

Tommaso Lisa

Intervista a Franco Buffoni

in: «L'Apostrofo», anno VI, n. 18, settembre 2002

Una radice ha rotto il vaso
Nell'atrio della casa riaperta
La pianta è sempre stata bagnata
Dal vetro rotto dal vento.
(da *Il profilo del Rosa*)

Che ruolo svolge la poetica nella realizzazione della poesia?

Da buon allievo «indiretto» di Luciano Anceschi, non riesco a prescindere dalla sua definizione di poetica ogni volta che mi capita di riflettere sul fatto di scrivere versi. La definizione di poetica di Anceschi comporta quattro termini, che sono da un lato la moralità e gli ideali, e dall'altro i sistemi tecnici e le norme operative. È l'impasto di questi quattro elementi – sistemi tecnici, norme operative, moralità e ideali – che compone la poetica di un autore. La poetica di un autore è anche alla fine il sapore del pane, è anche l'infanzia, l'odore della sua terra. È per questo che io, pur avendo lavorato molto sulle lingue straniere, valuto enormemente il lavoro che si fa sul vernacolo, sul dialetto, su quella lingua che si apprende non a parole, ma a frasi, a spezzoni di frase, a brani di vita nei primissimi anni, perché con quella s'impasta la poetica dell'autore. Credo anche che poesia nasca da poesia, che non esista creazione assolutamente originale: concettualmente si tratterebbe di monologismo, per sua natura incapace di comunicare. Ed ecco che qui io tengo i quattro elementi individuati da Anceschi, e sottolineo l'aspetto dell'assorbimento di poetiche precedenti, di autori precedenti. È evidente che se Vittorio Sereni ha avuto a trent'anni la Seconda Guerra Mondiale, io al massimo posso ricordarmi del Sessantotto o del Settantasette; mi sembra che si tratti di esperienze talmente diverse che quindi, anche se dico Sereni per citare un autore con cui è chiaro che ho un apparentamento, certamente, le esperienze di vita sono talmente

differenti, i riferimenti storici sono tanto distanti che, inevitabilmente, comportano una originalità anche nell'autore successore, se provvisto di uno stile, di un ritmo interno alla scrittura sua propria.

Come riescono le tue composizioni a dare fiducia alla parola? In che rapporto si porge la parola con l'esperienza fenomenologica del soggetto?

Questo è un discorso che io configurerei nella cosiddetta «questione della lingua». E qui forse è opportuno rifarsi nuovamente ad Anceschi. C'è un testo che lui mi ha pubblicato sul «Verri», s'intitola «La questione della lingua», che tra l'altro appare nel mio ultimo libro *Del maestro in bottega*, che se vuoi ti leggo. C'erano state molte discussioni con Anceschi, sto parlando degli anni Settanta, dei primi anni Settanta. Sulla questione della lingua che ogni mio testo si porta dentro, almeno da quando Ludovico il Moro convocò il Bellincioni a Milano «acciocché per l'ornato e polito fiorentino suo parlare» insegnasse ai lombardi «a limare e polire» il loro «alquanto rozzo parlare», io posi tante domande, una ventina d'anni fa, al professor Anceschi, ed egli mi invitò a fare di quelle stesse domande oggetto di scrittura in versi.

La questione della lingua

C'era sempre Milano tuttavia
Là in basso
Che taceva,
E per strazi di poesia
Nell'ora che cedeva a consolati avvisi
Estendeva il concetto di Toscana
Sorteggiando la bugia
Sulla soglia di più lingue costiere
Come un diodo che ci vede dieci piani
Rasentando riforme e in calce
Varie opere minori.

Io credo che per un autore lombardo il problema si ponga subito, come prende la penna in mano. Parlo di un autore lombardo come io credo di essere, con genitori lombardi, con una educazione linguistica acquisita in Lombardia, magari con l'acquisizione di lingue straniere, ma non certo con un bagno in Arno. Sto parlando della povertà del lessico, che noi ci portiamo dentro da secoli per la semplice ragione che per tradizione parliamo un'altra lingua. Mia nonna non capiva nemmeno il fiorentino, perché parlava lombardo. Io credo che il rapporto sia di uno a cinque, per quanto riguarda il lessico. In brevi termini, se un lombardo deve dire che questo tavolo è sporco, dice che è sporco, e basta. Un toscano può dire che è sudicio, che è sporco, o usare anche altri aggettivi. Io invece dovrei ricorrere al dialetto. E se ricorro al dialetto, ho la stessa ricchezza che ha un toscano. Perché un toscano non si rende conto che è contemporaneamente anche dialettologo. Difficilmente sa valutare quando sta usando il dialetto e quando sta usando la lingua, perché la totale vicinanza tra dialetto e lingua fa sì che il toscano usi metafore, coloriture di linguaggio afferenti alla vita contadina per esempio, che esistono anche negli altri dialetti; solo che lui li usa nella lingua di Dante, e questo dà ricchezza al suo italiano. Noi invece siamo poveri quando parliamo l'italiano. In sintesi, l'autore lombardo, almeno fino alla mia generazione, non ha che tre possibilità. La prima, quella di Sereni. La seconda, quella di Loi. E la terza, quella di Gadda. Brevemente, quella di Gadda è il pastiche, l'esplosione del linguaggio, il tentativo di assorbire quanto più possibile da altre lingue gli strumenti per colorire la propria espressività. All'inizio io tento la via di Gadda. La mia tesi di laurea è su Joyce, non a caso. La seconda alternativa è quella di Loi, con il recupero e lo studio, nonché l'invenzione di nuovi termini, in dialetto, al fine di costruire una tua propria lingua poetica. La terza via, che dico essere di Sereni, ma che vale anche per Luciano Erba, per Raboni e per altri, è quella della frase poetica, del respiro della frase poetica, mirante a trasformare questa povertà lessicale in una ricchezza. Se pensiamo a un verso di Sereni – «Sui tavoli le bevande si fanno più chiare / l'inverno sta per andare di qua», l'inizio di *Canzone lombarda* – il vino rosso lascia il posto al vino bianco, l'inverno sta per andare via. Ora, pensiamo a che cosa Parronchi, Luzi, Bigongiari avrebbero scritto per esprimere questo. Sarebbero uscite tre-quattro terzine stupende, probabilmente ben limate, tutte ben tornite, ricche di lessico. È chiaro che se il poeta dice «l'inverno sta per andare di qua», usa un lessico estremamente povero, però «scolpisce» poesia, perché trasforma questa

povertà lessicale in una enorme ricchezza emotiva. Quelle parole diventano «pietre», diventano «bielle», acquistano un «valore aggiunto». Un procedimento avvalorato dall'inserimento nella frase ritmica, in quel respiro che possiamo definire anche bertolucciano, in cui il verso può avere nove, tredici, quindici, diciassette sillabe. Può essere anche l'endecasillabo. Ma ciò che veramente conta è il respiro profondo, come nel *blank verse* inglese; ciò che conta sono i luoghi dove cade il respiro. Se devo dirti della mia versificazione, ciò che sento non è una metrica, bensì il respiro ritmico. All'interno di questo respiro ritmico, di questa tensione emotiva, sta – credo – una risposta che si collega anche a quella relativa alla poetica.

A proposito di autonomia o eteronomia, in che modo gli elementi extra-letterari possono entrare nel processo di scrittura, senza cadere in romanticheggianti ritorni alla commistione tra arte e vita?

Adesso basta citare Anceschi. Vediamo di parlare d'altro. Sta per uscire da Empiria un mio libro sul decadentismo inglese, che s'intitola *Carmide a Reading* (Carmide è un personaggio dei *Poems* di Wilde, del 1888; Reading la città nel cui carcere il poeta venne rinchiuso), imperniato su Oscar Wilde e altri autori tardo vittoriani, come Beerbohm o Crackanthorpe. Poi ne ho scritto un altro su Auden, quindi il problema arte e vita mi sembra sia assolutamente centrale nella mia scrittura, almeno in quella saggistica. Per quanto riguarda la scrittura poetica, l'esperienza che sto vivendo in questi anni, dal novantacinque, da quando ho ritrovato i diari di prigionia 1943-1945 di mio padre, che poi non sono diari, sono delle cartine da tabacco che mio padre scriveva nel Lager, in stenografia, che io ho tradotto con grande difficoltà insieme a un'anziana insegnante di stenografia. Pensavo dapprima di farne un libro di storia, poi un libro di narrativa, ora invece c'è un libro di poesia che s'intitola *Guerra*, che ormai è arrivato a un punto di non-ritorno, e dove l'esperienza del padre si dilata ad abbracciare due concetti tra loro antitetici. Il concetto di *camaraderie* e il concetto di «diserzione». Il concetto di *camaraderie*, e uso il termine francese perché esprime più in profondità, rispetto al termine cameratismo italiano, quello che voglio dire, è la fratellanza, fino al sacrificio supremo. È tutto ciò che tiene degli uomini giovani assieme e ne fa spirito di

corpo. Ecco, pensare che tutto questo, che è positivo, che queste energie enormemente positive, siano state nella storia dell'umanità quasi sempre volte al negativo, a una funzione di violenza distruttiva, è qualcosa che noi illuministi non perdoneremo mai.

Disertore

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

La criminalità di quanti al potere nei secoli e nei millenni hanno volto questo fatto positivo al negativo, hanno usato questo bene, questa fratellanza virile, per un fine negativo. E in questo c'è dentro anche mio padre. Dall'altra parte configuro il disertore vigliacco, quello che non entra nella linfa della *camaraderie* (c'era *camaraderie* anche nell'esercito delle SS). Ecco quindi, negli occhi vigliacchi del disertore la via d'uscita?

Camaderie

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
Per esaltarne lo spirito aizzandolo

Succhiarne tutto il bene l'amicizia
Gli scherzi le risate per tradurli
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.

Se questo è far entrare la vita nella poesia, ecco allora io faccio entrare la vita nella poesia.

Che cosa pensi della commistione tra diversi livelli e tipi di linguaggio?

Sai, qui si tratta di vedere in che termini avviene l'operazione. Posso citare un autore che ho studiato molto, che ho tradotto, Seamus Heaney, il quale usa un procedimento di alternanza tra linguaggio alto, con termini desueti e obsoleti, e il linguaggio corrente. Il contrasto, e a volte l'impasto tra i due livelli del linguaggio, produce spesso poesia, immettendo cultura alta nella necessità di quotidianità. Istantaneamente tendevo a fare questo anche prima di studiare e di tradurre Heaney. Però è stato un ritrovamento di consonanza. Questo testo, per esempio, contenuto nel *Maestro in bottega*, l'ho scritto l'anno scorso, nell'ottobre del 2001; la situazione era molto particolare: c'era stato l'undici, e poi a Linate in un aereo svedese erano bruciate vive cento persone in fase di decollo. In quei giorni la tremenda coincidenza personale fu la diagnosi di un tumore maligno al polmone sinistro, per il quale venni operato l'otto novembre successivo (fortunatamente in tempo).

4

Una sirena con la coda a foglie di acanto
E in mano la testa di Medusa
Oppure pie donne, soldati, aguzzini
Ai piedi della Croce?

Ma c'è il buio che aspetta e accorcia

Le distanze di ora in ora,
Tra me e la morte lo spazio di un balcone,
Per il freddo fuori.
Non credendo alle resurrezioni
Come frangia evolutiva della specie
Miro alla longevità
Del corpo privo d'anima
Riassumendo posizioni fetali,
Rattrappito in un abbraccio
– Polpacci cosce ventre – vitale.

Ammalarsi significa anche
Non cambiare posizione sul cuscino,
Cancellando ricordi di sogni impegnativi
Come hostess di terra all'annuncio del disastro.

Che valenza ha l'ironia nella tua poetica e come mai il suo tasso negli ultimi libri è fortemente diminuito?

Riconosco che nelle prime due raccolte c'era anche una forte dimensione ironica. Infatti mi venne appioppata un'etichetta «palazzeschiana», che ho fatto fatica a scrollarmi di dosso. Intendiamoci, non ho nulla contro Palazzeschi. Anzi. Penso che la risposta che sto per darti spieghi anche forse certe questioni riguardanti proprio Palazzeschi, che non sono ancora state portate totalmente alla luce. In sostanza, l'ironia è un modo per fuggire da ciò che si è. Quando finalmente ho cominciato ad avere meno pudore e a dire molto più semplicemente le cose come stavano, ho avuto meno bisogno di ricorrere all'ironia. In sostanza l'ironia serviva a nascondermi. Io non credo affatto che Palazzeschi sia un autore comico o ironico, Palazzeschi è un autore assolutamente tragico, e la grande tragedia della sua vita è una omosessualità non dichiarata. Se Palazzeschi fosse riuscito a dichiararsi e a comportarsi da autore omosessuale, non soltanto nella cerchia del privato, ma anche nell'opera, esplicitamente nell'opera, io sono convinto che Palazzeschi sarebbe stato un autore molto meno «giocosco», molto meno ironico. Credo che questa risposta possa valere anche per me, per le mie prime

cose. Forse te lo sto dicendo in modo un po' troppo brutale o sintetico, ma spero di essere stato chiaro. C'è un testo, nel *Maestro in bottega*, che posso leggerti al riguardo.

Mio sussulto

Mio sussulto
Mia ex segreta malattia
Mio stato chiuso nella vacuità
Di sguardi obliqui, mia pazienza
In mancanza di meglio, mia esuberante
Rinascita con
Una dichiarazione al mondo.

Credo che, a volte, quando si trova molta ironia, molto vapore, molto fumismo, ci sia da indagare molto in questo ambito del privato.

In quale maniera si può interpretare l'antinomia di alcuni tuoi testi, e il loro repêchage da raccolte precedenti?

«L'antinomia del mentitore» è un testo che ho scritto nel 1984 per *I tre desideri*, la raccolta che Raboni fece uscire da San Marco dei Giustiniani. Mi sono poi accorto che questa raccolta è diventata per me una sorta di «raccolta magazzino», un libro con dentro testi che ancora oggi mi sembrano essenziali. Ad esempio «Come un politico» l'ho ripreso addirittura come testo incipitario nel *Profilo del Rosa*. Allo stesso modo, credo che se non interverranno fatti nuovi il testo «L'antinomia del mentitore» chiuderà il mio prossimo libro – *Guerra*. Questo non per mancanza di testi, ma per onestà verso il me stesso di allora, perché il me stesso di allora, tutto sommato, la pensava come la penso oggi. Solo che quando scriveva poesia scriveva poesia, mentre ora sento molto la necessità di strutturare un libro. L'antinomia, come la sto vivendo anche in questi mesi nel libro che sto scrivendo, l'antinomia del mentitore «che dice che vale la pena / che dice non vale la pena», si volge a una serie di crimini tremendi, gratuiti, che fanno emergere un'antropologia negativa. Io sono molto in bilico, e nel libro è proprio questo dubbio che assume una funzione centrale.

Come porgersi davanti al problema della rimozione, da parte del pubblico e degli scrittori, delle problematiche razionali proposte dallo strutturalismo e dalla semiologia?

Per chi come me ha fatto l'università trent'anni fa, il problema si pone in termini di «oppressione». Allora la dimensione strutturalistico-semiotica era assolutamente dominante nell'accademia italiana. E qui non sto parlando dei grandi maestri, non sto parlando di Cesare Segre, di Maria Corti, che sono o sono stati fino a pochi mesi fa nel comitato scientifico della mia rivista «Testo a fronte», o di Serpieri, di Pagnini, di Agosti che, con profonda cultura umanistica alle spalle, arrivati ad un certo punto della loro carriera, hanno cominciato ad abbracciare l'ambito strutturalistico-semiotico e si sono fatti promotori di tali istanze. No, non sto parlando di loro. Sto parlando dei loro allievi che, con molta meno cultura umanistica, hanno pensato bene di risolvere con freccette e schemini tutti i problemi di interpretazione. Ciò si è tradotto in corsi monografici osceni (etimologicamente «di malaugurio») che persone ancora più sprovvedute di loro, diventate insegnanti di scuola media, trasmettono oggi a schiere di innocenti. L'altro giorno mio nipote mi ha detto di aver «fatto» Pascoli a scuola e mi ha detto che Pascoli «era brutto». Io allora gli ho recitato a memoria l'aquilone e lui alla fine si è commosso. Vorrei bestemmiare a questo punto, perché io credo che questi siano dei crimini tremendi. Da professore, a mia volta, posso dire che tutto quello che viene dai formalismi novecenteschi, da Jakobson a Saussure, fino agli autori più recenti, a me è servito moltissimo. Attualmente insegno su due moduli, uno di letteratura comparata e uno di storia della traduzione. Ai miei allievi dico sempre che non possiamo fare a meno di tutte le istanze che la linguistica teorica, i formalismi novecenteschi, ci forniscono. Ma se noi non coniughiamo queste istanze a quelle che ci forniscono, con uguale peso e valore, quella che Kant definiva «la dottrina del gusto», alias la filosofia dell'estetica, ci chiudiamo in una *impasse*.

In che modo vivi la compresenza professionale del critico e del poeta? Scindendo i due ruoli non c'è il rischio di sopravvalutare l'uno o di sminuire l'altro?

Io credo di essere stato un uomo fortunato, nel senso che ho trovato abbastanza presto il denominatore comune tra le due situazioni. Diventai ricercatore nel 1980, e pubblicai la prima raccolta in un Collettivo della Fenice di Guanda nel 1979, e poi la prima traduzione, Keats, *Sogno e poesia*, sempre per Guanda nel 1981. Le due cose quindi sono contemporanee. Fu proprio la traduzione che mi permise di trovare il denominatore comune tra le due branche del mio operare: da un lato la scrittura in versi, dall'altro l'attività di ricercatore in una struttura accademica. Perché la riflessione teorica sul tradurre comportava la riflessione concettuale su elementi di poetica che inevitabilmente mi mettevano in gioco come autore, e quindi io ero professore ma nello stesso tempo anche autore. Questa fortuna non mi ha più abbandonato.

Quali sviluppi di poetica prevedi per la tua scrittura? A quali progetti stai lavorando?

Posso risponderti in modo tecnico. Dopo *Il profilo del Rosa* e *Theios*, che hanno concluso la «trilogia» della Bildung, iniziata con *Suora Carmelitana* nel 1997, sentivo proprio il bisogno di cambiare registro. È uscito da poche settimane questo nuovo libro da Empiria, *Del maestro in bottega*, che è un libro di poesia ma anche di riflessione poetologica. Poi sto scrivendo questo nuovo libro di poesia che s'intitola *Guerra*, e credo che questo lavoro mi occuperà anche nei prossimi anni.

Si formeranno altre figure intellettuali di rilievo, come Calvino, Pasolini, Fortini, Sanguineti o Sereni, capaci di rendere socialmente determinante il peso della letteratura, oppure il ruolo dell'umanista, ostracizzato dal sistema attuale, verrà ridotto a estetizzante custode del passato?

È un po' come i sentieri di montagna: bisogna individuarli e poi, un poco alla volta, cominciare a percorrerli. Bisogna combattere però contro due insidie. La prima è la tentazione di cedere ai *media*. Io ho fatto il giornalista per sette anni, quando non avevo ancora l'ordinariato. Poi ho smesso, perché – tutto sommato – quella attività non mi

permetteva di approfondire, come avrei desiderato, alcun argomento. Lo stesso può dirsi per certe apparizioni televisive, per certe esibizioni pubbliche che distolgono, banalizzano e mercificano. Questo è il primo pericolo. Si devono dire dei no. Posso testimoniare che si può. Si possono dire dei no. Si possono guadagnare meno soldi, ma si può avere più tempo per sé. L'altro pericolo è quello di cedere nella tentazione della torre d'avorio, cioè di pensare esclusivamente alla propria opera, perché così si rischia l'autoreferenzialità, si rischia la distanza dalla vita, la chiusura in un rapporto con la scrittura astratto dalla realtà, magari formalmente molto raffinato, ma sterile anche stilisticamente. Vorrei riassumere questo concetto con l'immagine del subacqueo: non si può rimanere troppo a lungo in apnea, astratti dalla vita comune e dalla lingua parlata dalla gente comune, occorre tornare in superficie almeno per respirare. Zanzotto è quello che in Italia riesce a trattenere il fiato più a lungo, ma poi anche lui deve tornare in superficie, e non casualmente lo fa usando il dialetto. Lascio a te immaginare i nomi di coloro che in superficie non ci tornano mai. Questi sono i due pericoli. Correre sul filo di lama che impedisce di diventare manichini mass-mediologici da una parte, e autoreferenziali scrittori nella torre d'avorio dall'altra, è la sfida di oggi.

(2 settembre 2002)