

**AL DI LÀ DEL GENERE.****LA DI-VERSIFICAZIONE DELLA SCRITTURA IN FRANCO BUFFONI**

*Bastano l'uomo e la parola, risposi*  
 Franco Buffoni, *La linea del cielo*

**Parte Prima. Quasi a introduzione**

In un libro oramai storico di Tzvetan Todorov, geniale critico e teorico scomparso l'anno scorso, dal titolo *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*(1), il lettore si imbatte in una citazione (guarda caso indiretta) di Henry James: «That magnificent and masterly indirectness»(2), questa stupefacente e magistrale modalità indiretta. Se Henry James sembra volersi riferire alla visione soggettiva dei personaggi e alla incapacità dell'onniscienza, questa frase così scarna, tratta dalle lettere, suona come una domanda sulla capacità di ciò che 'indirettamente' rivela e direziona il testo letterario.

Intanto il titolo todoroviano, *Poetica della prosa*, è di facile lettura: l'intento, allora, era quello di ribadire la sistematicità della prosa, il suo rispondere a regole narratologiche precise ed individuabili, come era d'uso in una determinata stagione critica. Ma, prescindendo dalle ragioni storiche e definitorie di certa nominalistica teorica, il gioco lemmatico fra poetica e prosa, induce a quella di 'prosa poetica' – le cui definizioni possono declinarsi oggi in poesia saggistica, *lyrical essay*, saggio poetico o non, *fiction creative essay* – che non può non evocare, nella sua complessa stringatezza, la saggistica e la narrativa di uno dei poeti più importanti della nostra contemporaneità, quella di Franco Buffoni. Le ragioni mi appaiono alquanto ovvie: da un lato il suo rapporto con il genere letterario inteso come la sua capacità di modulare il dettato e di gestire il materiale finzionale oltre le possibilità rappresentazionali date dalle categorie del canone; dall'altro quello con il *gender* come categoria soggettiva e politica che si incarna nelle figurazioni letterarie e ne forza i significati e i significanti; in ultimo, quasi a geroglifico, la sua indefessa volontà euristica che diventa sovente finalità testuale indiretta.

In questo contesto, le questioni definitorie interessano meno delle ragioni materiali che danno forma al dettato, quelle appunto di una scrittura che rompe le gabbie definitorie o le usa criticamente mostrandosi ibrida e de-genere (*über* i generi letterari). Franco Buffoni sembra infatti rispondere ad una volontà di fratturare il *limes* dei dualismi novecenteschi (vita/letteratura, prosa/poesia, memoria/saggio) e di quelli delle identità soggettive e di genere (omo/eterosessuale; maschile/femminile).

Come spesso accade, vale la pena cominciare dalla fine, *à rebours*, come Proust, che, non a caso, forzò i generi rappresentati e quello del romanzo(3).

Dunque, per sondare l'opera 'impoetica' di Franco Buffoni, il suo meccanismo di funzionamento sottrattivo alla rigidità delle regole (letterarie e sociali), comincio dal fondo, da qualche settimana fa, quando cioè mi è giunta l'ultima fatica scritta in prosa, una biografia indiretta o – se vogliamo – una autobiografia dialogica.

**Parte seconda. Di-versificare e sapere.**

Per i suoi settanta anni, Franco Buffoni regala ai lettori e alle lettrici, sollecitato dalle interpellazioni di Marco Corsi, un'opera degna di una analisi specifica, *Come un politico che si apre*(4), dove il poeta ripercorre il rapporto fra *bios* e *graphein* e dove illumina il secondo Novecento e sé stesso nella intercapedine degli incontri, nelle pieghe delle carte e della storia.

Ma se la forma dialogica è la modalità narrante del libro, appare chiaro come si instauri, sin dal titolo, un ulteriore tipo di dialogismo: la filiazione, anzi la geminazione, fra i materiali letterari. La

narrazione prende infatti il *titulus* dalla versificazione, da una poesia presente ne *Il profilo del rosa*(5) dall'*incipit* omonimo. Dunque il racconto che emerge sembra quasi glossa alla poesia: di più, un *comentum* vero e proprio, visto che, come recitano i versi stessi della poesia, «dentro c'è la storia»(6).

Appare dunque chiaro il *continuum* fra versificazione e narrazione, *continuum* che si sostiene mantenendosi attraverso quello 'stile' che è poi, per dirla ancora con Proust, una visione della realtà. Dunque, in questo polittico quasi socratico, Buffoni pone in atto una tensione di auto-indagine che è, al tempo stesso, il racconto biografico di un'epoca e di una vocazione intellettuale per 'pannelli': la vita di un poeta, traduttore, *talent scout*, accademico e gay nell'Italia dal Dopoguerra alla contemporaneità. E mentre Marco Corsi, brillantemente, sollecita, fra altre riflessioni, il 'paratesto' della prestigiosa carriera di Buffoni, si legge: «Il mio amico Guido Mazzoni mi ha detto: "Quando scrivi i tuoi docu-fiction, scrivi per la contemporaneità e con intento illuministico, scrivi per cambiare il mondo [...]. Quando scrivi poesia scrivi invece per i posteri"»(7).

Tralasciando l'analisi del termine *docu-fiction*, di cui comprendo l'uso descrittivo, è vero (e Guido Mazzoni lo coglie da par suo) che la 'poetica della prosa' di Buffoni sia spesso orientata al sommovimento del pensiero e delle coscienze, ad una volontà illuministica di razionalizzazione e specificazione, ad un impeto 'militante'. Questa scrittura ha dunque, come intento, una ricaduta diretta nella realtà, un tratto 'cronachistico' volto a modificare le condizioni strutturali del pensiero e delle sue ricadute sociali: dalle questioni di genere, alla cultura omosessuale, dai rapporti delle forze nel nostro paese, alla politica intesa come 'servizio'. Di contro, la poesia, nel suo ieratico apparire, non si brucia a contatto con il Tempo, eppure ne contratta il dicibile inserendosi essa stessa nell'attimo trascurato del quotidiano, poeticizzando quel 'politico' testimoniale che in Buffoni è sempre presente.

Di conseguenza, finanche questa doverosa e inevitabile dittologia di genere, per pronunciare le mere istanze rappresentative, non è che una parte prospiciente del significante, le condizioni 'materiali' del suo stesso apparire: la forma insomma del suo confezionarsi all'interno delle categorie concettuali della 'dizione' e delle declinazioni dello stile. La *pura superficie*, per usare un sintagma di un libro straordinariamente bello dello stesso Guido Mazzoni(8).

Ciò detto, per tornare alla questione principale, il gradiente definitorio non stringe la complessità prosaica di Buffoni, bensì ne rivela la «distorsione applicata ai materiali, alle forme e alle strutture della sensibilità e del pensiero»(9), per dirla con Lyotard.

Buffoni sfida dunque le regole interne dei generi, li piega alla funzione del dicibile e della tenuta estetica, così come destruttura la fissità del genere soggettivo e categoriale, rivelandone le contraddizioni storiche, le biografie taciute, producendo nuovi spazi di esistenza al *gender* e al genere letterario *in re*. Ma per farlo l'autore deve piegare in forme di-verse la modalità della dizione, del 'dire'. Deve cioè di-versificare l'asse retorico del linguaggio, piegare il contenuto intellettuale alla forma dell'intento, modulare i modelli letterari, renderli permeabili allo 'stile sapienziale', all'estetica come *medium* e al dis-velamento che Buffoni instancabilmente esercita.

In tal senso, scritture come quella di *Zamel*(10), *Reperto 74*(11), *La casa di via Palestro*(12), *Laico Alfabeto in salsa gay piccante*(13) o del *Il servo di Byron*(14) non rispondono a quei metodici aggiustamenti nominalistici cari al critico (misurare il gradiente della saggistica, la presenza del tratto pamphlettistico, calibrare il peso del materiale biografico all'interno della trattazione romanzesca), quanto all'intento carsico di produrre un *continuum* fra i generi letterari per renderli fluidi alle esigenze di chi scrive e al 'messaggio' di cui è portatore. In Buffoni, infatti, come in una ideale scala Kinsey della definizione letteraria, non si assiste al dualismo definitorio o alle sue sub-definizioni, ma ad una *contaminatio* utile alla denuncia, alla rappresentazione, allo stile e, infine, all'intervento diretto sulla e nella realtà storica. I binomi prosa/poesia, storia/letteratura, biografia/finzione, saggio/saggio lirico, euristicamente forti nel novecento, vengono così decostruiti in virtù delle possibilità applicative ai contesti della contemporaneità, a una loro 'tenuta' rispetto alle esigenze di chi scrive e alla sua volontà di dizione.

Buffoni, nell'attimo stesso della contaminazione, della di-versificazione, mostra e rivela la strettoia definitoria dalla quale sfugge, l'insufficienza epistemologica della nominalistica, la volontà di narrare il reale che 'forza' la forma del genere. La 'complessificazione' dei generi, in Buffoni, risponde a questo: alla sottrazione dall'eterodizione, dalla norma-lizzazione, dal pre-visto.

Ad una prima analisi, la poesia, la struttura fissa che, in virtù del suo farsi simbolo, corrode le barriere dell'istantaneità, rimane stenicamente tale nella sua presenza materiale: non si assiste infatti a nessuna interpolazione di passaggi prosastici e il verso maiuscolo è come l'auto-nomarsi della versificazione, con la prosodia che rintocca nel palato. Il messaggio non si "brucia" direttamente nella cronaca: è certamente diretto ai contemporanei e ai posteri e nulla ha a che vedere con la *talk poetry* di cui parlava Jameson(15).

Ma all'interno di questo di-versificare, i materiali scrittori passano da un testo all'altro, metamorfosano la biografia in storia di un'epoca e la storia di un'epoca in ragioni biografiche e i versi stessi, così fissi nella loro forma prosodica, si fanno *anche* figura di racconto, cammei, lacerti narrativi; e, alla stessa stregua, i racconti geminano dai versi, ne diventano glossa, specificazione, arieggiano il dettato stretto dei perfetti endecasillabi.

La di-versificazione diviene allora modularità dell'esistere nella scrittura e con la scrittura, nella sua capacità di essere strumento efficace e adattato alle esigenze comunicative. Buffoni è un intellettuale anti-ideologico, pragmatico, lucidissimo. Il suo sguardo non si tira indietro da questioni quali leggi elettorali, *referendum*, educazione dei più giovani (a dimostrarlo tutta la sua attività di docente e maestro di diverse generazioni) e mentre diversifica i materiali, de-versifica o versifica la scrittura, a seconda dei contesti stilistici, emotivi, conativi.

Quello che a lui interessa è, del resto, provare a servire la verità, ad alfabetizzare la realtà e, infine, accendere lo sguardo critico del lettore/lettrice.

Per questo è forse necessario scendere nell'agone della scrittura, nei prelievi del dettato e analizzarne le ricadute interne.

### **Passo terzo: sondaggi.**

#### **Servire la verità: *Il servo di Byron***

*Il servo di Byron* è un testo denso, fecondo di erudizione letteraria e al tempo stesso capace di una locuzione diretta, che rivela alla volontà di indagine quelle strutture ibride di cui si parlava all'inizio di queste righe, in grado cioè di rispondere alle molteplici funzioni 'materiali' della letteratura.

Buffoni ci presenta infatti un testo de-genere, sottratto a qualsiasi teleologia precedentemente fissata dal genere letterario tradizionale, fatto di pagine cucite con il filo rosso della critica letteraria e attivate dalla epistemologia *queer* (la dissidenza epistemica che Buffoni da anni porta avanti con indomito coraggio e rigore). Il risultato è una (meta)finzione sostenuta da una abilità narrativa al servizio del disvelamento: la storia poetica e umana di Byron (e della letteratura europea) depurata dalla censura sessista.

Infatti, oltre al superamento della fissità del genere letterario, *Il servo di Byron* mobilizza e sovverte l'orizzonte di attesa, producendo una sorta di *textual displacement* in virtù del recupero archeologico di una icona poetica alla sua reale dimensione soggettiva ed erotica, convintamente opacata e censurata dalla critica *mainstream*.

Il rilievo somatico della omosessualità di Byron non avviene dunque grazie all'inserimento episodico di qualche avventura nel racconto, bensì si converte nella matrice stessa della narrazione. In tal senso, la funzione retorica affidata alla voce di Fletcher (il servo, appunto) ha davvero la portata di una contro-narrazione. Fletcher infatti assume i connotati (interni) del lettore modello da un lato (colui che conosce l'ipotesto), mentre dall'altro mantiene la funzione testimoniale per eccellenza, le cui parole producono, nel rovescio dell'operazione portata avanti da Buffoni, una vera e propria cronistoria volta a ricontrattare i contorni iconologici scaturiti dalle operazioni di controllo della tradizione eterosessista.

Se infatti Buffoni è abilissimo nel trattare la classica lezione manzoniana della *invenio* ponendo a testo le parti cassate dalla storia, deve essere sottolineata con forza l'implicazione più evidente di questa pragmatica testuale: l'intento di portare ad emergenza (e alla emergenza euristica) quella *part perdue* della cultura ancora in attesa di dizione.

Questa operazione, la cui strategia politico/testuale era già stata evidenziata da Buffoni in *Laico alfabeto in salsa gay piccante* o in *Zamel*, costituisce un altro punto di sottrazione dalla metafisica del discorso ufficiale e dalle fissità dei generi letterari.

Buffoni riesce in tal modo a de-formare non solo gli assunti con cui si è letto Byron e il byronismo, siano essi relativi alla storia della ricezione, che alla denuncia delle torture, delle violenze e degli abusi sofferti dai soggetti *lgbt*, ma anche il genere letterario stesso, piegando le sue funzioni testuali all'intento illuministico.

Mentre fra le pieghe del racconto emerge infatti una vera e propria colonna infame delle persecuzioni, Buffoni svela e denuncia la *common opinion* del tempo di Byron e del nostro: manzonianamente si parla al secolo XIX per parlare al XXI. Infatti, è proprio svelando la prassi censoria e auto-censoria di Byron che l'autore smaschera le strategie di contenimento operate dal poeta, per andare poi ad attualizzarne il recupero storico e, oserei dire, 'simbolico'. Questa *graphia* soggiacente dietro l'apparenza del testo rivela dunque la forma autentica del *bios*, dove la topologia del *closet* perde tutta la sua forza mummificatrice, la sua volontà 'medusizzante', mostrando così il tratto fantasmatico non di Byron, bensì del discorso secondo, cioè della critica stessa a cui è rivolta l'operazione dello scrittore/poeta.

La narrazione de-genere restituisce allora un Byron finalmente sottratto alla violenza che la sessualità *straight* ha a lungo imposto, mostrando come, nel rovescio dei testi, si trovi ciò che il canone testuale ha escluso: quelle potenzialità del dicibile rimaste latenti. Ma è forse nel *titulus* che si incarna una altra declinazione sub-versiva di questo racconto. Se è infatti evidente come Fletcher, con la sua totale devozione, la sua disponibilità sessuale e la complicità emotiva, ricordi altri personaggi della *gay novel*, la scelta del servo non può non richiamare la tradizione provenzale, quella *fin'amor* che è alla base della letteratura amorosa europea. Curiosamente è proprio lì, nell'avvento della letteratura cavalleresca, che Louis-Georges Tin rintraccia l'invenzione della cultura eterosessuale(16), cioè quella matrice di dominio culturale che ha mascherato Byron e decine e decine di altri autori.

Ed è declinando questa modellizzazione che Buffoni, regalandoci un Byron inatteso, appronta un affresco straordinario, gestito sulla punta della voce di Fletcher, vittima d'amore, scudiero e testimone ritrovato della letteratura, e, in qualche modo, di una forma di verità sottratta alla fissità del genere letterario, alla sua strettoia definitoria, così come a quella del *gender*, in quanto libera soggettività.

In tal senso, l'operazione forza le strutture categoriali per produrre anche una contro-'educastrazione' (si pensi a Mieli amico di Buffoni), un intento educativo che forza le strutture e mescola i materiali letterari, come in *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, per alfabetizzare, educare e comprendere.

### **Alfabetizzare ed educare**

Se è noto come l'alfa-beto sia, da sempre, simbolo stesso della possibilità di descrivere il 'creato', di proporre cioè una narrazione razionale e relazionale, ecco che Franco Buffoni costituisce per lemmi, in questa brillante e coltissima grammatologia della conoscenza, una nuova alfabetizzazione, una diversa 'genealogia della morale'. Lo studioso e il poeta indossano le fulgide vesti del logoteta (per dirla con Barthes) intento a ricreare un ordine 'altro' del discorso repressivo scaturito dalle culture abramitiche e dai loro protocolli di alterizzazione: si forma così, sotto gli occhi del lettore, un alfabeto laico volto a una «deformazione dei processi di conoscenza che la credenza produce» (dalla voce *Ateo*(17)). Lettera dopo lettera, Buffoni separa concettualmente l'uso del termine *Natura/nature* da quello di *nurture/nutrimiento* ambientale, secondo un'efficace

polarizzazione filosofica usata nel mondo anglosassone. La volontà illuministica di Buffoni svela l'inganno con cui il retaggio abramitico rigetta il giuspositivismo e il relativismo giuridico in favore dell'obsoleto giusnaturalismo (lettera D, *Diritto naturale*). Ma Buffoni va oltre il dato lugubramente cronachistico rintracciando come sia il monoteismo stesso, con la sua coda di polarizzazioni (*Vero vs Falso*) e di dicotomie infinite (*Inferno/Paradiso, Dannazione/Salvezza*) a reificare le pseudo-conoscenze. L'operazione non solo evidenzia la costruzione sociale del *gender/genere*, ma l'utilizzo di materiali allotri, racconti, lacerti, brani prosastici, evidenziando il sottrarsi alla 'speciazione' letteraria così come alla 'genderizzazione' sociale. Sono proprio i protocolli descrittivi dunque a piegarsi alle necessità scritte, mentre l'autore offre una riscrittura della morale e una sua attivazione dialogica all'interno della coscienza illuministica, ricostruendo anche il versante letterario della cultura omosessuale e disegnando così 'inserti' storici del movimento *gay* e *lgbt* messi 'a testo'. Né passa inosservato il *côté* autobiografico che Buffoni vi inserisce, una biografia indiretta in virtù della quale l'io autoriale produce e descrive la propria esperienza umana legandola alla produzione di 'sapere', nel quale si ri-fraziona e si rende 'leggibile'.

Perspicua, a questo proposito, la voce G, *Gender theory*, dove Buffoni alza forse uno dei suoi 'lai' (*Laico alfabeto*, come 'Laibeto', raccolta di alti lai) più robusti: «Ma ci rendiamo conto che – quando l'università italiana si deciderà ad aprire ai *Gender studies* – dovremo riscrivere interi capitoli di storia della letteratura: da Pascoli a Palazzeschi a Montale, da Rebora a Gadda a Pavese...?»(18). Da intellettuale lucidissimo quale è, Buffoni sa bene infatti che non solo la conoscenza, ma la coscienza stessa passa per i testi e si forma attraverso i testi, si tesse nelle narrazioni, nei mondi possibili, nelle simbologie del racconto. La volontà filosofica di questo libro risiede insomma nella produzione, *in re*, di nuove pratiche del dicibile, di smontaggio dei dispositivi di marginalizzazione e, al tempo stesso, di una chiara professione di coraggio che usa i generi letterari e non ne viene mummificato. In tal senso, la di-versificazione dei materiali risponde ad un chiaro intento di alfabetizzazione: accendere lo sguardo non solo sui materiali perduti della letteratura, sugli innesti fra genere, ma anche, ad un secondo livello retorico, sulla realtà di cui la scrittura si nutre.

### **Buffoni e *Il racconto dello sguardo acceso*.**

«Vi penso coi vostri sguardi accesi e i muscoli e i cervelli beffardamente funzionanti»(19). Così l'autore ricorda quel Cessna 172 guidato dal diciannovenne Rust, che atterrò sulla piazza Rossa nel 1987 e così descrive la tempra dei tre ragazzi che replicarono le teste di Modì spacciate per autentiche da sommi critici. Il secondo dei *textes choisis* che apre il primo racconto del libro *Il racconto dello sguardo acceso*, contiene dunque la chiave di volta per comprendere la funzione teleologica di questo scrigno testuale. Il prodotto-libro che Buffoni 'cuce' (per usare una metafora alla Maria Lai) è del resto una sfida definitoria. Buffoni infatti crea un *Conte des Contes*, un racconto di racconti i cui materiali cognitivi ed emotivi sono tratti dalle diverse profondità del reale: ora l'epifanico evento cronachistico, ora il *repêchage* letterario, ora la biografia personale mai disgiunta dall'atto evocativo-interrogativo: tutti materiali che contaminano senza soluzione di continuità quel dittico che nel Novecento era paradigma disgiuntivo/opposito, quel 'vita e letteratura' che assunse finanche una certa connotazione ideologizzante sottraendosi alla fissità dell'utilizzo.

«Il Mausoleo di Augusto nella forma e nelle dimensioni può ricordare il Pantheon, ma è molto più antico. In una poesia l'ho persino descritto come il cratere di un'ideale metro cosmica: next stop piazza Augusto Imperatore. E come attorno al Pantheon, anche attorno al Mausoleo di Augusto appare un profondo fossato, corrispondente all'antico piano di battuta. Ma il fossato attorno al mausoleo è più alto e stretto, non illuminato»(20).

«Una sera le auto dei vigili e dei carabinieri giunsero insieme a sirene spiegate, rompendo l'incanto; gli zii arrestati, e a Nabil, che proprio in quel momento stava sopraggiungendo, una sola cosa restava da fare: girare al largo. Ma forse sarei passato e allora si nascose. E quando finalmente

arrivai, udii un grido flebile “sono qui...sono qui”, proveniente dal basso: due carboni accesi nel buio i suoi occhi dal cuore di Augusto»(21).

Ecco dunque Nabil Alì istoriato nella Roma augustea mentre attraversa i secoli nelle sue vesti di migrante ed è osservato da tutti gli dei di quel Pantheon costruito da Agrippa e voluto, nella forma che conosciamo, dall'imperatore Adriano, amante indefesso di un giovane bitino a cui avrà insegnato il latino con la stessa pazienza con la quale Buffoni ripassava generosamente il condizionale di Nabil.

In questo brano sono stratificati i diversi giacimenti scrittori di Buffoni, quel livello di ‘conduzione di membrana’ fra la parola e la cosa (per ricordare Foucault) che sancisce la capacità di accordare magistralmente gli strumenti stessi della costruzione letteraria oltre le capacità definitorie. Ma resta da concettualizzare un'altra operazione insita nel lavoro di Buffoni e cioè il dato di superamento non solo del Novecento ma di certa tradizione intellettuale italiana: Buffoni è un anti-ideologico per eccellenza, nutrito dal pragmatismo anglosassone e dall'illuminismo lombardo. Per queste ragioni, nell'atto stesso della sua produzione testuale, il livello di *contaminatio* fra soggettività, realtà e funzione estetica è e resta del tutto anti metafisico. Del resto, nel poeta-Buffoni, nel creatore di letture di realtà, sembra vi sia l'intento (l'unico proprio dei grandi scrittori) di rompere le barriere fra confini e di utilizzare la cronaca a fini epistemologici in virtù del suo stesso gradiente estetico, con una ferma volontà non solo di mischiare ciò che per Manzoni, per altre ragioni, restò separato (*Historia versus Inventio*) ma vieppiù con l'intento di offrire al lettore/pubblico un esercizio scrittoria sgombro delle vestigia logore e ‘organiche’ di tante figure del secolo scorso. Infatti *Il racconto dello sguardo acceso*, come quel Giano bifronte dio delle porte, chiude e apre le cortine dell'interrogazione: in tal senso l'operazione materiale di Buffoni dichiara di sottendere un intento già di per sé conativo/educativo proprio nella capacità stessa del poeta di attualizzare l'atto creativo come corpo di discussione socio-politica e simbolica.

Per queste ragioni il bassorilievo della scrittura svela e tocca il ‘ventre molle’ del nostro paese: dall'omofobia interiorizzata tipicamente italiana di personaggi noti all'irredento caso Pasolini, dalla *dissertatio* sugli eterni scioperi del Bel Paese al caso Cucchi, fino ad arrivare alle riflessioni sulla Brexit e la Volkswagen(22). Insomma Buffoni interroga attraverso il suo stesso ‘sguardo acceso’, sguardo acceso che valica la tematica, i confini, le letterature e i paesi, e da comparatista fa quel che deve: compara e ‘traduce’ i *senhal* in segnali, senza cessare di testimoniare la violenza sociale e la cecità intellettuale oltre qualsiasi fissità.

La sua intenzione è infatti il coniugare il poetico e prosastico con un impegno civile inesausto e incombusto, perennemente ‘acceso’; e mentre il termine gemina continue metafore relative alla ‘luce’(23) l'obiettivo resta quello di vanificare i timori delle credenze e di sollecitare il tessuto della storia, della invenzione e della narrazione stessa. Come ‘creatore di pensiero’ Buffoni utilizza l'intero pentagramma dei generi degenerandoli, regalando in questo e altri testi panorami inesausti, figure memorabili, scorci di vite e il senso profondo di un intellettuale che guarda senza paura e ‘ad occhi aperti’, come direbbe Yourcenar.

Dunque Buffoni, nel de-generare i generi, crea anche una visione prospettica del materiale scrittoria, delle pieghe della vita e dell'arte. Infatti, in uno dei brani presenti nella raccolta, Björn e Luchino(24), illumina la storia di colui, Björn, che interpretò Tazio nella versione cinematografica del capolavoro di Mann, *Der Tod in Venedig*. In queste righe si racconta il racconto del film, l'omofobia dell'attore e la sua parabola opaca. Ma è nella volontaria messa alla prova della ‘finzione’ e nel suo stesso svelamento, mentre rievoca in tralice lo splendido racconto di Mann dove lo psicologo rappresenta la letteratura stessa, che Buffoni crea una appendice utile alla storicizzazione di un *masterpiece* che Bassani utilizzò come serbatoio ipotestuale nel suo *Gli occhiali d'oro*(25). Nel racconto si fa dunque storia della letteratura e al tempo stesso tessitura intertestuale, svelando le ragioni soggiacenti alla operazione: la dissacrazione delle credenze.

È proprio in questa volontà ferma di ‘svelamento’ della realtà *sub specie* letteratura che sta l'operazione di Franco Buffoni: qui è il *secretum* del suo indefesso ‘sguardo acceso’, di quella

volontà di declinare i materiali ai fini di una dicibilità che sia accensione delle coscienze e al tempo stesso rivelazione di una forma, tutta umana, di verità. Sui generi, sul genere, sulla storia.

### **A mo' di conclusione: diversificare e degenerare**

In *Avrei fatto la fine di Turing*(26), si legge: «Perché era un piccolo borghese / il mio padre amoroso / non si sarebbe sporcato le mani. / Controllando l'impeto iniziale / volto allo strangolamento / del figlio degenerato, / ai funzionari appositi / avrebbe delegato / la difesa del suo onore»(27). Quel testo poetico è dunque la resa in versi di una auto-biografia e di un lessico familiare, ma – ancora una volta – il soggetto di-versifica e versifica le proprie capacità rappresentative. La de-generazione assume qui i connotati stretti dell'inversione classica e al tempo la denuncia finanche terminologica di un termine che tanto ha segnato le vite di tanti. Ma al tempo stesso, metaforicamente, Buffoni degenera il genere, per farsi servire nelle sue capacità di rappresentazione e di dizione, di racconto e di versi, di storia e di biografia, perché in lui non è mai scissa l'esperienzialità e la dicibilità: l'ontologia stessa dell'esserci che si fa 'dire': «Di Katherine Mansfield da ragazzo amavo leggere le settanta poesie. Poesie della logopea. Tra queste *There Was a Child Once* mi impressiona ancora per la capacità mansfieldiana di trasfondere in poesia la propria biografia»(28).

Eleonora Pinzuti

### **Note.**

- (1) T. Todorov, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1989.
- (2) *Ibidem*, p. 103.
- (3) Per questo si veda, *si licet*, E. Pinzuti, *Queering Proust. Rhetorical incoherencies, performance and gender in-version in "In Search of the Lost time"*, in S. Antosa, a cura di, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012, pp. 139-159.
- (4) F. Buffoni, *Come un politico che si apre*, Marcos y Marcos, Milano 2018.
- (5) F. Buffoni, *Il profilo del rosa*, Mondadori, Milano 2000, ora in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, p. 89.
- (6) *Ibidem*, v. 2.
- (7) F. Buffoni, *Come un politico che si apre*, cit., p. 37.
- (8) Si veda G. Mazzoni, *La pura superficie*, Donzelli Editore, Roma, 2017.
- (9) J.-F. Lyotard e J.-L. Thébaud, *Just Gaming*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, p. 16.
- (10) F. Buffoni, *Zamel*, Marcos y Marcos, Milano 2009.
- (11) F. Buffoni, *Reperto 74 e altri racconti*, Editrice Zona, Arezzo 2008.
- (12) F. Buffoni, *La casa di via Palestro*, Marcos y Marcos, Milano 2014.
- (13) F. Buffoni, *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, Transeuropa, Massa 2010.
- (14) F. Buffoni, *Il servo di Byron*, Fazi Editore, Roma 2012.
- (15) F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989, p. 26.
- (16) L.G. Tin, *L'invenzione della cultura eterosessuale*, :due punti edizioni, Palermo 2010.
- (17) F. Buffoni, *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, cit., p. 9.
- (18) *Ibidem*, p. 33.
- (19) F. Buffoni, *Il racconto dello sguardo acceso*, Marcos y Marcos, Milano 2016, p. 12.
- (20) *Ibidem*, p. 21.
- (21) *Ibidem*.
- (22) *Ibidem*, p. 141.
- (23) Si ricordi anche F. Buffoni, *Più luce Padre*, Luca Sossella Editore, Bologna 2006.
- (24) F. Buffoni, *Il racconto dello sguardo acceso*, cit., p. 26.
- (25) Per questo si veda E. Pinzuti, *Dietro le lenti di Fadigati. Il 'romanzo omosessuale' fra Bassani e Mann*, in S. Costa, a cura di, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, ETS, Pisa 2010, pp. 703-713.
- (26) F. Buffoni, *Avrei fatto la fine di Turing*, Donzelli, Roma, 2015.

- (27) *Ibidem*, p. 17.  
(28) *Ibidem*, p. 123.