

Con questa aggiunta, la poesia si arricchisce di uno strato temporale supplementare, in cui le incisioni rupestri a tema guerresco convivono con gli anni Quaranta del Novecento. Questa integrazione permette anche una riesaminazione completa del testo originale. Il verbo "trasalire", per esempio, assume una possibile interpretazione in accordo con il suo significato etimologico di "transalire", ovvero, saltare al di là, come se fosse una visione aerea dall'alto che sovrasta il monte. Tale termine sembra inoltre richiamare una trasformazione metaforica, del luogo che si antropomorfizza, assumendo persino un carattere ostile nei confronti della Natura stessa («Non a caso il camoscio evita ormai / Di scivolare da un masso all'altro lì.»).

Riguardo al quarto testo, *Dapprima si contentavano delle orecchie*, anche in questa versione, come nella successiva già incontrata in *Del maestro in bottega*, risulta mancante il verso incipitario. Infine, il quinto, *Se mangiano carne*, confluisce nell'ultima sezione di *Guerra*. Quello che è interessante notare è l'apertura alla tematica del male e del conflitto, ovvero alle ragioni antropologiche sottese alla guerra, già presenti in questo testo del 2001. Una composizione *in nuce* che fiorirà nelle sue molteplici diramazioni di lì a qualche anno.

La seconda plaquette, *Lager*¹⁶, uscita nel febbraio del 2004, contiene due sezioni che confluiscono in *Guerra: Torture al foglio e Un canide e un felino*. La prima rimane pressoché invariata nella raccolta dell'anno successivo, fatta eccezione per un enjambement che rende sintatticamente e semanticamente più tortuoso il testo in questione: *Raccolte disperse ritrovate*.

La seconda sezione presenta maggiori cambiamenti rispetto alla versione pubblicata in raccolta. Gli adattamenti più frequenti si riscontrano nei casi in cui è avvenuta un'inversione della disposizione dei testi o dei singoli versi. La poesia *Ci vuole l'orgoglio per far certe cose* (Lager, p. 19), divisa in due strofe, viene ripresa (Guerra, p. 95), ma la seconda strofa è anticipata e collocata nella parte superiore, nel margine destro della pagina, assumendo quasi la forma di un epigramma. Tale collocazione crea una dinamica di interconnessione tra due testi distinti, designabili come Testo 95A e Testo 95B.

Un procedimento contrario avviene invece ai testi 25A e 25B di *Lager*, dei quali in *Guerra* (p.95) il primo diviene la seconda strofa del testo 25B, configurandosi come un'unica composizione.

Tra i cambiamenti più significativi, il testo *Pane azzimo e erbe amare* - presente in Lager nella sezione *Un canide e un felino* - confluisce nella successiva, *Milizia*, venendo preceduto da una data posta in alto: "1946", che contestualizza il testo nel dopoguerra. Stessa sorte per le due poesie successive, la 28A e la 28B che vengono accorpate divenendo un'unica composizione, in *Guerra*, anticipata da una frase "La via dei topi", che evoca il ricordo della fuga in Sud America dei gerarchi nazisti, al termine della Seconda guerra mondiale

Infine, è da segnalare la diversa disposizione dei versi, con lievi modifiche, del testo *Le mani hanno ragione*.

Da Lager

Le mani hanno ragione
A non fermarsi di mischiare
In poca acqua il loro rantolare
Giacchetta rosso sangue a righe viola
Il cameriere seguita a servire

Da Guerra

Le mani hanno ragione
A non fermarsi di mischiare
In poca acqua il loro rantolare
Giacchetta rosso sangue a righe viola
Il cameriere seguita a servire

¹⁶ Franco Buffoni, *Lager*, Edizioni d'if, Napoli.

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| Malgrado il pugno sul tavolo calato | -Aveva fatto una bandiera |
| Per i ritmi troppo blandi | Coi guanti dei bambini |
| Nei residui dei convogli da smaltire. | Cuciti assieme |
| Faceva una bandiera | La sera del concerto |
| Coi guanti dei bambini | Gli pareva un sollievo |
| Cuciti insieme | Di vita nel campo- |
| La sera del concerto | Malgrado il pugno sul tavolo calato |
| Gli pareva un sollievo | Per i ritmi troppo blandi |
| Di vita nel campo | Nei residui dei convogli da smaltire. |

Quanto suscita interesse è l'operato di Buffoni nel ricomporre i versi al fine di ottenere un migliore incastro all'interno della composizione. Nella seconda versione, i versi originari 6-7-8 vengono spostati rispettivamente in dodicesima, tredicesima e quattordicesima posizione, mentre i versi originari 12-13-14 vengono anticipati di tre posizioni. Tale scelta sembra volta a problematizzare la sintassi per riflettere il contenuto non pacifico del testo. Il rapporto di causalità che collegava l'azione del cameriere all'elemento di conflitto, sottolineato dall'insoddisfazione manifestata dal pugno, subisce una sospensione a causa di un inciso che interrompe la connessione.

Anche la chiusura della poesia presenta modifiche significative. La prima versione termina con una nota di positività, enfatizzata dall'imperfetto "faceva", che segnala la continuità dell'azione dilettevole del cameriere. Nella seconda, il verbo è riscritto al passato remoto e anticipato. L'azione risulta conclusa, il momento di spensieratezza è già terminato e il finale del testo è dominato dalla sopravvivenza nel Lager.

L'ultima plaquette *Rammendi in cotone arancione*, pubblicata nel 2004, in Guerra diviene il titolo di una sezione. Il primo testo *Fantasma in carne e ossa della storia* (p.9) e il secondo *Sono sacro a Gnatio di Erèadi* (p.10) vengono congiunti a formare un'unica poesia (Guerra, p.33).

È di alabastro cotognino l'urna (p.11) in modo simile a quanto avvenuto con altri testi nella plaquette precedente, viene spostato in alto a destra, con valore epigrammatico-introdotivo di *Scava solca spartisce il marmo* (p.12). Allo stesso modo *Altezza dei propositi l'azzurro, il bianco* (p.13) è collocato nella medesima posizione, incipitario del testo *Il cinturone celtico a catena* (p.14).

Anche la poesia *Di un qualsiasi percorso iniziatico* (p.15), presenta nella versione successiva (Guerra, p.36) dei mutamenti di forma. La scelta più interessante è rappresentata dalla sostituzione, nell'epilogo, di un verbo all'imperfetto con il corrispondente al futuro.

Da *Rammendi in cotone arancione*

Poi il pezzo di carne strappato
Si incurvava putrefatto e rattappiva

Da *Guerra*

Mentre i pezzi di carne strappati
Si incurveranno putrefatti a rattappare
nell'erba

L'immediatezza data dal verbo della prima versione, che affresca una scena in corso, nel mezzo del suo svolgimento, infiora in un indicativo futuro che suona come una profezia a futura memoria.

Infine, un ultimo cambiamento rilevante è dato dal verso *Militarizzato e cristianizzato il territorio*, che viene apposto in posizione incipitaria a *Dapprima si contentavano delle orecchie*, di cui, nelle pagine precedenti, si è tracciata l'evoluzione. Possiamo quindi datare questa aggiunta, che sarà mantenuta in *Guerra*, tra l'ottobre del 2001 - anno di pubblicazione della plaquette *Guerra* - e il 2004 della stesura attuale.

Si conclude qui questo breve percorso filologico atto a dimostrare come *Guerra* sia un libro nato negli anni, germinato nelle pagine dei lavori precedenti, disseminato da sempre sotto uno strato di *guace*.

2.2 Cronotopia

Chronos e *topos*, tempo e luogo, in *Guerra* si compenetrano, tanto che risulterebbe improduttiva una trattazione separata di queste due coordinate. Già Guido Mazzoni ha individuato nella tecnica del sopralluogo – che ha iscritto nel termine la seconda coordinata – la possibilità epifanica di uno scavo nel tempo¹⁷. I luoghi, infatti, possono essere *fields of care* (campi emozionali), come vengono chiamati dal geografo sino-americano Yi-Fu Tuan: non asettici e neutrali spazi, ma iscrizioni vive della storia dell'uomo. Il luogo è un bacino di informazioni, sentimenti e tracce che parlano la nostra lingua, il nostro stesso dolore.

Seguendo la struttura del libro, si può individuare nel preambolo della prima sezione un tempo a noi contemporaneo, quello dei non-luoghi come la stazione o dei luoghi virtuali come evocato da un

¹⁷ Guido Mazzoni in Franco Buffoni, *Sul dialogo tra critica e poetica*, p. 38, Nomos Edizioni, Busto Arsizio, 2022.

testo mimetico, scritto in corsivo, che sembra ricalcare perfettamente, sia nella forma sia nel contenuto, un annuncio di un sito a luci rosse:

Ho ventitré anni. Sono sieropositivo. Dall'età di nove anni sono stato il pompinaro di mio padre. Cerco terroni e marocchini per leccargli i piedi sporchi, il culo dopo che hanno cagato e farmi pisciare in bocca (p. 11)

Inizia con questa violenza sui corpi, con questa guerra dermica – combattuta da coloro che vivono ai margini della società – come tossicodipendenti e alcolisti, la trattazione sulla guerra: «Extracomunitario malato morente / Detenuto alcolista / Sbarri gli occhi e non guardi lontano / Dalla tua natura crocifissa» (p. 10). Uno sguardo che parte dal fuoricampo, indagando una contemporaneità pervasa da «Scontri carestie epidemie massacri / Traffici d'armi paradisi fiscali riciclaggi / Terrorismo su scala planetaria» (p. 12) per poi arrivare a inquadrare la tematica bellica immergendosi nella tessitura della Storia. Gli esiti più interessanti relativi alla compenetrazione spazio-temporale vengono raggiunti nelle sezioni successive: dopo la seconda, *Carne di Miliare*, che sarà analizzata nel prossimo sottocapitolo, la terza, *Rammendi in cotone arancione* colpisce perché gli eventi che vengono raccontati non sono legati a un asse temporale ben definito, ma emergono in superficie in modo aleatorio. L'autore ci offre un indizio nel testo incipitario: sono i luoghi a parlare. In effetti, se ipoteticamente si dovesse percorrere una città con l'intento di narrarne la storia, è verosimile che la nostra narrazione non seguirebbe rigidamente la cronologia degli eventi, ma il flusso dei nostri occhi: luoghi, monumenti e reperti guiderebbero il nostro racconto, intrecciando epoche e memorie distanti tra loro.

In questa sezione il passato viene evocato a partire da luoghi e oggetti, che sono stratificazioni diacroniche e sincroniche di culture e storie. L'età romana, per esempio, prende vita dal ritrovamento di un'urna cineraria, mentre l'immagine di un santo-guerriero nasce dalla visione di un'effigie. Si trovano anche riferimenti al Seicento («Gli armaioli di Mantova e di Como / Nel Seicento», p. 36), al massacro dei nativi americani («come prova di Indio ucciso, gli estanceros / per sborsare la taglia di una sterlina d'oro», p. 37) e alla battaglia della Marna. Quest'ultimo ricordo affiora nel luogo che riesce meglio a fondere tempo e spazio: il museo, che conserva i resti di quell'evento («Rammendi in cotone arancione / Sul panno rosso di Lòdeve / Del tuo pantalone da divisa di fanteria / In bacheca al museo [...]»).

Infine, il testo conclusivo, con un eco sanguinetiana mette l'accento esattamente su ciò che - *lato sensu* - potremmo definire paesaggio, una terra che richiama gli ossari zanzottiani e contemporaneamente la distruttività e l'indifferenza della natura di leopardiana memoria, sottolineando la *Weltanschauung* di Buffoni e il suo rifiuto dell'antropocentrismo. Nella poesia a essere inghiottita è la civiltà stessa, i poli opposti della morte e dell'amore. Lo spazio diviene così espressione del tempo, il paesaggio della cultura nella natura:

Basta che le labbra scosti poco
Palus Putredinis
Madre terra
E in breve tempo ingoi
Lance alabarde sangue carne ossa,
Macini impasti rigurgiti
Siepi con le bacche serpi e fidanzati
Nel trionfo della vita.
(p. 40)

La quarta sezione, inizia con un testo in cui è possibile rintracciare quelle operazioni di montaggio trattate nel sottocapitolo *Filogenesi*:

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 fra i cespugli
A spiarli mentre fanno i bisogni
Per fermare la storia.

Tu scarico della memoria.

(p. 43)

Il protagonista di questa lirica è naturalmente il disertore, colui che abbandona o rifiuta le armi, che rifiuta la storia che avanza a colpi di fucile o baionetta. È sempre esistita la sua figura. Una figura anonima, privato della dignità di avere un nome, di vivere una sola volta, ma che torna come spettro lungo il corso dei secoli. Viene introdotto tramite una sineddoche che pone l'accento sul particolare anatomico degli occhi, attraverso i quali viene riconosciuto. Non sappiamo altro e non ci serve di sapere altro, se non che l'unica azione che compie è ancora una volta espletata dalla vista, lui che il corpo lo ha messo al riparo ripudiando la guerra. È un verso carico di ironia quello in cui viene descritto immobile, fermo a guardare tra i cespugli, che svela come la storia dei protagonisti non sia altro che un assecondare i propri «bisogni», intendendo questo termine in una duplice accezione: i loro interessi da un lato e l'evacuazione corporea dall'altro. Quest'ultima richiamata anche dal verbo dell'ultimo verso «scarico», che evoca inoltre un fluire verso il basso, come la ritrovata presenza del disertore lungo il corso dei secoli fino a Cesare e Scipione. Questo suo manifestarsi come un fantasma è indice di una temporalità ciclica, rilevata da uno sguardo che «si stratifica e archeologizza tra le molte emergenze del passato nel presente»¹⁸. Alcuni versi di una poesia successiva esplicitano meglio questa idea: «E la guerra continua a finire / Per canati e contee -» (p. 48). Il contesto è ancora quello della Prima guerra mondiale - con le contee a indicare le regioni amministrative inglesi e i canati a designare alcuni territori dell'Europa orientale e dell'Asia, amministrate dai Khan. Ma quello che più è interessante, oltre alla sciabolata topologica che traccia un solco da Occidente a Oriente, è l'ossimoro di una fine che non finisce, o di una fine che continua a perpetuarsi come una condanna sui popoli europei che non godranno mai di un periodo di pace. Un'idea che si avvicina al concetto di 'tregua' aneddiano o alla visione di Belpoliti secondo cui «Viviamo un «tempo penultimo»: una fine che non finisce di finire»¹⁹.

Proseguendo fino a giungere ai testi della quinta sezione, Buffoni dimostra un'elevata precisione topografica nominando numerosi luoghi, tra cui il Pasubio, l'Adamello, la Moldavia, la Valacchia e i Carpazi. Tale minuziosità, come sottolinea Roberto Cescon ne *Il polittico della memoria*, potrebbe rappresentare un modo per ricucire la faglia tra il soggetto e i segni del paesaggio o, in altre parole,

¹⁸ Manuel Cohen, *Franco Buffoni. Il cielo che si muove sopra Roma*, Il Parlar franco, gennaio 2009

¹⁹ Marco Belpoliti, Crolli, "Vele", Einaudi, Torino, 2005.

la Storia²⁰. Una faglia aperta dal tempo che agisce con la forza di un terremoto sui nostri ricordi. Il semplice atto di nominare diventa, quindi, un richiamare alla memoria.

L'accuratezza topografica di Buffoni non si limita a disegnare semplicemente una cartografia all'interno della raccolta; essa si trasforma piuttosto in un veicolo attraverso cui il lettore può rivivere i frammenti del passato. I luoghi, pregni di significato, fungono da ponte tra il lettore e la Storia: la geografia, pertanto, emerge come un tessuto connettivo che unisce il personale e il collettivo, il singolo individuo a un ampio arco spazio-temporale.

Dopo questo breve itinerario tra le Prealpi Vicentine, le Alpi Retiche e le regioni dell'Europa orientale, si arriva a un testo che richiama *Basta che le labbra scosti un poco*, analizzato nelle pagine precedenti. Si riporta la prima parte della poesia:

E riemergono in prima aratura
Di terreno demaniale
Ceduto in comodato
Ai contadini della forestale
Le radici i cocci le monete gli odori
Sepolti dal tempo del Veneto
Serenissimo e militare
Con maestri d'ascia e vecchi pescatori
Su bragozzi croati, veneziani d'accento,
A passare nell'asola le reti [...]
(p. 63)

In questo testo, che reca echi zanzottiani e punti di contatto con alcuni testi di Cecchinel (analizzati in seguito) è la madre-terra il luogo di sedimentazione del tempo, della Storia che si concretizza negli oggetti. Un territorio glorioso durante la Repubblica di Venezia che riemerge veicolando ricordi e stimolando l'immaginazione dell'autore, che viene come catturato da questo ritrovamento. Dopo i primi versi, dall'1 al 6, in cui il poeta ha descritto un accadimento in un tempo a lui contemporaneo, torna la tecnica dell'analessi. Il tempo retrocede e la scena diviene da impressionista, espressionista: dalla realtà esterna descritta dall'io, si passa a una descrizione inversa che parte dall'interno e si

²⁰ Cfr Roberto Cescon, *Il politico della memoria, Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Piersalvo editore, Roma, 2005, p. 25.

irradia verso l'esterno, così come è inverso il risalire in superficie dei cimeli e lo scendere in profondità del pensiero. E anche questo è un «esercizio del ricordo» che nasce da «schegge di passato»²¹.

Altri due testi, nella stessa sezione, che fondono luogo e tempo sono: *Hanno la gola di cuoio i piloti* (p. 65) e *La torsione di tronco e bacino* (p. 67). Nel primo viene riportato il momento di preparazione, nell'aeroporto di Aviano, che precede l'attacco aereo. Il sito, infatti, era stato utilizzato come base aerea NATO durante l'operazione *Deny Flight*, che mirava a imporre una no-fly zone nei cieli della Bosnia ed Erzegovina per impedire ai velivoli di sorvolare determinate aree al fine di proteggere la popolazione civile.²² Successivamente con la risoluzione 836 del 4 giugno 1993 gli aerei NATO furono autorizzati a condurre operazioni militari, compresi bombardamenti. Una scelta sostenuta con forza dagli Stati Uniti, che provocò anche vittime tra i civili. Uno degli episodi più noti riguarda il bombardamento della televisione statale jugoslava a Belgrado nel 1999, durante l'operazione *Allied Force*, a causa della quale morirono sedici persone tra tecnici e dipendenti che in quel momento si trovavano nella struttura²³.

Buffoni con questo testo, che racchiude una storia di cui si è riportato solo un breve sunto, getta una luce sul ruolo che l'Italia - seppur indirettamente - assunse in una missione che solleva molti interrogativi etici.

In conclusione, negli ultimi tre versi il tempo si ferma: per qualcuno o per l'Europa la vita non sarà più la stessa: «L'attacco è per le sei, sveglia alle cinque e trenta, / Risucchiato ogni tempo se non per aprire / Gli sportelli pressurizzati.».

Il secondo testo menzionato ha come soggetto un giovane ripreso nell'atto di lanciare una bomba, che viene descritto con dovizia di particolari anatomici, come se si trattasse di una statua greca, specificamente del Discobolo di Mirone:

La torsione di tronco e bacino

Nel lancio della bomba a mano:

Statua di lapita, discobolo, atletino

Al peso olimpico mi apparì,

Non fosse per gli spari che seguono

Dall'alto per i frattali

²¹ F. Buffoni, *Guerra*, op.cit, p. 83

²² Fonte: <https://www.freedomanatomy.com/missioni/deny-flight/>

²³ Fonte: https://www.ansa.it/nuova_europa/it/notizie/rubriche/politica/2023/04/23/serbia-ricordati-16-dipendenti-tv-morti-in-raid-nato-1999_f568297c-9852-4a39-a881-a73ddcc35f34.html

Che sprizzano da terra
Dall'Oblò centrato.
Sono le dita del piede destro ripiegate
A sostenere tibia e coscia ben pressate
Mentre raccogli bombe come pietre
Col braccio vivo.
(p.67)

Il movimento del soggetto che raccoglie una bomba da terra è paragonato per analogia al gesto dell'atleta, attraverso l'intromissione dell'io («mi appari»), infrequente nella raccolta. Questo paragone richiama alla mente anche *La somiglianza*²⁴, poesia di Milo de Angelis che ha come protagonista il lanciatore di giavellotto, nel quale il pubblico si immedesima: «ma la somiglianza era noi / nell'immagine di un altro, ravvicinato, nel sole».

Oltre a questa tecnica che fonde luoghi e tempi distanti tra loro, in Buffoni appare rilevante anche la scelta di instaurare una corrispondenza con il Discobolo, opera che fu in un primo momento sottratta all'Italia da Napoleone per poi essere acquisita da Hitler²⁵, con l'aiuto di Galeazzo Ciano, dato che - essendo un'opera dichiarata di interesse culturale dalle Belle Arti - la sua esportazione era vietata.

Proseguendo, rilevante appare la scelta di anteporre alla maggioranza dei testi (sette su dieci), presenti nella nona sezione *Milizia* - che come abbiamo detto ruota intorno ad alcuni eventi successivi all'8 settembre 1943 - il nome di alcuni luoghi iconici della Seconda guerra mondiale. Città, regioni e territori, concatenati in successione, compongono un autentico affresco bellico. Se ci si soffermasse su ciascun luogo, isolandolo dagli altri, come ad esempio Roma, si correrebbe il rischio di recepirlo come un mero richiamo contemporaneo alla capitale italiana. Tuttavia, un'attenta considerazione del luogo precedente - considerato all'interno di una dialettica - in questo caso Salò, permette di conferire al primo un significato profondamente rinnovato. Roma, in tale prospettiva, subisce una risemantizzazione, venendo situata in un preciso arco temporale della storia italiana. Spazio e tempo risultano ancora inscindibili, anelli di una stessa catena.

²⁴ Milo De Angelis, *Somiglianze*, Guanda, Parma 1976.

²⁵ Cfr: Massimo Becattini, *Siviero: il cacciatore di opere d'arte*, Archeologia Viva, n. 71 – settembre/ottobre 1998, pp. 38-51.

Gli altri luoghi che si trovano in successione sono: Russia, Nord Africa, Sicilia e Normandia. Stati e regioni territoriali che ci comunicano una storia: dall'Operazione Barbarossa allo Sbarco in Normandia, passando per la campagna del Nordafrica e lo sbarco degli Americani in Sicilia. Eventi di cui sarebbe superfluo ricordare la centralità che hanno avuto negli anni della Seconda guerra mondiale.

Entrando nella decima sezione si trova un testo che riprende l'idea di un luogo che non è più sé stesso: una natura che ha perduto l'idillio, non più *locus amoenus*, ma *locus tragicus* inquinato dai resti dell'uomo:

Trovare un'altra parola al posto di campagna
Per indicare questi campi e quelle
Rampe di vigneti, il muro in fondo e gli eseguiti.
Ma non gridano più neanche vendetta
Queste distese di ossa sopraffatte
Da più fresche fila di morti col cappotto.
(p.95)

La poesia evoca un paesaggio umano composto dalle ossa di coloro che sono stati uccisi dai nazi-fascisti. Una composizione che tenta di riconciliare il linguaggio con l'ineffabilità dell'orrore bellico. La campagna non è più un luogo mitico, incontaminato, non è più solo sé stessa, solo *campus*, ma una distesa verticale che raccoglie le ceneri della violenza umana. A essere messo in discussione è il lessico insufficiente, ancorato a un qualcosa che non è più, di cui opportunisticamente conviene non accorgersi. D'altronde la nostra attenzione non viene richiamata, perché i morti non gridano e nessuno si fa carico di portare la loro voce. Sono versi che sembrano inclinarsi verso la rassegnazione, dato che la memoria di ciò che è accaduto viene intrappolata nel silenzio, diventando progressivamente inevocabile. Infine, l'ultimo verso introduce l'idea della ciclicità della Storia. La metafora della fila di morti, ancorata all'immutabile simbologia del cappotto, sottolinea l'incessante susseguirsi di generazioni che affrontano la medesima sorte, la continuità tragica di un'umanità avvilita nei fili sanguigni della guerra.

Nell'ultima sezione, infine, la temporalità è scagliata ai primordi dell'umanità. L'autore torna all'origine con il testo iniziale, a quando tutto è nato, dal caos molecolare alla «volontà di replicazione», (p. 171). Un istinto legato alla sopravvivenza della specie, attraverso il quale il poeta evidenzia la nostra radice animale, in una visione anti-antropocentrica che vede l'uomo come essere tra gli esseri e non essere privilegiato.

Riguardo a quest'ultima parte, i testi inerenti al tema di questa analisi sono posti consecutivamente nella raccolta. Si riporta il primo:

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?
(p. 186)

La natura, nell'incipit del testo, si presenta come una forza imponente, delineando la sua presenza come un elemento ineludibile che plasma la narrazione. Essa agisce sia come carnefice, nella sua incurante mutevolezza, sia come testimone silente di ciò che accade. La sua indifferenza emerge come un elemento cruciale, riaffermandosi come forza tanto insondabile quanto implacabile di fronte alle vicissitudini umane. Le Alpi, con la loro imponenza, ben espressa dai «tremilaseicento metri» divengono uno scenario maestoso, che accentua il dramma umano vissuto in quei luoghi durante il periodo bellico. A far scaturire il testo è il ritrovamento dei corpi mummificati di tre asburgici, che richiamano alla memoria il ritrovamento del cadavere di Oetzi, di un'altra poesia di Buffoni: *Tecniche di indagine criminale*. I corpi sono ironicamente accostati a macchine di sopravvivenza, un ossimoro che sottolinea il paradosso della guerra, nel quale gli strumenti creati per la distruzione e l'offensiva assumono un ruolo apparentemente contraddittorio di preservazione della vita. Un'ironia che torna anche nel finale antifrastico del testo.

Il successivo componimento si rivela interessante in virtù dell'impiego della tecnica di montaggio, la quale si distingue per la capacità di coniugare temporalità e contesti eterogenei. Un altro notevole procedimento si manifesta nella conclusione, dove emerge la figura di Jan Palach, richiamata con raffinatezza attraverso quello che – con Mazzoni – nelle pagine precedenti, è stato chiamato 'sopralluogo'.

[...] Contare: gli anni
Oggi Ian Palach sarebbe un sessantenne
Praghese con la pancia
Di birra e quattro ghette
D'inverno. Invece è calpestata
Questa sera la lapide
Che la repubblica ceca
Incontra a Wembley un'altra squadra
Per la finale europea.
E un nome simile al suo viene invocato
Di masse attente a schermi in Venceslao.
(p. 187)

Buffoni utilizza una proiezione temporale immaginaria per rendere tangibile la figura di Jan Palach, descrivendo i suoi attributi fisici e le abitudini quotidiane. Tuttavia, la congiunzione testuale «invece» segnala che questo destino prosaico è destinato a spegnersi. La lapide, simbolo di memoria e permanenza, è calpestata, indicando mancanza di rispetto non solo al giovane praghese che si immolò in piazza Venceslao, ma anche alla memoria storica e ai gesti eroici che sembrano aver perso valore nel contesto contemporaneo di una partita di calcio. È rilevante sottolineare l'uso del termine «invocato», che evidenzia la partecipazione attiva della massa a un evento di secondaria importanza, mentre il gesto di Palach, che sacrificò la propria vita per tentare di rendere libera quella dei suoi connazionali, sembra sbiadire di importanza.

In conclusione, Buffoni dimostra la sua capacità di percepire la realtà guardandola obliquamente, trovandone il punto di fuga per uno scavo latitudinale e longitudinale. In poesia questo si manifesta attraverso l'esperienza del sopralluogo e la tecnica del montaggio, attraverso cui ci propone «un gigantesco affresco policentrico, che rappresenta un immenso campo di battaglia, un campo di tutte le epoche e di tutte le guerre»²⁶.

Eros e Guerra

L'eros, una tematica che lega l'intero percorso poetico di Buffoni dai tempi di *Nell'acqua degli occhi*, lo si ritrova con un'efficacia destrutturante anche in *Guerra*. In particolare, la sezione che più è permeata dalla pulsione erotica è la seconda, *Carne di militare*, che abbiamo visto essere una rielaborazione personale, in versi, del periodo del servizio militare vissuto dallo stesso autore. Il contesto entro cui si collocano i testi è quello della *camaraderie*, della vita del soldato interamente dedito alla causa bellica. Un luogo in cui a prevalere sono il machismo e ideali che avevano portato negli anni precedenti la Prima guerra mondiale all'idolatria, da parte di alcuni intellettuali, dell'uomo-dio. Un uomo che, travisando Nietzsche, sapeva superare la propria dimensione terrestre sposando l'ideologia bellica e i valori che essa ispirava. È in fondo proprio questo che ci si aspetta da un camerata: un uomo integerrimo, che segua la morale cattolica e che sia pronto a morire per la propria nazione.

²⁶ M. Rueff in F. Buffoni, *Sul dialogo tra critica e poetica*, op cit, p. 190.

Buffoni utilizza l'eros per disertare questo rigore morale cattolico e insieme militare. È una tecnica di smascheramento e, se vogliamo, di sovversione. L'inserimento della tematica erotica, che sovente si manifesta sottoforma di allusioni, si configura come un grimaldello che riesce ad aprire degli spazi inediti, alterando i testi, facendo saltare in aria il clima di oppressione morale e sessuale.

Già nel titolo della sezione, *Carne di militare*, si nota questa ambivalenza del significato, come a indicare la morte del soldato da un lato, e l'erotismo dei corpi dall'altro. Sesso e guerra, come riporta anche un verso del secondo testo, con una duplicità semantica ravvisabile anche in altre poesie, come nella seguente:

Anche se le loro linguette dritte le docce
Stanno già da un po' scagliando,
Ancora il vapore non ha consumato i contorni
Ancora prevalgono il muschio e la terra
(quelli del terzo hanno corpi leggeri
Si inchiodano come gatti
Saltando dai muri).
Tra poco sarà tutto cottura e bagnoschiuma
Per ora, ancora, verità di tibie graffiate
Non del tutto sicure dell'appoggio.
(p. 21)

Si può notare già dall'attacco l'allusione al membro maschile con la descrizione inusuale delle linguette dritte delle docce. Questo rientra in un simbolismo fallico che si ritroverà anche in altri testi, mentre il verbo «scagliano» richiama alla mente lo 'schizzare' del pittore, che si trova in una poesia precedente («E pittore di genere / Per loro alla stazione / A schizzare cartoline con i cuori.», p. 18). Prevale poi la descrizione dell'ambiente, la possibilità di vedere ancora la fisicità dei corpi e il paragone con i gatti, animale che, come rileva Ottonello, «era stato associato all'omoerotismo già in alcuni testi di Scuola di Atene»²⁷.

Sul finale ritorna quel connubio di violenza ed eros rappresentato dal particolare anatomico delle tibie graffiate, che fa pensare a un sadismo a cui la poesia buffoniana non è estranea; basti pensare a un verso irriverente e sovversivo già trattato nel capitolo *Filogenesi di Guerra* in cui il pudore del contesto monastico viene fatto detonare dalla carica erotica che il verso – citando il *fist-fucking* –

²⁷ F.Ottonello, *Franco Buffoni, un classico contemporaneo. Eros, scintilla e traduzione*, Pensa Multimedia, Lecce, p. 333.

veicola.

Anche nel presente, la descrizione particolareggiata di una minima porzione di corpo - la tibia - rimanda alle pratiche BDSM. Pur ammettendo questa interpretazione, il richiamo non ha lo scopo di scandalizzare la coscienza del lettore, quanto invece di spogliare – in senso metaforico – il soldato della sua uniforme inserendo una difformità nell’immagine stereotipata dell’uomo pronto a morire.

L’apice di questo connubio si trova in *La mano screpolata sapeva dove passare* (p. 24) con la descrizione di «Un petto ingombro di pistolettate / In quel fottolengo camerata» (p. 24), una scena che sembra svolgersi nel bel mezzo di una proiezione cinematografica. Una poesia di allusioni e richiami al mondo classico, già svelati nell’analisi di Ottonello:

Dopo queste allusioni, l’Io si rivolge direttamente a un Tu, invitandolo – con un rimando classico alla calzatura – a togliersi «i coturni». Il soldato è quindi invitato ad applicarsi «Campanelli d’argento» alle caviglie, a ungersi e a danzare come un’antica Menade [...].²⁸

Ma anche in un testo successivo, con un’analogia tipica del *usus scribendi* buffoniano, l’eros incrina la patina di grigia austerità militare, aprendo lo spazio a una riflessione sullo spirito e sul tradimento:

Si può stringere con due mani una pistola
O la racchetta da tennis
Un cazzo a palme tese
O una tettona a cono,
Si possono legare con due mani altre due mani,
Il crimine più grande è fare leva
Sull’emulazione, la fratellanza
La provenienza territoriale,
Approfittare di un corpo generoso
Che si sposa a un altro corpo, al corpo,
Per esaltarne lo spirito aizzandolo
Succhiarne tutto il bene l’amicizia
Gli scherzi le risate per tradurli

²⁸ Ivi, p. 333

In odio deciso ed imboscate ad amici
Di altre risate. Questo, sugli uomini giovani,
Da parte dei comandi
Questo uso malefico del bene
È questo che non perdoneremo.
(p. 29)

Il parallelismo a cui si faceva riferimento è ovviamente quello tra l'atto di impugnare la pistola e il pene, un accostamento che recide da subito la possibilità di parlare del 'tragico' con il 'tragico', di far coincidere cioè l'etica con l'estetica del linguaggio. Al contrario, il lessico prende diramazioni che sembrano allontanarsi dal fulcro della questione, toccando ancora le pratiche BDSM, in questo caso il *bondage*, cioè l'immobilizzazione fisica del partner attraverso corde e legature. Riferimenti come questo, in un contesto bellico, si sovraccaricano di senso, come una figura a doppio riflesso capace di restituire un'immagine diversa a seconda dell'angolazione dalla quale viene guardata.

Questa spinta apparentemente contraria e spregiudicata - nella poesia in questione - è volta a uncinarsi su sé stessa per bucare con più forza qualsiasi resistenza alla verità che soggiace alla vita del camerata. L'unione corporea, che può comunque verificarsi tra soldati, è presente spesso nella sua variante incorporea: un sodalizio spirituale tra simili, che rafforza il senso di appartenenza a un gruppo. Situazione della quale beneficiano i Superiori, traendo vantaggi dalle dinamiche di sopraffazione che si instaurano, propedeutiche al perfetto uomo soldato che, perdendo *pietas* e ragionevolezza inizia la sua «discesa verticale nella follia»²⁹.

Un uso senziente del bene, atto a trasformarlo in male, quello adoperato dai «comandi»: non il puro istinto animale, non la darwiniana sopraffazione animale, ma il darwinismo sociale spenceriano ridotto allo scherno e all'odio quotidiano. È a questa iniquità dolosa a cui l'autore si riferisce quando afferma – parlando a nome di quanti sono stati e sono minoranza – con una chiusa gnomica: «È questo che non perdoneremo».

Soffermandoci su altri testi presenti nella sezione si incontrano ancora versi che si prestano a una doppia lettura: «Si sta a mangiare / Col tronco tra le gambe» (p. 20) e «E soldati che cavalcano sul tetto / il braccio azzurro della gru.» (p. 22). Nel primo dei due passi riportati sembra di percepire l'eco ungarettiana: un *calembour* che rimane sospeso tra un'omofonia imperfetta e il gioco destrutturante

²⁹ Aldo Nove, *La poesia civile di Franco Buffoni* in «Liberazione», 19 giugno 2006

e liberatorio nei confronti di un verso monumentale ormai impronunciabile: «Si sta come / d'autunno [...]». Il tessuto è minato ancora una volta dal riferimento all'organo sessuale maschile, come nel secondo esempio riportato. Questa simbologia può essere letta in chiave erotica anche tramite la comparazione con testi e versi di raccolte precedenti: nei casi sopracitati si instaura un richiamo intertestuale con alcuni versi di *Scuola di Atene*: «E la rosa più fiorita / tra le gambe della tuta»; nonché con un passo di *Theios*: «Un bambino allora / Ansioso di avere il casino tra le gambe». Ricorre, come si vede, non solo la variazione della stessa immagine ma l'utilizzo della preposizione 'tra' (in tre testi su quattro) nella costruzione stilistica della frase. Come già dimostrato nel sottocapitolo *Filogenesi di Guerra*, l'opera è pienamente apprezzabile se si riescono a individuare in filigrana tutti quei processi in formazione che hanno trovato nella raccolta in analisi la loro piena realizzazione. Nel caso soprariportato (ma anche in altri passi della raccolta) la produzione precedente modifica il senso stesso dei versi. Alla luce di ciò sembra riduttivo rifarci alla fin troppo comune intertestualità, mentre più appropriato risulta parlare di macrotestualità. A tal proposito si riporta un breve estratto della bella definizione scritta da Enrico Testa circa il rapporto testo-macrotesto:

Si può indicare subito una relazione fondamentale tra il macrotesto e i testi: essa ruota sull'asse implicazione-esplicazione: i testi implicano un macrotesto per acquistare un senso, attraverso i continui aggiustamenti delle varie letture (del testo singolo, degli altri testi, dell'intero macrotesto); solo il riferimento al più ampio sfondo testuale costituito può dare il senso alle poesie che si sta, in un determinato momento, leggendo; il testo stesso a sua volta esplica il macrotesto, ma non come l'ombra è manifestazione di un oggetto, non come immagine diretta, "cinematografica", bensì, diremmo, rifratta e parziale, anamorfica e paradossale [...] ³⁰

Se Enrico Testa - parlando di macrotestualità - si riferisce alla singola raccolta, nel caso di *Guerra* essa non riguarda soltanto la singola opera nella sua interezza, ma l'insieme delle opere precedenti che si configurano come un vero e proprio macrotesto. In altri termini, si potrebbe dire che ci sono due macrotestualità disposte su livelli diversi: una 'macrotestualità diretta', con la quale si indica il rapporto che intercorre tra il singolo testo e la raccolta di cui fa parte; e una 'macrotestualità indiretta' che lega il senso del testo all'intera produzione autoriale.

³⁰ Enrico Testa, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 1983, p. 12.

Tornando al tema della presente trattazione, un altro esito simile ai precedenti si trova in *Attorno al sommergibile deposte* (p. 25). Paradigmatici risultano i seguenti versi che sembrano richiamare - nell'immagine del sottomarino - un fallo durante l'ejaculazione: «Un pinnacolo dapprima emerge / dal centro del mare piccolo / Sollevando filamenti di schiuma / E ampi moti porgenti.» La carica bellica dell'immagine viene sabotata, ancora una volta, dall'accostamento inusitato: i versi - anche grazie alla compostezza metrica - mascherano una critica che si fa sempre più consistente alla guerra e a ciò che da essa origina. Questa operazione - che nasconde una latente sovversività - non impedisce a Buffoni di far risuonare la durezza della vita militare, descrivendo, nel finale della poesia, la stanza condivisa con gli altri soldati, un piccolo spazio in cui le cuccette si sovrappongono e l'unica via di uscita rimane - liricamente - l'immaginazione: «Sei cuccette. Una sull'altra / Uno e cinquanta in tutto. / Non dicono preghiera i ferri neri / Ma orizzontalità dei desideri».

In conclusione all'analisi di *Carne di militare* - in cui si rintracciano la maggior parte dei riferimenti erotici della raccolta - si riportano i versi iniziali di una poesia (p. 27) in cui si annida il riferimento da cui prende il nome la sezione. È un attacco che, musicalmente, tramite una sequenza di tre endecasillabi e una rima perfetta introduce nel testo la figura del militare visto come un Poseidone: «Veniva, e come lo splendido mare / Scuoteva l'ora più lenta del sole / La carne sua bianca di militare».

Una composizione scritta in punta di penna che lascia subito spazio alla disillusione, con il «fischio di rientro» e l'ambientazione esterna che cede l'inquadratura al grigiore interno di una fabbrica con «la sala macchine / L'odore di calcina e sigaretta».

I riferimenti erotici, dopo questa seconda sezione, non sono più sistematici, ma rimangono disseminati in tutta la raccolta. La 'carne bianca di militare' viene rievocata in un testo incentrato sulla figura di un combattente del popolo celtico, di cui viene descritta con minuzia di particolari l'armatura nel momento che precede il combattimento: «Prima che al paraguance si serri / Il nasale dell'elmo / E nel paracollo scompaia / Lo spicchio di pelle chiara» (p. 35). Il verso finale con una debole lascivia richiama un leggero erotismo dato dalla striscia di pelle ancora visibile. Questa attenzione anatomica - più volte incontrata - si ripresenta sporadicamente nell'opera, come in *Sulla barella l'angelo ferito* (p.125), poesia in cui un soldato colpito da un'arma da fuoco viene paragonato, con artistica grazia rinascimentale, a un angelo trasportato via dal campo di battaglia:

Sulla barella l'angelo ferito
 Tiene le ali a penzoloni, accovacciato,
 Unite le ginocchia, e con le mani
 Puntate alle spranghe
 Parte della sua veste sfiora terra.
 Impregna il rosso dalla tempia
 La benda e una ciocca bionda,
 Scivolando una goccia lungo l'ala
 Fin sul piede del compagno che lo porta.



Dettagli che coniugano eros e morte e che restituiscono un affresco poetico de *L'angelo ferito*, dipinto - datato 1903 e conservato al Museo d'arte Ateneum di Helsinki - del più importante pittore simbolista finlandese: Hugo Simberg. Questa poesia, inoltre, funge da duplice testimonianza: da un lato della componente immaginativa presente nell'opera, già sottolineata a suo tempo da Andrea Inglese³¹; dall'altro il legame non sempre esplicito, ma sottile e pervasivo della poesia buffoniana con le altre discipline artistiche.

Avendo già messo in luce una sufficiente casistica di allusioni al tema erotico e avendo mostrato come questi innesti rimangano molto spesso in filigrana, tanto che - con Umberto Eco - si può parlare di un *double coding*³² che attraversa l'opera, in particolare la seconda sezione, si procederà adesso all'analisi di alcuni versi di quattro testi che apportano delle novità rispetto a quanto analizzato fin qui.

Il primo, *Arcobaleno gela alla stazione* (p. 133), risulta originale per l'insolita connessione tra la scena di un paracadutista catturato e il contesto della prostituzione. La seta del paracadute, infatti, viene riutilizzata per l'abito di una prostituta. Quello che colpisce è la caduta dal cielo – letterale e metaforica – del soldato, la cui attrezzatura investita dell'autorità militare, diviene rammendo utile a una meretrice. Questa violazione dell'autorità ricorda la caduta dell'aureola baudelairiana, scivolata dalla testa del poeta «nel fango del selciato»³³.

³¹ Cfr: Andrea Inglese, *Scrivere di Guerra: Fortini e Buffoni*, in Qui. Appunti dal presente, 9, primavera 2004

³² 3 La formula è citata in U. Eco, *Le confessioni di un giovane romanziere*, Milano, La nave di Teseo, 2023 (I ed. *Confessions of a Young Novelist*, Cambridge, Harvard University Press, 2011).

³³ Ch. Baudelaire, *I Fiori del Male*, traduzione di Riccardo Sonzogno, prefazione di Théophile Gautier, Milano, Sonzogno Editore, 1893.

Se l'autore francese utilizza questa parabola per mettere a nudo la condizione del poeta nella società industriale del secondo Ottocento, è ragionevole pensare che il Nostro - alla luce anche delle analisi condotte nelle pagine precedenti - celi dietro questa inusuale fusione il dissenso verso gli stati di violenza.

La seconda poesia, *Ho amato i vostri petti e i vostri fianchi stretti* (p. 138), esprime l'ammirazione dell'io nei confronti dei partigiani. Se è vero che lo stile di quest'opera raggiunge in alcuni testi «il rigore documentaristico della prosa» in altri l'accensione lirica - mai patetica - illumina l'intimità dell'io. Nel presente caso la componente ideologica si sposa con l'incanto erotico dato dall'attrazione fisica per alcuni combattenti della Resistenza: «Ho amato i vostri petti e i vostri fianchi stretti / Cinti dai pantaloni alla zuava».

Il terzo testo, *Del garzone assegnato a girar l'aspo* (p. 164), è collocato in una sezione minore, intitolata *Per il potere di sciogliere e di legare* e incentrata sulle torture inflitte dallo Stato della Chiesa nel corso dei secoli. La poesia menzionata è stata oggetto di attenzione critica ancora da parte di Ottonello, che scrive:

il giovane che predispone gli strumenti atti alla tortura è descritto attraverso tratti che rimandano all'omoerotismo, ma si tratta di un lampo velocemente riassorbito dal contesto di violenza: «Le bretelline del grembiule / Segavano le scapole / Due alucce nude (p. 164)»³⁴

Infine, l'ultima composizione, *In Patagonia i leoni marini* (p. 173), si differenzia dalle precedenti perché incentrata sul mondo animale. Un testo in cui la pulsione di vita è connessa alla pulsione di morte e in cui la violenza, l'istinto di sopravvivenza e l'inesperienza giocano un ruolo cruciale.

In particolare, si legge di un leone marino che scambiando un piccolo della sua specie per una femmina lo violenta sessualmente fino ad ucciderlo. Nel testo l'autore scrive: «È stata solo inesperienza / Il tributo che la specie paga alla sua crescita», spiegando razionalmente l'atto come parte inevitabile del processo evolutivo. L'osservazione dei leoni marini diventa una finestra attraverso cui riflettere sulla violenza *tout court*:

[...] Penso all'infante picchiato a Torino

³⁴ F. Ottonello, op.cit. p. 334.

A morte dal padre ventitreenne
Perché piangeva, non lo lasciava dormire
A conferma del fatto che una radice del male
È zoologica. Il male che accade
Al ratto di una certa tribù
Se introdotto nel territorio
Di un'altra tribù di ratti.

Il parallelismo che si instaura tra il mondo animale e quello umano è volto a riconoscere una radice comune del male: un male zoologico e neurobiologico al tempo stesso. Questa osservazione non sottende nessuna giustificazione, piuttosto mira a scardinare l'idea dell'uomo quale essere superiore. Anche in tal modo, enfatizzando l'interconnessione e la condivisione di fenomeni quali 'il male' attraverso differenti forme di vita, il paradigma antropocentrico può essere sradicato.

In definitiva, alla luce di quanto analizzato, si può affermare che la componente erotica, nella presente opera, è usata primariamente come uno strumento critico di opposizione al potere e all'autoritarismo, veicolo per l'eversione di un ordine che mira a cancellare le specificità del singolo, a costo di sopraffarlo. Questa intenzione emerge con particolare forza in quanto l'eros è frequentemente velato sotto al significato letterale del testo. Una tecnica stilistica vera e propria che, se da un lato consente di porre in rilievo - nel primo codice semantico - la «specificità storica» dell'argomento trattato, dall'altro sottolinea «l'irrilevanza cosmica» e la forza prorompente di qualsiasi forma d'amore. Anche questo concorre a fare di Franco Buffoni il «grande poeta moderno degli “stati di violenza”»³⁵.

Il valore testimoniale che da *Guerra* si irradia a *Più luce, padre*

Più luce, padre è il primo libro (non accademico) in prosa di Franco Buffoni, pubblicato nel 2006 da Luca Sossella editore. La struttura del testo si articola in due distinte sezioni: *Il padre* e *La luce*, entrambe suddivise in capitoli interni che ruotano attorno ai temi esplicitati dal sottotitolo: Dio, la guerra e l'omosessualità.

³⁵ M. Rueff in F. Buffoni, *Sul dialogo tra critica e poetica*, op cit, pp. 191-192

La prima sezione si distingue per la presenza di tre lettere dirette al padre stesso mentre la seconda sezione ne comprende quattro, di cui la prima indirizzata a Giacomo Leopardi, le due seguenti al nipote e la quarta, invertendo la prospettiva, indirizzata all'autore-zio dal nipote Piero. Il testo è scritto in forma dialogica, articolata attraverso il meccanismo di domanda e risposta tra il nipote e lo zio, connesso alla vasta tradizione del dialogo filosofico. Il suo nucleo narrativo si focalizza sulla biografia dello zio, il quale, attraverso le proprie esperienze, si erge a guida del discorso con un intento pedagogico, testimoniale. In questo contesto, le vicende personali fungono da medium per veicolare riflessioni più ampie che abbracciano tematiche sociali e politiche universali.

È da rilevare in prima istanza una matrice comune con *Guerra* per la genesi di questo saggio, ovvero il già menzionato ritrovamento del diario paterno relativo al suo internamento nei campi di concentramento tedeschi e una serie di documenti inerenti al periodo 1934-1954. Inoltre, la pubblicazione avvenne l'anno seguente all'uscita della raccolta, e può essere considerata come una sua costola, un'appendice alla maniera della *Storia della colonna infame* nei *Promessi Sposi*. La connessione con *Guerra* è ulteriormente evidente nella prima parte, in cui numerosi sono i testi della raccolta citati o riportati per intero come: *Rammendi in cotone arancione*, *Si può stringere con due mani una pistola*, *A quale ingiustizia stai pensando, babbo?*, *E sei sempre tu, hai quegli occhi nel '43 et alii*.

Ma il vero legame tra le due opere risiede nell'istanza illuministica, nella *Weltanschauung* buffoniana, che qui si può dipanare in maniera cristallina, sciolta dai vincoli del verso e degli artifici retorici della scrittura poetica. Con questo non si vuole certo dire che il libro in questione manchi di artificio, tutt'altro: non essendo collocabile in un genere letterario ben definito, si presenta come un ibrido cucito con maestria, riuscendo a tenere insieme la dimensione saggistica, il romanzo epistolare, il dialogo filosofico e la poesia stessa. Tuttavia, è l'estrema chiarezza del pensiero sollecitata dalle domande, a svelare un retroterra che in *Guerra* rimane in filigrana.

Un aspetto che viene approfondito con maggior nettezza è sicuramente il rapporto con il padre, la sua partecipazione alla guerra e l'assimilazione di quei valori macisti, conservatori e insieme cattolici che Buffoni etichetta con il termine 'Metafascismo': una sovrastruttura che sopravvive al fascismo, indubbiamente condividendo con esso l'ostracismo nei confronti dei diritti civili e l'autoritarismo. In un passaggio del libro il nipote fornisce un assist allo zio per approfondire la questione, affermando che il fascismo non è esclusivamente legato all'adesione al PNF:

Non si tratta ovviamente di una questione di tessere...

Ma di categorie dello spirito. Dunque il mio caino sociale, durante l'adolescenza, fu il

fascismo spirituale di mio padre che contrastò in ogni modo la mia natura organicamente omosessuale, dichiarando a tale natura una guerra spietata. Io appresi della guerra, del fascismo e dei Lager mentre combattevo/subivo (prima subivo, poi combattevo) la mia guerra privata di identità. Fu – quella privata guerra – il mio strumento essenziale di conoscenza del mondo.

(p. 18)

Questo breve stralcio offre molti spunti che meritano di essere approfonditi. Il primo è collegato al ‘Metafascismo’ ed è quello che qui appare sotto la locuzione di fascismo spirituale, da intendersi come un pensiero autoritario/repressivo e allineato/ortodosso. Una visione del mondo che, nel padre, è stata anche il frutto di una coincidenza dei tempi e degli eventi, ovvero l’educazione cattolica nel fascismo e l’educazione fascista nel cattolicesimo. È questo che in *Guerra* induce l’autore a scrivere: «Uccidendo il padre e dunque tagliando / La catena di trasmissione delle conoscenze / Sbagliate.».

(p. 142)

È con il parricidio (metaforico) e non con il fratricidio - come scritto anche da Umberto Saba in *Scorciatoie e raccontini*³⁶ - che è possibile fare la rivoluzione. Interrompere questa genealogia significa riscrivere la propria storia da zero, avere la forza di crescere contro quelle imposizioni dogmatiche dei padri spacciate per cultura e tradizione. E sono proprio i dogmi, derivati dalla religione, che secondo l’autore avrebbero preparato il terreno ai totalitarismi. Questi principi antiscientifici fatti passare per verità avrebbero contribuito a far accettare l’irrazionalità dei diktat fascisti. Come se una volta bucato il sistema, fosse più facile bucarlo ancora, eludendo la sorveglianza, ovvero i campanelli di allarme del pensiero critico.

In sostanza lo spirito di sacrificio e il rispetto sacrale per l’autorità, appresi come cattolici, finirono male, malissimo al servizio di Mussolini?

Peggio: finì al servizio del fascismo e di un malinteso senso dell’onore il “metodo” cattolico. Quando tu educi le persone a credere nei dogmi, nell’irrazionalità, come un dovere, il gioco è fatto: sono pronte ad assorbire qualsiasi altra “verità” (dal Pellizzi, “aristocrate” del fascismo, la necessità che sia un’aristocrazia di illuminati a guidare la nazione, per esempio), se debitamente presentata. (p. 81)

³⁶ U. Saba *Scorciatoie e raccontini*, A. Mondadori, Milano, 1946; 1963.

Un'irrazionalità che, nei secoli, si è manifestata attraverso torture e abusi, sul quali pende una sentenza netta, cristallizzata in una terzina in *Guerra*: «Per il potere di sciogliere e legare / Convertire reprimere annientare / Non è possibile chiedere perdono.» (p. 167) Inoltre, questa rigidità dottrinale si è concretizzata nella tendenza a designare come eretici coloro che dissentivano o osavano discostarsi, anche all'interno della stessa struttura ecclesiastica. L'autore evidenzia specifici esempi in *Più luce, padre*, tra cui il caso di Ernesto Bonaiuti, un sacerdote che subì la scomunica a causa delle sue idee eterodosse e la sua opposizione al regime fascista. Bonaiuti fu anche privato della cattedra universitaria e i suoi libri furono messi all'indice. Nel decreto emanato dal Santo Ufficio nel 1926 la sua posizione venne inoltre «aggravata dalla prescrizione vitandus, tesa a impedire ai fedeli qualsiasi contatto con lui.»³⁷

Il suo nome, inoltre, viene riportato da Buffoni insieme a quello degli altri tredici professori universitari che si rifiutarono di giurare fedeltà al regime fascista. Questa operazione autoriale sembra una specifica volontà di tributare uno spazio dedicato alla memoria, di erigere i propri monumenti personali per far sì che i giusti continuino a essere ricordati. Anche in questa opera, come in *Guerra*, nominare è richiamare alla memoria.

La seconda questione da affrontare, intrinsecamente connessa al sistema dei valori catto-fascisti è quella dell'onore, un valore morale sopravvissuto anche alla Seconda guerra mondiale. Basti pensare al delitto d'onore, che nasce come difesa della propria reputazione e che ancora fino al 1981 prevedeva pene ridotte per chi si macchiava di tale reato. È importante notare che questa forma di attenuante, connessa a una riduzione della pena, fu introdotta nel Codice Rocco - ispirato dal Codice Zanardelli - durante l'era fascista. Fino al 1969, tale disposizione era applicata esclusivamente nel contesto dell'adulterio della moglie e non contemplava il medesimo atto commesso da parte del marito³⁸. L'onore era, più genericamente, ciò che conferiva dignità all'uomo, nonostante le peggiori nefandezze venissero commesse proprio per non perderlo. «L'onore è orgoglio» scriveva Bossuet. (p.42)

Anche di questo Buffoni chiede conto al padre, che si rifiutò di aderire alla RSI, accettando l'internamento nei campi di concentramento tedeschi, non per un reale ripensamento nei confronti dell'ideologia fascista, ma per non tradire il giuramento di fedeltà al re. E come ricorda l'autore nelle pagine della Prima lettera al padre «“Il nostro onore è la fedeltà”, era inciso sulle fibbie delle cinture delle Waffen-SS». Chiedendo poi tramite un'interrogativa diretta: «Anche il tuo onore era la fedeltà? A chi? Al re?». Il padre avrebbe potuto firmare per la Repubblica di Salò o scappare dal vagone che lo portava nel campo dato che «- in quei cinque giorni l'occasione di fuggire – almeno

³⁷ Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-buonaiuti_\(altro\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-buonaiuti_(altro)/)

³⁸ Cfr: <https://thevision.com/attualita/delitto-onore/>

fino a Verona – c'è stata". Ma fuggire voleva dire illegalità. Meglio la Germania come prigioniero, dell'illegalità. E i partigiani erano illegali.» (p. 72)

In *Guerra* una poesia richiama specificamente l'onore e la fedeltà del padre alla Repubblica:

A quale ingiustizia stai pensando, babbo?

[...]

Come quel foglietto di carta da tabacco

Scritto in matita

2 gennaio 1944

Campo di concentramento di Deblin, Polonia

“Perché sono prigioniero?”

Ingiustizia come scorporo di una valutazione.

Delle responsabilità individuali dal risultato collettivo.

Passato da questioni di giuramenti militari

Di comitati d'onore e di bandiere

Ai panzer contro i mortai da ottantuno,

Catturato con la moneta di Vittorio Emanuele,

Ritornato col CNL e il jazz,

Ti assolvevi, non avevi firmato RSI.

Perché era Repubblica.

(pp. 143-144)

E ancor più pregnanti risultano essere i passaggi in cui l'onore – precedentemente rapportato alla Storia, si intreccia con la storia personale, familiare. Il padre ha costantemente rifiutato di accettare l'omosessualità del figlio, giungendo al punto di negarla, poiché riconoscerla avrebbe comportato la compromissione del suo onore. La guerra tra loro si giocava dunque su altri piani: non potendo attaccarlo sul suo orientamento sessuale «oggetto di disprezzo finiva con l'essere ciò che l'omosessuale amava e coltivava: poesia, pittura...L'arte degenerata per l'appunto. La tua guerra in difesa dell'onore continuava. Contro di me». (p. 91)

In un passo precedente l'autore era giunto a domandare retoricamente: «Lo sai che in un campo non

lontano dal tuo, a Deblin, c'erano quelli come me, da sterminare metodicamente, con il loro triangolo rosa cucito sul petto? Oh sì, lo sai, anzi ne ridevi con gli altri come te» (p. 60).

Nella conclusione della prima parte, l'autore esplicita l'intento stesso della stesura del libro. La principale finalità che permea l'opera è quella di preservare gli eventi dalla caducità della memoria, facendo di una narrazione autobiografica, con taglio saggistico, un veicolo di insegnamento. Il tempo, infatti, è concepito come un ciclo incessante, destinato a riverberarsi come l'eco di un suono. Questa visione, che sottolinea la possibilità di ricorrenza di eventi simili, accentua anche l'urgenza di trarre insegnamenti dalle esperienze del passato, venendosi così a creare una connessione tra la storia personale e l'orizzonte più ampio della Storia, in particolare quella futura legata alle nuove generazioni.

[...] scrivo questo libro nella convinzione che esistano dei momenti della storia destinati a non finire mai (un "mai" umano naturalmente) in quanto i loro effetti continuano ineluttabilmente come cerchi nell'acqua a riprodursi e a riproporsi. (p. 77)

Quello che risiede in *Guerra* e in *Più luce padre* è un intento testimoniale, dunque, intendendo con questo termine il legame tra il "testimone" e la sua radice greca μάρτυς (martire). Buffoni è un testimone/martire, nell'accezione dello storico Francesco Benigno:

[...] Non di qualsiasi esperienza o di qualsiasi passato si è, nel senso suddetto, testimoni. Ci vuole un passato pericoloso, un'esperienza di rischio e in breve il racconto dell'attraversamento di un evento traumatico. Il testimone non è dunque solo un Virgilio che accompagna il lettore/spettatore e gli svela i misteri inconfessabili dell'inferno, ma è piuttosto qualcuno che ha sperimentato il male sulla sua carne, che ha sofferto per la sua fede, e ne dà conto, ne offre racconto.³⁹

Benigno utilizza il termine fede in senso laico, per indicare l'attaccamento ai propri valori o ideali, al proprio essere. Per questo le due opere qui trattate si radicano in questa etimologia lontana, perché scaturiscono dal privato autobiografico e lo trascendono; per la capacità di superamento di un vissuto che diviene lucida analisi atta a trasformarsi in riflessione sovraindividuale: in insegnamento. Questa capacità nell'affrontare le questioni più intime, con razionalità, collegandole all'universale è figlia da

³⁹ F. Benigno, *Le parole che usiamo: Testimone* in [https://www.treccani.it/magazine/atlanter/societa/le parole che usiamo testimone.html](https://www.treccani.it/magazine/atlanter/societa/le_parole_che_usiamo_testimone.html), 18 aprile 2012, consultato in data 01/02/2024

un lato di una lunga rielaborazione della propria esperienza, dall'altro della consapevolezza - espressa in *Guerra* – dell'intraducibilità del dolore in parole:

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.
(p. 87)

Conclusa questa prima parte, la seconda si distacca maggiormente dalle esperienze autobiografiche, concentrandosi sul contemporaneo. Un tema centrale, che è possibile considerare il principale di questa fase e dell'opera nel suo complesso, è il male. Buffoni, in accordo con la comunità scientifica, distingue tra il male generato dall'istinto e quello derivante dall'intelligenza. Pur avendo radici zoologiche, come sottolineato anche in *Guerra*, l'aggressività umana non è semplicemente una risposta a un impulso, ma può essere anche il risultato di una pianificazione, come nel caso del genocidio ebraico. Una violenza intelligente, ovvero evitabile in quanto scelta (*inter- lègere*) è caratteristica dell'uomo che, come ricorda Buffoni citando Mainardi, è tra gli animali il più svincolato dagli istinti.⁴⁰

Questo male che potremmo definire razionale, può assumere una dimensione storica, può diventare mito e sopravvivere come tale sottoforma di musica, carte da gioco e di figurine. L'autore prevede che «Hitler, tra qualche decennio, verrà percepito come il feroce saladino o come Dracula l'Impalatore. Senza più coscienza del dolore.» Questa chiara riflessione era già stata espressa in versi, in *Guerra* nella poesia *Da Marte dio crudo della guerra*:

Da Marte dio crudo della guerra
La voglia di legare il cadavere al carro
E di trascinarlo ogni mattina,
Da Mercurio l'idea di piantarla
E di farselo pagare.
Perché tutto prima o poi diventa musical

⁴⁰ F. Buffoni, op.cit, p.109

Carta da gioco figurina,
Hitler e il Feroce Saladino
Dracula l'impalatore.
E senza più coscienza di dolore.
Non c'è voce nelle pietre
Né parola che diventi carne o sangue.
(All'asta battuta da Bolaffi
Curioso il timbro a cuore o a C
Apposto a Firenze in ricezione
Sulle due lettere dal campo alla famiglia
Dello studente volontario a Curtatone.)
(p. 183)

Fondamentale in questa trattazione è anche la separazione tra razionalismo e ragionevolezza, due concetti su cui l'autore torna più volte lungo il corso di queste pagine. Il primo è sinonimo di tecnica, nell'accezione heideggeriana e porta all'accecamento della ragione stessa. Il secondo è figlio allo stesso modo del XVII secolo, ma non è dogmatico e persegue il dubbio. E ancora, il primo ha portato ai totalitarismi, il secondo allo Stato di diritto. Del secondo fa parte Leopardi, con la sua cognizione del tempo e il suo anti-antropocentrismo ben espresso nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*⁴¹. Opposta a questa visione, filosoficamente sovversiva per il tempo, si situa il creazionismo che, riporta ancora Buffoni, è tornato in auge nel corso dell'Otto-Novecento come reazione al positivismo. Vengono quindi a delinearsi tre poli: il razionalismo, la ragione-ragionevolezza, la fede come atteggiamento antiscientifico e dogmatico. Sia il primo che il terzo polo, ovvero gli opposti, possono condurre all'abominio. Non è un caso che molte guerre scoppino a causa di un credo religioso che tende a separare i popoli in nome di un testo sacro: che per l'autore sarebbe opportuno ricondurre al genere dell'epica. Questo credo antiscientifico e allo stesso tempo dogmatico ha portato nel corso dei secoli al cosiddetto male, termine ambiguo e iperonimo con il quale indichiamo, massimamente, la privazione della libertà altrui. Con questa accezione si può sicuramente affermare che è il male – nella fattispecie la violenza religiosa - che ha ucciso Cecco d'Ascoli (anche per «la sua fiducia nella ragionevolezza: “non pietate ma raxone”» p. 152) ricordato in *Piu luce, padre*, e Annibale Cappello ricordato in *Guerra*:

⁴¹ G. Leopardi, *Operette morali*, Saverio Starita, Napoli, 1835

Fu impiccato a Ponte Sant'Angelo
Il compilatore di avvisi Annibale Cappello
Ma il boia prima gli mozzò una mano
E strappò all'uso vaticano
La lingua al gazzettiere
(p. 161)

Proseguendo la scrittura di *Più luce, padre*, con riposta fiducia nel futuro e nelle nuove generazioni, Buffoni si augura che le religioni, in particolari quelle abramitiche, rivedano sotto una nuova luce ermeneutica i propri testi fondativi e possano convivere nella stessa comunità pacificamente tra loro. Ma la necessità di un cambiamento riguarda e riguarderà anche gli atei - avverte l'autore - che dovranno far fronte alle nuove sfide che il futuro gli presenterà, evitando di cadere in rigidi dogmatismi, come l'oltranzismo animalista che, per rimanere nella dialettica degli opposti, si contrappone all'antropocentrismo più becero mettendo a rischio la solidarietà di specie.

Il libro termina con una lettera del nipote allo zio, ribaltando la comunicazione pedagogica zio-nipote adottata fin qui. Nella finzione letteraria, Buffoni adotta la prospettiva inversa per sottoporsi a un giudizio critico, facendo prevalere la ragionevolezza e restituendo un altro spaccato di verità. In quest'ultima lettera la critica che viene mossa allo zio riguarda la fallacia degli stati di diritto occidentali, che assoggettano altri popoli in nome di un simulacro di democrazia. Inoltre, è la mediazione che la ragionevolezza impone, a essere tacciata di inefficacia e di eurocentrismo, mentre a prevalere, nel giovane, è la fiamma dell'illuminismo radicale, la vocazione alla lotta e l'adesione al marxismo. Lo scarto generazionale giustifica la distanza di idee dei dialoganti, che condividono il fine, differendo nella prassi. In fondo, il nipote non può che continuare a coltivare le proprie idee, in linea con uno degli insegnamenti ricevuti: uccidere il padre.