



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI LETTERE E CULTURE MODERNE

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA

TESI DI LAUREA IN LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

**La poesia di Franco Buffoni dopo l'Oscar
Mondadori (*Poesie 1975-2012*): da Jucci
(2014) a *La linea del cielo* (2018)**

Candidata
Giovanna Vivinetto
Matricola 1589433

Relatrice
Prof.ssa Cecilia Bello

Correlatrice
Prof.ssa Francesca Bernardini

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 5
-------------------	------

CAPITOLO PRIMO.....	p. 8
---------------------	------

- 1.1 «*Questa è la storia di due persone che si sono dilaniate*»: un canzoniere
moderno d'amore e di morte.....p. 8
- 1.2 La poesia di *Jucci*: la forma libro e la struttura del romanzo in versi.....p. 13
- 1.3 «*Sono stato molto in dubbio / Prima di chiamarti per nome in poesia*»: analisi testuale e commento di *Jucci*.....p. 19
- 1.4 «*Senza la tua morte / Sarei già morto / Invece sono vivo e lo scrivo*»: alcune considerazioni finali.....p. 50

CAPITOLO SECONDO.....	p. 52
-----------------------	-------

- 2.1 «*Io le ripeto: quieti, zitti, a cuccia / Già hai dato il meglio, non strafare*»: un pamphlet politico in risposta all'*arroganza meticolosa* della prima potenza europea.....p. 52

2.2 «*Oggi che non sei più la terra allegra / Conosciuta in un'infanzia di vacanze*»: struttura del libro, analisi testuale e commento di *O Germania*....p. 59

2.3 «*Perché non ci sia più il fischio di treni / Carichi di occhi di paura*»: alcune considerazioni finali.....p. 79

CAPITOLO TERZO.....p. 82

3.1 «*Quello è il passaggio che mi fa impazzire, / La trasformazione della fiaba in vita*»: la serrata riflessione in versi sull'inizio e fine della vita familiare e della difficile emancipazione da essa.....p. 82

3.2 «*Vincerai tu. Dovrai patire*»: struttura del libro, analisi testuale e commento di *Avrei fatto la fine di Turing*.....p. 92

3.3 «*E la memoria, tu lo sai, è memoria / S'agita su una rete verso sera*»: alcune considerazioni finali.....p. 119

CAPITOLO QUARTO.....p. 123

4.1 «*Dalle guglie alle cupole / Nella metro d'Italia, / La mappa stilizzata / Della linea del cielo*»: un «viaggio in Italia» in versi tra le guglie e le cupole e la sintesi di una linea poetica «lombardo-appenninica».....p. 123

4.2 «*Se potessi dirti tutto in poesia / Non avrei bisogno di invitarti ad ascoltarmi*»: struttura del libro, analisi testuale e commento di *La linea del cielo*.....p. 133

4.3 «*Il capolavoro forse è proprio / Diventare vecchi e non adulti*»: alcune considerazioni finali.....p. 173

CONCLUSIONI.....p. 175

BIOGRAFIA DI FRANCO BUFFONI.....p. 178

BIBLIOGRAFIA.....p. 181

INTRODUZIONE

Nel seguente lavoro di tesi magistrale ci proponiamo di analizzare e commentare le opere poetiche di Franco Buffoni (Gallarate, 1948) successive alla pubblicazione del volume Oscar Mondadori, *Poesie 1975-2012* (Mondadori, 2012), che costituisce un punto fermo nell'individuazione dell'intera produzione del poeta prodotta in un arco di tempo che abbraccia quasi quarant'anni. Franco Buffoni è uno dei maggiori poeti italiani contemporanei, probabilmente il maggiore per quanto riguarda la produzione letteraria a tematica "omosessuale"; ma è anche narratore, saggista, traduttore, anglista, accademico. I suoi interessi, pertanto, spaziano notevolmente e alcuni riflessi di tale poliedricità si colgono anche nei versi che ha scritto. Il periodo qui preso in considerazione riguarda gli anni che vanno dal 2014 al 2018, in cui sono state pubblicate quattro sillogi: *Jucci* (Mondadori, 2014), *O Germania* (Interlinea, 2015), *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015) e *La linea del cielo* (Garzanti, 2018). Una produzione, insomma, recentissima di cui, dopo l'approfondita nota critica di Massimo Gezzi¹ in apertura all'*Oscar*, non è stata ancora codificata un'analisi nel dettaglio che fosse insieme critica e letteraria. Nella realizzazione dell'elaborato ci siamo serviti dell'intero materiale pubblicato finora sulle quattro opere (su riviste, siti web, testate giornalistiche, volumi specializzati, etc.) e liberamente consultabile sul sito web del poeta (www.francobuffoni.it). Le motivazioni che sottendono la realizzazione di questo lavoro nascono dalla necessità (e dal tentativo) di mettere insieme in un unico elaborato le linee di ricerca poetica intraprese da Buffoni e rappresentate nei suoi libri più recenti, in modo da trarne una *summa* teorica che coroni un intero quarantennio di

¹ Cfr. Massimo Gezzi, *La poesia di Franco Buffoni*, in Franco Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2012, pp. V-XXIX.

poesia, dove alle fila già tracciate dal poeta nel corso dei decenni precedenti (e riprese poi in opere successive) se ne aggiungono di nuove e di particolarmente interessanti (si pensi, ad esempio, al tema della vecchiaia, notevolmente approfondito in *La linea del cielo*, soprattutto in relazione al trasferimento nella città di Roma).

Il primo capitolo affronterà l'analisi dell'opera *Jucci*, vincitrice del prestigioso premio Viareggio-Rèpaci 2015, in cui il dettato poetico si fa espressione, attraverso il ricordo, dell'immenso dolore derivante dalla perdita di una persona amata: la compagna di vita Jucci, con cui il giovane Buffoni ha trascorso quasi un decennio della sua vita. Figura centrale nella formazione (culturale e sentimentale) e nell'immaginario letterario del poeta, Jucci è un personaggio emblematico, legato alla scoperta della sessualità nei termini di una necessità esistenziale insopprimibile, di una volontà interiore che si concretizza soltanto nel momento in cui si decide di accettarsi per quel che si è davvero, senza schermi né finzioni. Jucci è, allora, un inno alla vita e alla libera espressione di sé come piena, entusiasta adesione alla vita.

Il secondo capitolo affronterà l'analisi dell'opera *O Germania*, prosimetro in cui l'efficacia della poesia civile di Buffoni raggiunge il suo culmine. Si tratta, infatti, di un pamphlet nei confronti della prima potenza economica europea che, a detta del poeta in versi asciutti e permeati di un'amara ironia, detenendo le sorti dell'intera Unione Europea, la sta progressivamente conducendo ad una condizione di insostenibilità politica, sociale ed economica. La *vis* polemica dell'autore è dettata da un profondo amore nutrito nei confronti del paese tedesco, amato in giovinezza e lungamente frequentato.

Il terzo capitolo affronterà l'analisi dell'opera *Avrei fatto la fine di Turing*, testo in cui l'affrancamento dall'asfittica vita familiare si realizza nei termini di una "dichiarazione al mondo" della propria identità sessuale, intesa come libertà dai vincoli di una genitorialità opprimente. In esso troviamo poesie dedicate alla figura del padre e a quella della madre: un'ultima ricognizione in versi prima del definitivo affrancamento da essi.

Il quarto capitolo, infine, affronterà l'opera *La linea del cielo*, vincitrice del prestigioso premio Carducci 2018, testo in cui la maturità di Buffoni raggiunge un assetto "definitivo". In esso, infatti, oltre ai temi già presenti nelle opere precedenti, ritroviamo la riflessione sul tema dell'invecchiare, interpretato del poeta non soltanto nei termini pessimistici di un progressivo deterioramento fisico e mentale, ma soprattutto nella forma di una nuova consapevolezza, mai raggiunta prima, che apre senz'altro a nuove possibilità conoscitive e di interpretazione del mondo.

Per consultare la biografia di Franco Buffoni si rimanda alla conclusione dell'elaborato.

CAPITOLO PRIMO

JUCCI: LA POESIA FOSSILE CUSTODE DEL TEMPO

1.1 «Questa è la storia di due persone che si sono dilaniate»: un canzoniere moderno d'amore e di morte

Nel 1969, quando la conobbi, Jucci aveva ventotto anni, era laureata in tedesco, insegnava e faceva ricerca, in particolare si occupava di etnologia e antropologia. Di sette anni più giovane, io mi trovavo nella fase dell'ebbrezza per l'acquisito affrancamento dalla mia cattolicissima famiglia. Il nostro legame durò fino al 1980, quando Jucci morì di cancro, dopo alcuni mesi infami costellati di interventi chirurgici. Per dieci anni condividemmo libri e avventure, vacanze e scoperte: con lei studiai le lingue e letterature, con lei divenni poeta e traduttore. Con lei scoprii il mio territorio – quello che fa da sfondo al Profilo del Rosa – dalle Alpi al lago Maggiore. Sul nostro amore l'ombra costante, assoluta, della mia omosessualità, che in quegli anni si concretizzava in numerosi, fugaci e solo fisici rapporti. Si era ancora nella fase della ricerca delle “cause”, ci si chiedeva *come* si diventi omosessuali... Ci sono stati quindi come due scalini, alti e scoscesi verso il disastro in questo libro. Il primo che consegue all'innamoramento – reciproco – nella quotidiana tenuta di un rapporto messo costantemente alla prova dai miei “tradimenti”. Che tuttavia consolidavano, pur nella sofferenza, il legame affettivo, perché dall'esterno nulla mi giungeva di minimamente somigliante all'amore. (Né mai sarebbe potuto giungere – capisco bene oggi – dato l'alto tasso di omofobia che avevo interiorizzato negli anni della mia crescita). Il secondo terribile scalino consegue alla diagnosi della malattia di Jucci e segna l'ultimo anno della sua vita, rafforzando il nostro amore. Ma non sarebbe nel carattere di Jucci, né tanto meno è nel mio, l'intento di trasmettere una storia sentimentale o persino struggente. Questa è la storia di due persone che, pur amandosi, si sono dilaniate.¹

Scrivo così il poeta Franco Buffoni nelle *Note* finali al libro, una postilla autobiografica volta a rendere chiara e comprensibile la storia d'amore (e di morte) narrata intensamente nelle pagine di uno dei suoi ultimi libri in versi, *Jucci*, edito nel 2014 da Mondadori nella prestigiosa collana *Lo specchio*. Partiamo, dunque, dalla

¹ Franco Buffoni, *Jucci*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, *Note*, pp. 118-119.

fine, dal dramma svelato e dall'intima sofferenza del poeta-protagonista che, ora sappiamo senza infingimenti, non è nelle condizioni di ricambiare l'amore dell'amata perché, giovanissimo, alle prese con la scoperta della propria combattuta omosessualità. Incapacità di fondo che porta i due a dilaniarsi, pur amando tanto. Il libro, quindi, è costruito sulla tensione tra amore e distruzione; tensione che permette all'io lirico di riconoscersi e capire chi è fino in fondo, attraverso l'amore e il male, sia morale che fisico. Come ben scrive Francesco Filia sul blog «Poetarum Silva», infatti: «[...] ciò che tiene uniti i due protagonisti è la possibilità di riconoscere nell'altro la propria irrimediabile solitudine, come in uno specchio che riflette la propria costitutiva infelicità»². Ma, precisa Buffoni in un'intervista di poco successiva, a cura di Gianluca Garrapa, sempre su «Poetarum Silva», «Jucci non è solo un romanzo di amore e morte. È anche un romanzo di formazione: la mia»³. Una formazione lenta e inesorabile che, nel momento stesso in cui si innesca, conduce il poeta ad una consapevolezza di grado maggiore sul proprio essere *in fieri* e sulla costituzione della propria identità sociale, sessuale, culturale: «[...] paradossalmente, proprio il meccanismo che pose Jucci al centro della mia vita, fu lo stesso che mi sottrasse a lei»⁴. Non solo, dunque, romanzo in versi sulla conquista dell'amore e sulla perdita dovuta alla morte, ma anche e soprattutto un "romanzo di formazione", messo in versi durante la maturità biografica e poetica, quando il poeta da *proustiano* era già divenuto *gidiano* – cioè quando il poeta aveva rinunciato a mantenere la struttura proustiana «della finzione assoluta, scrivendo come se egli stesso e i suoi lettori fossero eterosessuali»⁵ e aveva iniziato a comporre come Gide «da omosessuale, rivendicando con orgoglio il suo diritto a essere tale»⁶. La relazione tra i due risale agli anni Settanta eppure, nonostante alcuni rapidi accenni

² Francesco Filia, *Franco Buffoni, Jucci. Una nota di lettura*, sul blog Poetarum Silva, 24/06/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

³ Gianluca Garrapa, *Il senso del verso #3. Intervista a Franco Buffoni*, sul blog Poetarum Silva, 12/12/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Franco Buffoni, *Il racconto dello sguardo acceso*, Marcos y Marcos, Milano 2016, p. 91.

⁶ *Ibidem*.

sul libro in versi degli anni '80, *I tre desideri*, il poeta parlerà di Jucci soltanto quasi quarant'anni dopo la sua scomparsa, nella piena maturità artistica e umana, ormai quasi alle soglie dei settant'anni. Come se l'elaborazione dell'amore (e del conseguente lutto) fosse un atto lentissimo, paragonabile quasi ai movimenti impercettibili del sottosuolo che si rendono manifesti solo in caso di sconvolgimenti geologici: la poesia diviene allora sommovimento tellurico i cui effetti portentosi, iniziati già subito dopo la morte dell'amata, si rendono pienamente manifesti soltanto molto tempo dopo, quando erompono in superficie attraverso la poesia. La poesia con Buffoni si fa, quindi

un sapere geologico, un'archeologia, un discorso sull'origine, è uno scavo, per strati successivi, nel tempo storico e della lingua, uno scavo in ciò che da sempre ci precede, è un ricercare indizi, tracce, *le lingue di ghiaccio profonde* che hanno formato i laghi alpini in un tempo remoto. La poesia forse è custodita lì, questo è il suo enigmatico statuto, il suo parlarci da una dimensione ancestrale, ridestandoci. È ciò che si relaziona con il tempo profondo che costituisce ogni cosa [...] e permette, attraverso un moto di pietà intrinseco ad ogni rammemorare, di dar ragione a chi è morto e a chi è rimasto.⁷

Durante una presentazione romana del suo libro, a cui ci è capitato di assistere, Franco Buffoni, proprio a tal riguardo, ha affermato: «Non capii subito l'impatto di quell'incontro, era troppo: ho rilasciato gli effetti dell'amore di Jucci per tutti gli anni della mia vita futura». E in un'intervista rilasciata all'agenzia di stampa Adnkronos in occasione della vittoria di *Jucci* al Premio Viareggio-Rèpaci nel 2015, il poeta ha aggiunto: «[...] Io ho avuto la fortuna di poter raccontare la storia di una donna scomparsa da giovane. Questa storia la potevo raccontare solo oggi, a distanza di oltre quarant'anni da allora. È una vicenda degli anni Settanta: solo adesso mi sono sentito a sufficiente distanza per scriverne, anche perché continuo a ridialogare con Jucci. [...] Le persone che amiamo continuano a vivere in noi finché ne ricordiamo il timbro di voce. Quando non lo ricordiamo più esse muoiono»⁸. La memoria, al centro della storia con Jucci e della sua rielaborazione in chiave poetica molti anni

⁷ Francesco Filia, *Franco Buffoni, Jucci. Una nota di lettura*, cit.

⁸ *Rassegna stampa Premio Viareggio 2015*, sul sito Adnkronos – sezione Cultura, 30/08/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

dopo la scomparsa fisica della donna, è come se avesse rilasciato nel corso degli anni i suoi effetti più profondi e duraturi, rendendo il poeta pienamente consapevole del solco indimenticabile lasciato da Jucci attraverso gesti e parole che ne hanno fatto il simbolo di assoluta ispiratrice, definita dal poeta “una lampada ai miei piedi”, elemento luminoso in grado di fare luce sulle ombre della propria esistenza, e dissiparle. Jucci, quindi, e il suo amore in presenza e in assenza definiscono un moderno canzoniere, dove l’amata cantata dal poeta, del tutto simile alla Laura petrarchesca o alla Beatrice dantesca (in particolare, Gandolfo Cascio parla di «derivazione medievale di *Jucci*, se consideriamo che Buffoni pone al centro del proprio discorso una donna morta»⁹) conduce l’io lirico verso un progressivo processo di acquisizione della certezza di quel che è veramente. A definire tale moto circolare di accettazione e di superata resistenza, non solo verso l’amore ma, soprattutto, nei confronti di un’identità rinnegata e non del tutto consapevole, si stagliano netti i versi conclusivi della poesia *Dietro un muretto* (pp. 10-11), su cui torneremo successivamente; il poeta, infatti, quasi folgorato dalla rivelazione data dalla morte di Jucci e del suo enorme valore avuto in vita, ammetterà in versi dal nitore sorprendente: «Solo dopo la tua morte imparai / Che non ci sono ragioni, / Non si nasce né si diventa: / Si è. Con la verità infilata dentro / Come un orecchino»¹⁰. Sotto questa luce, allora, l’opera *Jucci* «appare come un tentativo di risarcimento, di gratitudine verso una donna che fu allora determinante per la formazione intellettuale e poetica di F. Buffoni»¹¹ proprio perché è grazie a Jucci che il giovane Buffoni intraprende un percorso tutto interiore fatto di scoperta, accettazione e perdono, con la tenerezza e la pietà che solo i vent’anni possono concedere tanto disinvoltamente. Il poeta, scrivendo e poi leggendo, ritorna lì: al suo peccato originale e, al contempo, alla sua definitiva redenzione; come ben suggerisce

⁹ Gandolfo Cascio, *Recensione a Franco Buffoni, Jucci*, in «Poesia», XXVIII, 302, marzo 2015, pp. 56-57.

¹⁰ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., pp. 10-11.

¹¹ Luciana Moretto, *Nota di lettura su Jucci di Franco Buffoni*, sul blog Versante Ripido, 01/03/2016; ultima consultazione 31/12/2018.

Maria Grazia Calandrone, «[...] quella di Jucci si è dimostrata essere una mortalità generosa, perché è servita a mettere un allarme per sé nel sopravvivente, che così ha continuato a vivere e a far vivere, producendo memoria, fissando in forma di poesia la benjaminiana “reliquia secolarizzata” della memoria»¹². L’inflessione della memoria, allora, suggerisce al lettore, man mano che si procede nella lettura di *Jucci*, che la lontananza della morte non è irrimediabile quando la persona perduta è, grazie alla letteratura e alla poesia, ancora qui, presenza fortissima e pervasiva. L’efficacia di questo canzoniere moderno, dunque, dal registro in sostanza mediano, ma che si sposta spesso verso un tono colloquiale e altre volte verso una commossa elegia, risiede tutta nella sua limpida capacità comunicativa non solo e non tanto di una vicenda personale e drammatica – la morte di una persona amata – quanto semmai nella riflessione postuma che la morte ha potuto concedere al poeta. Ecco che, allora, Jucci non è solo Jucci, donna in carne ed ossa, figura realmente esistita: Jucci diviene una profondissima metafora dell’esistenza spezzata, del ramo amputato da cui, tuttavia, la vita continua e riprende a fiorire. Jucci è il motore primo, benché in assenza, di quella rivelazione folgorante che, nel dramma, permetterà di intravedere una luce, e finalmente seguirla. Finalmente pacificarsi. Come ben sottolinea Ida Travi, «*Jucci* è questo rivolgersi contemporaneo a sé e all’altro, un domandare: *fammi un segno / dimmi che ho fatto bene*»¹³.

¹² Maria Grazia Calandrone, *Jucci, l’amore oltre ogni ragionevolezza*, in «Il Corriere della Sera», 02 giugno 2015.

¹³ Ida Travi, *Una candida figura femminile*, in «Qui Libri», n° 14, marzo-aprile 2015.

1.2 La poesia di *Jucci*: la forma libro e la struttura del romanzo in versi

«Rovistare il tempo lontano non è cosa da poco neanche per un poeta, richiede energia, precisione di dettaglio e di sentire e in questo Buffoni è maestro»¹⁴ ci dice Guido Monti, scrivendo sul «Manifesto» di *Jucci* come di un «resoconto acceso, vibrante di un uomo e una donna che scelgono la verticalità dell'ascensione, la sua scabra essenzialità per parlarsi e parlare del mondo; la montagna con la sua maestosa presenza è un medium dialogante per i due camminatori, da lì tutto prende l'abbrivio»¹⁵. Questa "scabra essenzialità" la ritroviamo anche nelle parole di Sebastiano Grasso, il quale, in un elzeviro pubblicato sul «Corriere della Sera» nell'ottobre 2014, afferma (e conferma): «Alcuni poeti si muovono tra scrivanie, vocabolari e arzigogoli, che, poi, si risolvono in un "gioco" linguistico esangue, anche se di altissimo livello. Altri, invece, pensano che la poesia debba essere lo specchio della vita. A quest'ultima schiera appartiene Franco Buffoni (Gallarate, 1948), autore di *Jucci*, certamente il miglior libro di versi uscito quest'anno [2014] in Italia»¹⁶, con ciò indicando la capacità del poeta Buffoni di fare poesia partendo dal dato reale, dalla vita vera di tutti i giorni, come se poesia e vita fossero due dimensioni inscindibili. Qualità certamente indubbia, se pensiamo allo scavo in profondità operato dal poeta nel fissare definitivamente nella memoria (e nella poesia) un evento sofferto, immobilizzandolo per sempre in una resina fossile da guardare in controluce con la perizia dello scienziato e dell'archeologo (come ricorda lo stesso Buffoni, fu proprio *Jucci* ad avvicinare il giovane poeta all'archeologia: «[...] Lei era ricercatrice anche in campo etnologico-antropologico e insieme

¹⁴ Guido Monti, *Quella coppia di camminatori sulle alte vie letterarie*, in «Il Manifesto», 26 settembre 2015.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Sebastiano Grasso, *Un amore ritrovato nei ricordi lirici di Franco Buffoni*, in «Corriere della Sera», 6 ottobre 2014, p. 31.

abbiamo fatto una ricerca delle incisioni rupestri nel bacino alto del Verbano fino al passo del San Bernardino e fino al passo del Sempione a Ovest. [...] Noi stavamo tutto il giorno all'aperto a trovare nuove incisioni, fotografarle, schedarle, fare un lavoro di analisi perché amavamo fare questa cosa»¹⁷). Jucci diviene, infatti, «emblema di un passato che non passa, che si protende e si incunea nel presente stesso, pronto a divorarlo se il presente non si difendesse attraverso i contraccolpi della memoria e del ricordo. [...] Insieme alla consapevolezza di un'assenza, di un vuoto radicato in un tempo perduto per sempre, il ricordo ha la funzione, infatti, di custodire il passato, sottraendolo al ritmo progressivo del divenire, alla sua nichilistica proiezione verso un futuro che non sembra mai conservare tracce di ciò che sta alle sue spalle»¹⁸. La vita quotidiana, pertanto, diventa fulcro della narrazione di Buffoni che, attraverso il filtro del ricordo, fissa Jucci nelle sue movenze di tutti i giorni, nei suoi pensieri quasi distratti, nei dialoghi realmente avvenuti tra i due. Un fondo di semplicità che è, in realtà, frutto di un assiduo meccanismo lirico di sottrazione e purificazione della parola. Leggendo, infatti, i versi di Buffoni contenuti in *Jucci* si ha quasi l'impressione di avere di fronte una nettezza di cristallo ottenuta solo dopo numerose colluttazioni, scivolamenti, sommovimenti avvenuti ad una profondità apparentemente impercettibile. Avvisaglie di quel che è *Jucci*, le ritroviamo già ne *I tre desideri* (1984), dove la donna amata per la prima volta viene nominata e diviene dedicatoria di una poesia. Interessante e rivelatore della poesia successiva, a tal proposito, risulta la *Nota* di Giovanni Raboni alla prima raccolta di Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, antologizzata nei *Quaderni della Fenice* di Guanda:

Spudorata e dolente, scintillante e patetica, irreprensibile e spiegazzata, la poesia di Franco Buffoni si inserisce con esattezza e con una sua fisionomia già notevolmente personale e matura in quel filone della poesia del '900 che prende senza dubbio le mosse dalla metà più specificamente *fantaisiste* dell'opera di Laforgue e che trova da noi il principale punto di riferimento e le più prestigiose credenziali nella documentazione in versi del gran gioco palazzeschi. [...] la giocosità e la leggerezza

¹⁷ Così il poeta in Marco Pelliccioli, *Intervista a Franco Buffoni*, sul blog Parco Poesia, marzo 2016; ultima consultazione 31/12/2018.

¹⁸ Arturo Mazzarella, *Jucci, "tra quegli anni" e "gli anni nuovi"*, sul blog Nazione Indiana, 24/01/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

sono, per Buffoni, più dei modi di pronunciare che dei modi di intendere o di non credere, e la puntualità (per altro non di rado volutamente affannosa e sghimbescia) del suo falsetto metrico è fatta piuttosto per contrabbandare dei pesi o nodi di tenerezza, di amarezza, di sgomento che per contestare o dissolvere i protocolli del linguaggio e la credibilità “logica” del mondo. C’è, insomma, in questi versi raffinati e apparentemente “distratti”, un fondo di gravità quasi elegiaca, c’è in queste cantilene eleganti, preziosamente dissonanti un urto di malinconia corrosiva, di quieta disperazione.¹⁹

Lo stesso Buffoni in *Jucci* ci descrive in questo modo il suo fare poesia in quegli anni: «Nella mia prima fase di scrittura poetica – corrispondente al decennio del legame con Jucci – l’attenuazione, la reticenza e l’ironia erano le armi a cui ricorrevi per rendere pronunciabili l’indignazione, lo sgomento e la pietà»²⁰. È proprio negli anni immediatamente successivi alla morte di Jucci, al 1980, che prende forma la specifica lingua di Buffoni, orientata da ora in poi verso la *linea lombarda* tracciata da Luciano Anceschi, mentre viene gradualmente abbandonata la strada della dissimulazione alla maniera di Palazzeschi. Interessante, in questa direzione, fu l’incontro con la poesia di Seamus Heaney in Inghilterra nel 1975, decisivo nella formazione poetica di Buffoni:

[...] Heaney fu per me una boccata di ossigeno: si poteva parlare in poesia di uomini e di donne, di storia, anche di politica – e d’amore, riuscendo a tutti leggibili senza scadere nel sentimentalismo, nella retorica o nelle rime facili: bastava effettivamente avere qualcosa da dire. Da narrare. Una lezione a cui sono fiero di essere rimasto fedele negli anni, malgrado i veri e propri “ricatti” (di gruppo, di tendenza, di “rivista che fa testo”) subito all’inizio del mio percorso. [...] Heaney, dunque, come paradigma in Europa di poeta completo, cospicuamente provvisto di “cose” da dire e perfettamente attrezzato per dirle innovando il linguaggio poetico.²¹

È in tale contesto, quindi, che Buffoni scrive e organizza le poesie dei *Tre desideri*, tra il 1975 e il 1984, raccolta, come abbiamo già detto, che preannuncia non solo la comparsa della figura di Jucci come protagonista organico della formulazione poetica, ma anche un nuovo modo di comporre poetico orientato verso una

¹⁹ Giovanni Raboni, *Nota non firmata*, in Franco Buffoni, *Nell’acqua degli occhi*, «Quaderni della Fenice» 54, Guanda, Milano 1979, p. 44.

²⁰ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., p. 120.

²¹ Franco Buffoni, *Seamus Heaney tradotto e traduttore*, in *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l’essere tradotti*, Interlinea, Novara 2007, pp. 127-132.

narratività distesa, a un tempo meno dolente e meno ironica, decisamente più incisiva. Scrive a tal riguardo Simone Giusti: «[...] Il cammino verso una maggiore narratività e, soprattutto, in direzione di un linguaggio chiaro, limpido, sia pure nei modi scorciati e obliqui della poesia, è appena agli inizi, e nei *Tre desideri* è percepibile solo a tratti, come se fosse una delle tante strade che ancora potrebbero essere imboccate»²². In *Jucci*, invece, l'elemento narrativo diviene fondamentale: in esso si racconta una storia compiuta, con una trama e, suggerisce Buffoni, tra tutti i suoi libri «[...] è quello che maggiormente richiama la costruzione di un libro in prosa»²³, grazie anche ad un processo costruttivo letterario sempre più privo di mediazioni, dove la prospettiva dell'indignazione, dello sgomento e della pietà, un tempo implicita, diviene sempre più diretta ed esplicita. *Jucci* è, insomma, l'opera della maturità di Buffoni dove tutto viene declinato in una forma altissima che scaturisce dalla perfetta sintesi tra la prosa del *Bildungsroman* e la raffinatezza di una lirica a un tempo morbida ed esatta, colloquiale ma sempre protesa a improvvise impennate metafisiche, fondata su un'esperienza anche minima del quotidiano. Si rinuncia, infatti, in partenza agli effetti di letterarietà per aderire in pienezza di sentimento alla nuda verità dei fatti e dei vissuti, senza schermi né reticenze. Su tutto, l'importanza della memoria come mezzo per fissare nel presente una storia unica e irripetibile. Non a caso, Alberto Bertoni accosta al nome di Buffoni quello di Proust proprio per sottolineare l'aspetto fondamentale del ricordo come elemento ricreatore di interi vissuti e dimensioni concrete realizzatesi nel passato: «Il nome di Proust, qui, può essere pronunciato con piena convinzione ed essere anzi eletto a modello di costruzione dell'esperienza, fra percezioni profonde che producono epifanie sensoriali non meno che intellettuali (e alla fine etiche), “geometrie analitiche” del sentimento o le mirabili arti “della respirazione trattenuta”»²⁴. *Jucci* è la testimonianza di come l'urgenza di ricordare e quella di raccontare si siano fuse in un

²² Simone Giusti, *Quasi un esordio. «I Tre desideri» di Franco Buffoni*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a c. di S. Stroppa, Pensa Multimedia, Lecce 2016, pp. 61-76.

²³ Marco Pelliccioli, *Intervista a Franco Buffoni*, cit.

²⁴ Alberto Bertoni, *Motivazione vittoria Premio Ceppo Poesia*, 2015.

solo, unico intento creativo. Scrive in merito Stelvio Di Spigno: «C'è dentro non solo tutto il suo vissuto [dell'autore], ma tutto il sapere intorno alla vita, come qualcosa di conclusivo, che è insieme saggezza e tragedia»²⁵. L'opera, che racchiude il decennio che va dal 1969 (anno in cui Jucci e il poeta si sono conosciuti) al 1980 (anno della tragica morte della donna amata), si snoda in settantaquattro liriche, divise in sette capitoletti, che, insieme, tessono l'articolazione complessiva del "romanzo". È bene precisare, tuttavia, che la narrazione vera e propria caratterizza le prime cinque sezioni del libro: si passa dalla storia dell'innamoramento alla difficoltà di portarla avanti (per l'omosessualità latente del poeta che tradisce la compagna – a tal proposito, la "dichiarazione" ufficiale della propria sessualità avviene relativamente tardi: in letteratura solo nel 1991 con *Scuola di Atene*: «Ho fatto coming out in poesia con Scuola di Atene (Arzanà, 1991), quando ho capito che me lo potevo permettere, sia poeticamente sia sotto il punto di vista accademico. Sarebbe stato impensabile prima, non avrei potuto intraprendere la carriera accademica. Certi ambienti erano estremamente chiusi»²⁶); nella quinta parte emerge il tema del dolore, l'attraversamento della malattia e, infine, il dramma della morte. Le ultime due sezioni, infine, la sesta e la settima, costruiscono tutto un discorso *post mortem* e, come ci suggerisce Buffoni stesso, iniziano con testi scritti appena dopo la scomparsa di Jucci. Elemento dominante dei versi *in absentia* è il dialogo, un discorso serrato tra il poeta e Jucci che avviene tutto all'interno della mente dell'autore: una ricostruzione a ritroso del "lessico familiare" avvenuto quasi quarant'anni prima nei luoghi dove si è consumata la storia d'amore e che ora rivivono solo nel ricordo. Questo dialogo è possibile soltanto perché il poeta ricorda ancora la voce della donna amata, ne evidenzia le inflessioni, i modi di dire, tutto ciò insomma che *verbalmente* l'ha contraddistinta. Non a caso, la "voce" di Jucci è rintracciabile nel testo dall'uso del corsivo, mentre il poeta sceglie per sé la scrittura in tondo. Jucci torna in vita,

²⁵ Stelvio Di Spigno, *Franco Buffoni, Jucci*, in «L'Immaginazione», XXXI, 286, marzo-aprile 2015.

²⁶ Andrea Breda Minello, *Indignazione, sgomento e pietà per comprendere poeticamente il mondo. Intervista a Franco Buffoni*, sul sito avantionline.it, 27/03/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

pertanto, grazie alle sue parole: mentre leggiamo si ha come l'impressione che sia proprio lei a parlare, a tessere un dialogo intenso e commosso con il suo amante oltre la morte. È proprio l'ultima sezione a registrare questi dialoghi, come se il senso profondo del libro risiedesse non tanto nella ricostruzione a posteriori di quel che è stata la vicenda sentimentale tra Buffoni e Jucci, quanto invece nella prassi vocale su cui si è intessuta tutta la vicenda d'amore e di dolore. Ecco che, allora, la dimensione storica che fa da cornice all'intera vicenda narrata, gli anni '70, decennio ripercorso nel libro, resta sullo sfondo come eco lontana, in secondo piano rispetto all'impatto emozionale della vicenda personale Jucci-Buffoni: ai grandi cicli della Storia si contrappongono i sommovimenti minimi della vita privata, tuttavia non meno forti e impattanti rispetto a quelli più visibili e macroscopici. Eppure, ricorda Francesco Filia, «[...] un alone di quel decennio estremo e terribile della storia italiana resta in alcuni scorci, dalle asprezze di molti dialoghi, dalla radicalità di alcune prese di posizione che fanno trasparire, nella memoria di chi le rievoca, le tensioni collettive e private di un decennio»²⁷. Centrale, invece, è la dimensione geografica, il cui paesaggio prevalente nel libro è quello alpino e lacustre tra la Lombardia nord-occidentale e il Piemonte. Il paesaggio lombardo, le località di montagna, le cime, i picchi delle Alpi fanno infatti da sfondo all'esplorazione di luoghi e al contempo rimandano allo sgomento dei protagonisti di fronte alle proprie scelte esistenziali, il dramma ineludibile delle strade non prese e le decisioni che apriranno drammaticamente al futuro. Ma, ricorda ancora Filia, «[...] l'attraversamento del paesaggio, della natura, la riappropriazione dei luoghi delle origini, di ciò che in maniera ancestrale ci abita, è intimamente legata alla scoperta del senso originario del dire poetico, che ridà luce e forma al materiale biografico che riaffiora dalla memoria»²⁸. Così come la voce e la persona di Jucci, anche il paesaggio rimane intatto nella memoria del poeta e, anzi, spesso Jucci diviene proprio estensione di questo paesaggio ancestrale e mitico come se lei fosse da sempre esistita in quelle

²⁷ Francesco Filia, *Franco Buffoni, Jucci. Una nota di lettura*, cit.

²⁸ *Ibidem*.

pietre, su quelle cime, nei disegni preistorici sulla roccia che i due amanti studiano con una scrupolosa attenzione e ammirazione. Jucci è quindi legata al paesaggio che ha vissuto, anche dopo la morte resta traccia tangibile nei luoghi che ha attraversato. E il paesaggio ritorna anche nelle fasi della malattia, come anestetico benedetto di quella morte lenta e straziante. Dice bene, a tal riguardo, Guido Monti: «[...] Tanto questa roccia-terra verticale è impressa nello spirito dei due che anche nei momenti più bui di Jucci nelle stanze di ospedale, sembra ridisegnarsi, tra i rari gesti e parole, in nuovi profili, colorazioni. [...] È come se in quel luogo di degenza angusto, rivivesse lo spazio alpino, con le sue voci eterne che riparlano in sequenza con suoni, movimenti, di una vita quella naturale che non si può spegnere e che accoglie nel suo alveo i richiedenti asilo, gli uomini»²⁹. I due restano “camminatori” nonostante tutto: legati dalla montagna e nella montagna, qualcosa di quel paesaggio resta per sempre in loro e poi nel poeta dopo (e nonostante) l’interruzione della morte.

1.3 «Sono stato molto in dubbio / Prima di chiamarti per nome in poesia»: analisi testuale e commento di Jucci

In questo romanzo ho posto tre personaggi: un ragazzo, che sono io [il giovane Buffoni], inorgoglito dall’attenzione di Jucci che all’epoca stava per sposarsi... ma che dopo avermi conosciuto non si sposò, decise di rimanere con me pur avendo capito la mia omosessualità. Poi c’è il personaggio di lei allora, mentre il terzo personaggio sono io oggi che valuto gli altri due personaggi (Jucci e io da giovane), i quali si muovevano tra le montagne del vallese alla ricerca del sesso della morte nelle pitture alpine, poiché eravamo al confine con la zona in cui la morte diventa maschile, “Der Tod”. [...] Quel coraggio di cambiare, che mi infuse Jucci, lo ritrovai poi anche nel riconoscere la mia omosessualità. Jucci mi ha dunque stimolato ad essere onesto con me stesso.³⁰

²⁹ Guido Monti, *Quella coppia di camminatori sulle alte vie letterarie*, cit.

³⁰ Così il poeta in Elio Pecora, *Intervista a Franco Buffoni*, sul blog FUIS, 23/06/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

In realtà, a ben vedere la struttura narrativa dell'opera, i personaggi da tre divengono quattro, come precisa anche lo stesso Buffoni in un'altra intervista sul libro: «[...] i personaggi sono quattro perché Jucci muore alla fine della quinta parte [su otto sezioni complessive], quindi nelle prime cinque parti io e lei siamo come eravamo allora (la storia si sviluppa negli anni Settanta), nelle ultime tre parti io e lei siamo come siamo oggi: io come sono oggi e lei come è oggi nella mia mente»³¹. La strutturazione a doppie voci è finalizzata, negli intenti del poeta, a rendere a posteriori ugualitario un rapporto che «[...] non è mai stato alla pari»³², divenendo tale solo dopo la morte della donna amata. Tale precisazione è necessaria prima di passare all'analisi dei testi proprio perché in essa risiede il fulcro *conoscitivo* dell'intera struttura narrativa e lirica del libro; solo tenendo ben a mente questo dettaglio si riuscirà ad abbracciare in pieno il significato profondo di *Jucci* e del continuo dialogo *amoroso* tra i due personaggi, fatto di ricordi come istantanee fissate nella mente, consapevolezze raggiunte ed occasioni mancate.

La prima sezione del libro, *Dietro un muretto*, si apre con una poesia (*Cioccolata con panna*) che racchiude ed esemplifica la condizione del poeta in quegli anni in cui conobbe Jucci. «Venivo dall'inverno dei vent'anni»³³, recita il primo verso, un endecasillabo in cui il termine «inverno» richiama una sofferenza interiore ed il fatto che questo inverno sia associato ai «vent'anni» testimonia il disagio di una giovinezza tutta protesa alla ricerca del sé e del proprio posto nella vita. Una condizione certamente *disforica*, cioè il contrario dell'euforia, che è una condizione di felicità e piena adesione alla vita. Più avanti, ai vv. 13-15, si chiarisce il nodo di tale disagio esistenziale: «I giochi di appartenenza alla razza degli uguali, / L'astuto dramma della mia / Censura personale»³⁴. L'espressione «razza degli uguali» è colma di significati e risonanze letterarie. Se ne individuano soprattutto due: il

³¹ Marco Pelliccioli, *Intervista a Franco Buffoni*, cit.

³² *Ibidem*.

³³ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Cioccolata con panna*, v.1, p. 9.

³⁴ *Ibidem*, vv. 13-15.

richiamo a Eugenio Montale e quello a Sandro Penna, due maestri del Novecento poetico italiano, la cui influenza è chiara in un poeta come Buffoni. Nel caso di Montale, il riferimento è certamente ai versi conclusivi del *Falsetto* in *Ossi di seppia*: «Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra»³⁵, dove la “razza di chi rimane a terra”, similmente a quella degli “uguali”, designa una categoria esistenziale di individui incapaci di affrontare la vita con leggerezza (similmente alla Esterina di Montale o ai «bimbi sciocchi» di Buffoni che, potremmo dire, si contrappongono ai poeti “adulti”, rimasti fuori dall’adolescenza) e, quindi, di elevarsi oltre la concretezza e la pesantezza della contingenza delle cose di tutti i giorni, rimanendo con i piedi ben ancorati a terra. Quella di Montale-Buffoni, allora, diviene quasi una condanna, una mancanza che pesa sull’identità di entrambi i poeti come incapacità di gioire per le piccole cose poiché immersi con pienezza nel flusso di un mondo che non lesina sconti al “male di vivere”, che esso sia identitario, culturale, sessuale, generazionale. Ma la «razza degli uguali» richiama forse con più pregnanza di significato, data la contiguità di vissuto, nella misura di una sofferta scoperta del sé, tra quello di Penna e di Buffoni, la quartina che declama: «Felice chi è diverso / essendo egli diverso. / Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune»³⁶. La diversità, allora, è solo tale nel momento in cui la si tiene nascosta, badando bene a non renderla manifesta, discernendo bene il privato dal quotidiano. Nel momento in cui la “diversità” diviene un fattore “sociale”, cioè percepito socialmente, ecco che essa smette di perdere la sua “mostruosità” per diventare una delle tante sfumature che connotano la personalità, quasi uno *status symbol* da rivendicare ed esporre con fierezza. Ma, negli anni in cui scrive Penna e quelli in cui riflette Buffoni (anni ’70), la diversità (intesa come omosessualità dichiarata, in questo caso) è ancora qualcosa di molto lontano dall’essere “comune”, accettata e normalizzata. Per questo Penna, per sopperire alla discriminazione imperante, nelle sue poesie sfodera l’arma dell’ironia e della leggerezza; è come se egli decidesse alla fine di aderire alla “razza

³⁵ Eugenio Montale, *Ossi di seppia (1920-1927)*, Mondadori, Milano 2011, vv. 50-51, p. 15.

³⁶ Sandro Penna, *Poesie*, Garzanti, Milano 2010, vv. 1-4, p. 171.

degli uguali” e di confondersi tra le sue fila, mantenendo tuttavia un occhio prepotentemente critico, sarcastico e beffeggiante, da una posizione sostanzialmente privilegiata come a voler dire: “vi faccio credere di essere come voi ma in realtà mi prendo gioco di quel poco che siete”. Allo stesso modo Buffoni, cresciuto in una «cattolicissima famiglia», in questo periodo ovvia al problema dello scontro con la propria diversità ricorrendo ad una «censura personale» (termine fulcro di questa poesia proemiale che troviamo al v. 15), tentando di omologarsi alla «razza degli uguali», certo con grande sofferenza e deprivazione, simulando addirittura nella scrittura una possibile identità «etero» schierata contro gli «invertiti», gli omosessuali. Questo stato di cose ci viene narrato dal poeta nella poesia successiva, intitolata *Dietro un muretto*, una delle più intense liriche contenute in *Jucci*, soprattutto per il bellissimo finale di purezza esortativa. Infatti, i primi quattro versi recitano: «In una poesia dei sedicianni / Scrivendo come se io e il mio ipotetico lettore / Fossimo etero, sillabavo: / “Dietro un muretto, due invertiti smaniano”»³⁷. Emerge dal racconto di questi versi il tentativo, invero goffo e divertente, da parte del giovane poeta di simulare una possibile espressione eterosessuale in poesia, applicando quella censura di cui si diceva sopra, tutta a discapito però di chi eterosessuale non è: per affermare la forza della propria posizione si va a demolire ogni forma di alterità, la si depotenzia attraverso il ridicolo e infine la si sottomette ad una visione dominante e unanimemente accettata; in questo caso, l'omosessuale diventa “invertito”, il malato da curare, quello che non riesce a contenere le proprie voglie sessuali e, per sfogarle, si rintana pateticamente dietro un muretto. Il poeta, tuttavia, sa riconoscere la propria diversità, sa che dietro quel muretto probabilmente ci sarà anche lui. È consapevole cioè di essere omosessuale (tanto più quando «da proustiano / Divenni gidiano», cioè quando da scrittore che nasconde la propria sessualità diventerà uno scrittore che la esibisce senza reticenze) perché, come riportato più avanti, «Lo si ha scritto in faccia»³⁸. E, ancora, «Consapevole lo ero, /

³⁷ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Dietro un muretto*, vv. 1-4, p. 10.

³⁸ Ivi, v. 26, p.11.

In un clima che cercava ragioni / Alla mia “malattia”»³⁹. Su tutto aleggia lo spettro della malattia, della trasgressione di una “norma di natura”, del crimine rappresentato dall’essere omosessuali. Ricordiamo, infatti, soltanto a titolo di cronaca, che l’omosessualità è stata depennata dalla lista delle malattie mentali da parte dell’Organizzazione Mondiale della Sanità soltanto nel 1990. Pertanto, il discorso di Buffoni si inserisce in un clima di forte discriminazione sessuale poiché l’omosessualità, oltre che rischio pericolosissimo per un accademico o uomo di successo, era considerata non una forma altra di ciò che noi chiamiamo “gusti sessuali” bensì una vera e propria patologia, da medicalizzare e curare all’occorrenza. Di essa si individuavano le cause, le ragioni più intime e drammatiche in grado di scatenarla. Così i versi di Buffoni risultano tanto più nitidi e scottanti quanto più si pone accento su questo dolente stato sociale e culturale di cose. Oltretutto, a nostro avviso, la storia d’amore con Jucci fu possibile anche grazie all’autocensura che il giovane Buffoni aveva praticato, quando si era ancora lontani anni luce da una qualsiasi pratica di “coming out”, e che quindi permise una “parvenza” di normalità a quel rapporto senza dubbio sofferto perché non alla pari. È proprio il poeta a dircelo: «[...] Credo che oggi un ragazzo ventenne sia meno indotto a celarsi: oggi una relazione come la nostra si trasformerebbe subito in amicizia. Allora era ben diverso, allora non era possibile. In quel periodo prevalevano in me l’attenuazione, la reticenza e l’ironia, gli unici strumenti possibili per sopravvivere in un contesto omofobo. E mi sono legato a una persona più grande, matura, estremamente intelligente. Oggi, invece, faccio mie l’indignazione, lo sgomento e la pietà»⁴⁰. Tale consapevolezza svelata, potremmo dire persino serenamente accettata e fatta propria, da cui comunque traspare un trascorso di pacificazione difficile e sofferto, la ritroviamo negli ultimi, stentorei versi, nei quali si potrebbe addirittura sintetizzare il senso dell’intero libro: «Solo dopo la tua morte

³⁹ *Ibidem*, vv. 30-32.

⁴⁰ Così il poeta in Andrea Breda Minello, *Indignazione, sgomento e pietà per comprendere poeticamente il mondo. Intervista a Franco Buffoni*, cit.

imparai / Che non ci sono ragioni, / Non si nasce né si diventa: / Si è. Con la verità infilata dentro / Come un orecchino»⁴¹. Nonostante tutto, sembra dirci il poeta, si sa da sempre quel che si è davvero e questo ordine primordiale si può camuffare, dissimulare, nascondere, ma è impossibile negarlo; la verità riaffiora sempre con forza pari, se non maggiore, a quella che si è adoperata per occultarla. Ed è proprio Jucci, anzi la morte di Jucci, ad “aprire gli occhi” al poeta su molte cose: innanzitutto sulla rivalutazione della propria “diversità” come elemento con cui convivere serenamente, ma anche, come vedremo, sulla prevenzione e cura del cancro, di cui si ammalerà lo stesso Buffoni due decenni dopo la morte della compagna.

La seconda sezione *Solo licheni e tundra* si apre con la poesia omonima che ben chiarisce l’aspetto dialogico e relazionale della poesia di Buffoni. Il “Tu” posto in posizione iniziale rimarca la continua interazione, l’interscambio che caratterizza l’intero romanzo in versi, come se Jucci fosse davvero accanto al poeta e, prendendolo per la mano, lo stesse invitando a rammemorare insieme a lui quei dieci anni di vita condivisa. Jucci, sin già da questi primi versi, assume la posa composta di un essere ormai al di là di ogni contingenza terrena, che si limita ad osservare, seguire con lo sguardo, senza mai giudicare o avanzare pretese su quel che è stato. La sua apparizione «All’imbocco della valletta / Dove ad un tratto muta la vegetazione»⁴² ai versi 2-3, inoltre, la avvicina moltissimo alla Beatrice dantesca nella riproposizione di quella funzione di guida celeste, apparizione miracolosa proprio durante un periodo di sofferenza interiore (“l’inverno dei vent’anni”) del poeta. Jucci, quindi, interviene nella vita del giovane Buffoni proprio nel momento in cui egli avverte più bisogno e lo conduce verso la scoperta del sé e di quel nucleo profondo che «Resiste tra i detriti coi resti dei mammut»⁴³, che è la poesia. Scoperta del sé e scoperta della poesia, dunque, sono fusi indissolubilmente in un unico substrato che deve essere portato alla luce e reso consapevole. Si potrebbe dire,

⁴¹ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Dietro un muretto*, vv. 33-37, p. 11.

⁴² Ivi, *Solo licheni e tundra*, vv. 2-3, p. 15.

⁴³ *Ibidem*, v. 9.

allora, che Buffoni diventa poeta nell'esatto istante in cui si scopre come persona nuova, e tale luminosa scoperta la si deve anche a Jucci. Con la donna, il giovane poeta scopre anche la natura dell'amore attraverso il corpo femminile: «Che cosa mai è il corpo? / Che cosa il seno / Con il suo rosso, il suo velluto / Le vene violette in controluce / Da micascisto a terra»⁴⁴. L'attenzione per i dettagli anatomici richiama lo stesso interesse scientifico con cui i due passeranno in scrupolosa rassegna l'archeologia della montagna. Infatti, la profondità del corpo, fatta di consistenze, colori e sfumature riflette qui la bellezza degli elementi naturali sulla terra; così, l'innamoramento del poeta può dirsi "panico" perché si fonde anche con tutto il resto, con l'entusiasmante natura circostante, ispirato dal corpo ma oltre di esso. L'amore è infatti onnicomprensivo a tal punto che «[...] dalla bocca / Cominciarono ad uscire / Le parole che dicevo»⁴⁵: tra i due si instaura una sintonia così profonda da renderli anime gemelle, unite nel pensiero in un'altissima metafisica dell'amore. Dirà a tal riguardo Buffoni: «[...] Lei mi amava profondamente, di un amore totale, un amore capace di superare qualunque prova, radicatissimo; anche se certamente ha compiuto anche degli sforzi per liberarsene. Siamo due persone che si sono molto amate e dilaniate»⁴⁶. Un amore radicatissimo, certo, ma continuamente messo alla prova dal giovane poeta alle prese con la scoperta della propria omosessualità, un'acquisizione identitaria altrettanto profonda e inoccultabile. Il poeta descrive tale scoperta nella misura di una verità che giace al fondo, che non si può sopprimere e che, una volta salita a consapevolezza, fa tremare dalla paura: così nella poesia *Verso la sorgente*, si parla del «senso di scorrimento / Delle acque sotterranee»⁴⁷, bellissima metafora della natura delle cose come elemento ancestrale estraneo alla "superficie", arrivando nella chiusa a «E dentro tremo come un libro al fuoco /

⁴⁴ Ivi, *In fondo al viottolo*, vv. 13-17, p. 16.

⁴⁵ *Ibidem*, vv. 21-23, p. 17.

⁴⁶ Così il poeta in Andrea Breda Minello, *Indignazione, sgomento e pietà per comprendere poeticamente il mondo. Intervista a Franco Buffoni*, cit.

⁴⁷ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Verso la sorgente*, vv. 1-2, p. 19.

Dell'Indice»⁴⁸. Il paragone tra la propria omosessualità contrastata e il libro proibito messo all'Indice rende bene il grado di sofferenza interiore, di illiceità di questa nuova condizione che si profila all'orizzonte ed inizia a incrinare il rapporto tra i due amanti. Così, in *Una porta chiusa*, l'amore esita prima di concedersi del tutto («Mi sia concesso di esitare / Sulla soglia»⁴⁹), un attimo prima di giungere ad una fusione pressoché totale dove il concetto di "casa" altro non è che trasfigurazione del posto che la figura amata viene ad occupare nello sguardo dell'amante («A casa tua, il tuo posto negli occhi»⁵⁰). In *Jucci*, l'eziologia dell'innamoramento viene ripercorsa da Buffoni per scorci, per istantanee, per dettagli all'inizio confusi ma poi, a poco a poco, sempre più chiari e incisivi: «Nelle prime tre parti di questo libro, alcuni testi propongono un intreccio di situazioni, paesaggi, conversazioni, oggetti in qualche modo privati, che potrebbero risultare di non immediata comprensione. Ciò che per me conta è che se ne intuisca il senso profondo, non che lo si afferri. Doppiata la metà del libro, tutto dovrebbe chiarirsi, e nell'ultima sezione l'intreccio delle due voci ai simboli dovrebbe apparire nella sua necessità e limpidezza»⁵¹; dunque, quella che qui riscontriamo, non è voluta oscurità intellettualistica o elitaria, ma la cifra recondita della personalità del poeta, la verità celata allo sguardo che ha bisogno di uno sforzo conoscitivo non indifferente per comprendere quello che si vede, e che è palese, ma che non si dice, fino ad arrivare alla fine del libro, per dirla con Jean Rostand, a «proclamare davanti a tutti, ciò che si bada a nascondere ai propri conoscenti». Jucci è inoltre calata pienamente nel contesto storico in cui si svolge la vicenda tra i due e, come figura storica *in primis* (poi, certamente, letteraria), ci viene restituita attraverso le movenze del quotidiano, dietro il filtro di una allegoria sempre sovrapposta al mondo naturale e della montagna. Nella poesia *Taino d'inverno*, il poeta fissa nel tempo l'incontro decisivo tra i due («L'anno il 1970»⁵²) e ce lo

⁴⁸ *Ibidem*, vv. 8-9.

⁴⁹ *Ivi*, *Una porta chiusa*, vv. 14-15, p. 20.

⁵⁰ *Ibidem*, v. 16.

⁵¹ *Ivi*, *Note*, p. 120.

⁵² *Ivi*, *Taino d'inverno*, v. 6, p. 21.

descrive quasi come un miracolo: Jucci, infatti, si staglia nel cielo della vita del giovane come una luce piena a spazzare via le ombre di una notte perpetua: «Aspettando che il tuo braccio si alzi / A scacciare la notte. / A fare risorgere il rosso»⁵³. C'è in quest'immagine un'immanenza quasi mitologica, come se la donna altro non fosse che un *deus ex machina* a sorgere dalle "cime al calare del sole" per salvare il poeta e condurlo in una dimensione conoscitiva più alta, luminosa. Allora l'onnipresente altezza, spesso vertiginosa, delle montagne diviene in questo caso il simbolo di un'ascesa ideale e immaginaria verso quella necessità e limpidezza di cui ci parla il poeta nelle *Note* che non è, appunto, solo testuale e letteraria, ma, più in fondo, potremmo dire in una parola esistenziale, facendo nostro lo splendido verso montaliano: «Tendono alla chiarezza le cose oscure»⁵⁴ (effettivamente, sia Montale che Buffoni sono entrambi due poeti "diurni", che si muovono nell'intensa luce del giorno e in un paesaggio spesso scabro, essenziale, ridotto ai minimi termini e accecato dal sole). In sostanza, nella sezione II *Solo licheni e tundra* e, come vedremo, nella III *I rifugi segnati* sono tracciati, con dettagli toponomastici precisi, come su una cartina alpinistica, i percorsi e i sentieri delle passeggiate di Jucci e del poeta. La natura montana, quindi, qui fa da protagonista incontrastata, pur essendo i suoi elementi spesso metafora e simbolo del "privato" della storia tra i due protagonisti del libro. Preziose, a tal riguardo, le parole di Mario Buonfiglio:

Nel corso delle passeggiate naturalistico-letterarie narrate in *Jucci*, l'interesse di Buffoni, sotto la "guida" di Jucci (che, ricordiamo, «*in particolare si occupava di etnologia e antropologia*»), non è quello di individuare e seguire le tracce di un periodo storico preciso (come invece avviene, p. es., nella raccolta *Guerra*, nella quale l'autore utilizzando una memoria diaristica segue la vicenda del padre e alcune tracce lasciate dalla Seconda guerra mondiale), ma è un vero e proprio ritorno alle "origini" antropologiche dell'uomo e della donna, a un momento a-storico, e quindi anche in qualche misura preletterario, che precede la nascita delle distinzioni di genere. Un ritorno alla "purezza" primordiale. Siamo nella Preistoria; ma, in *Jucci*, la scoperta del DNA umano, che s'intreccia con il DNA culturale della nostra civiltà, non è verticale (com'è, per es. in Dante – dal basso verso l'alto [...]); in *Jucci* il raggiungimento di questa "purezza" o stato primordiale, il ritrovamento, è orizzontale e quindi è non gerarchico e più "democratico". Uomo simbolo di questa purezza, per Jucci-Buffoni, è l'uomo preistorico Oetzi, i cui resti sono stati ritrovati quasi intatti nel ghiacciaio del

⁵³ *Ibidem*, vv. 9-11.

⁵⁴ Eugenio Montale, *Ossi di seppia (1920-1927)*, cit., v. 5, p. 43.

Similaun in Tirolo. Rinvenuto, portato allo scoperto, alla superficie, Oetzi è oggi oggetto di studi antropologici condotti con *tecniche di indagine criminale* (proprio questo è il titolo della poesia, ne *Il profilo del Rosa*). Ed è probabile che Jucci-Bufferoni l'avrebbero invece lasciato lì, sui ghiacciai, il corpo mummificato di Oetzi, e non dato in pasto ai «laboratori IBM di Magonza», com'è invece accaduto.⁵⁵

Infatti, le notazioni geografiche in *Jucci* sono sempre chiare, al punto che sembra possibile ricostruire i percorsi reali, i sentieri attraversati dalla coppia: montagne, laghi, fiumi, etc. sono individuabili pressoché con precisione. Inoltre, nel libro, la natura emerge con forza a discapito del dato zoologico, che è invece ridotto al minimo: pochi sono gli animali (e anche le persone) citati all'interno dei testi rispetto al vasto e potente colpo d'occhio sull'intero paesaggio montano. Ci troviamo in un ambiente naturale sostanzialmente *intatto* ma che è anche un paesaggio interiore, riflesso della personale vita privata e dei moti interni alle menti dei due protagonisti. L'unione di questa interiorità a quanto del territorio alpino si spalancava intorno ai due personaggi, pervade il lettore di una vastità emotiva non semplice da rendere a parole.

La poesia *I rifugi segnati*, con cui si apre la terza sezione omonima del libro, già dal titolo chiarisce bene la presenza preponderante che gli elementi naturalistici e paesaggistici (“cippo di confine”, “vallata alpina”, “rifugi segnati e gli stambecchi stazionari”, “guado”, “la selva dei pinetti”) rivestono all'interno della raccolta. A questi, si aggiunge per la prima volta la presenza zoomorfa dell'aquila, non solo espressione e frutto di quel paesaggio montano «Tra Veglia e Devero» sulle cime del Monte Rosa, ma anche depositaria di un senso più profondo di una conoscenza onnicomprensiva dovuta alla sua posizione nel cielo, grazie allo sguardo acuto da rapace, che le conferisce quindi una condizione di vantaggio rispetto a chi sta in terra, avente una visuale più limitata: «L'aquila intanto, mi spiegavi / Sta sul fianco soleggiato della nuvola, / Quello che da qui non puoi vedere»⁵⁶. È possibile allora

⁵⁵ Mario Buonofiglio, *Le passeggiate Jucci-Bufferoni e il rinvenimento della poesia-mammut*, in «Il Segnale», XXXIV, n. 100, febbraio 2015.

⁵⁶ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *I rifugi segnati*, vv. 14-16, p. 27.

sovrapporre Jucci all'immagine dell'aquila, in quanto entrambe espressione di quella "saggezza naturalistica" che il poeta tanto ammira e cerca di imparare dalla compagna attraverso le lunghe escursioni sulle pendici dei monti, alla ricerca del «[...] sesso della morte / Nelle pitture alpine»⁵⁷. E non è un caso, allora, che accanto alla prima presenza zoomorfa, la poesia successiva nomini per la prima volta Jucci per nome, in una posa ben specifica, diremmo cristallizzata: «E Jucci controluce in primavera»⁵⁸. Jucci, dunque, viene nominata dal poeta per la prima volta qui, nel presente, come astrazione del ricordo di un tempo passato suggerito dalla posa assunta dalla donna in una fotografia, in controluce appunto. La visione di questa fotografia, magari trovata per caso, suscita nel poeta una "cascata" di ricordi, immagini, pensieri («La cascata non lo sa / Sta spingendomi nel sogno / Con la foto qui vicino / Che si accorge se spengo la luce»⁵⁹) ed è proprio la fotografia ad innescare nella mente del poeta l'inizio di quel dialogo serrato *post mortem* di cui abbiamo già parlato poco sopra. Questa è, infatti, la prima poesia in *Jucci* in cui troviamo la "voce" della donna, attraverso l'espedito del corsivo utilizzato dal poeta per distinguere la voce di Jucci dalla sua (invece in tondo), ed è la prima in cui ci rendiamo effettivamente conto della sua morte: e a posteriori, solo con la morte, dice Jucci, «*Mai così vicini siamo stati / Al perfetto dire quello che vediamo*»⁶⁰. Ecco che la storia condivisa, in due, prende il la con la poesia *Da principio furono le cime* in cui il principio della vicenda d'amore con Jucci si intreccia e confonde con il paesaggio alpino: è proprio lì, come abbiamo già ricordato, che i due amanti trascorrevano molto tempo in lunghe passeggiate "archeologiche" sui sentieri montani poco battuti. La montagna, quindi, è elemento imprescindibile al discorso amoroso prima e dopo la morte di Jucci. La natura, infatti, ricorre nella poesia successiva, *Il lavoro di lima*, dove il prodotto di quell'amore nato sui sentieri alpini, oltre ad essere appunto sottoposto sin da subito ad un "lavoro di lima" («*Eravamo*

⁵⁷ Ivi, *Tu legno e io*, vv. 12-13, p. 23.

⁵⁸ Ivi, *Controluce*, v. 6, p. 18.

⁵⁹ *Ibidem*, vv. 7-10.

⁶⁰ *Ibidem*, vv. 16-17.

già noi, lo sapevamo, / Iniziò subito il lavoro di lima»⁶¹), è considerato il frutto di una natura sottoposta a una torsione, una fortissima tensione involontaria, i cui risultati, appunto, sono i due amanti così come li vediamo ritratti nei versi di Jucci: una coppia atipica, tanto più per l'epoca in cui si svolgono i fatti, che tuttavia riesce a compattare dentro e attorno a sé un sentimento profondissimo: «Noi due tra i vasi sul balcone / A guardare insieme ad ammirare / Quel che riesce a fare la natura / Quando si attorciglia»⁶². L'ultima poesia della sezione III, *Senza piedistallo*, ripropone l'immagine della fotografia ma a cambiare qui, anche se in maniera fittizia, è il punto di vista da cui vengono esposte le cose: Jucci, che parla del poeta come di una "stanza", un "prato" da abitare, descrive una vecchia foto, nel presente, dove il poeta è poco più che ventenne, con degli stivaloni di gomma, prima di prestare il servizio militare. A questa rievocazione quasi idilliaca, pone fine ironicamente il poeta nell'ultimo verso, rispondendo alla considerazione di Jucci su quel giovanotto ritratto («Già trasandato ma ancora educato»⁶³) con una frase che lascia intendere l'iniziazione al sesso e alla scoperta del corpo e dell'amore avuti allora con la compagna, come se, in sostanza, ci fosse un prima e un dopo Jucci, una linea di demarcazione netta, un'evoluzione dall'adolescenza alla vita adulta «Dopo che qualcuno mi ha assaggiato»⁶⁴.

La sezione IV, *Le maniche distanti*, inaugura la seconda parte del libro, quella in cui Jucci è morta ed il poeta si rivolge, dialoga con lei con la schiacciante consapevolezza di quest'assenza che non potrà mai essere colmata. La poesia con cui si apre la sezione è *Il bene oscuro*, dove troviamo l'immagine di un cane da caccia moribondo tra atroci sofferenze, perché morso da una vipera, "graziato" con un colpo pietoso di fucile a porre fine al suo male. Il bene oscuro, perciò, è la morte che viene ad interrompere il dolore e a precorrere una morte che comunque sarebbe avvenuta,

⁶¹ Ivi, *Il lavoro di lima*, vv. 3-4, p. 31.

⁶² *Ibidem*, vv. 5-8.

⁶³ Ivi, *Senza piedistallo*, v. 7, p. 32.

⁶⁴ *Ibidem*, v. 8.

ma tra sofferenze indicibili. Avvertiamo qui un cambiamento di tono: la natura è sempre presente ma nella sua accezione negativa, in qualità di matrigna dispensatrice di dolori e difficoltà. La metafora del cane colpito a morte dal serpente velenoso allora anticipa e traspone su un piano simbolico la stessa vicenda di Jucci che, per lenire le terribili sofferenze del “morso” del male, viene sedata profondamente prima di scivolare per sempre in un sonno eterno. E se il male di Jucci è il cancro, quello del poeta è la costante e progressiva scoperta della propria omosessualità, che emerge in superficie, prorompe all’aperto e non si può più celare: «Così il tuo cuore, per comparazione musicale, / Percepiva i ritmi e gli intervalli, i tempi e le scale / Del mio male»⁶⁵. Tuttavia, la “vera natura delle cose”, per dirla con una massima illustre di Eraclito, anche se “ama nascondersi”, c’è un momento in cui si palesa e con essa bisogna fare i conti: lo sanno bene i due amanti, in un rapporto ormai messo in crisi dalle frequenti “scappatelle” del giovane poeta («Ed io a vagare / A ridosso della caserma / Per scambi verdi di sesso in punizione»⁶⁶) e in cui ogni discussione terminava in una «[...] lite che non risarcisce»⁶⁷. E se nella realtà Jucci ha sempre perdonato («E terribile senza peccato / Sei stata a perdonare»⁶⁸), in sogno, invece, a volte è terribile e, con una spietatezza estranea alla sua persona in carne ed ossa, adesso da presenza “mentale” fa pagare al poeta tutte le sue mancanze: «Nel sogno invece, se mi comporto bene, / Ti siedì di fronte e non hai fretta / Mentre ti sguarci il corpo / E nascondi il coltello»⁶⁹. Questa la tortura a posteriori, che il poeta si autoinfligge per cercare di colmare i vuoti subito da Jucci per mano sua, per purificarsi da quella cattiveria imposta che altro non era che coltivazione e nutrimento della propria più intima inclinazione: «[...] Il più delle volte / Ti supplicavo di lasciare la presa: / C’era un bosco spaventoso / Nelle notti di ritorno da

⁶⁵ Ivi, *Per una narrazione dei fatti*, vv. 7-9, p. 37.

⁶⁶ *Ibidem*, vv. 16-18.

⁶⁷ Ivi, *Ci hai messo cinque minuti*, v. 6, p. 36.

⁶⁸ *Ibidem*, vv. 12-13.

⁶⁹ Ivi, *Ti servirebbe un sosia*, vv. 7-10, p. 38.

solo. / Lo desideravo e lo temevo, / Era là che ti dimenticavo»⁷⁰. Nella poesia successiva, *Il sentiero sulla carta*, troviamo per la prima volta nella stessa lirica gli elementi principali del desiderio d'amore del giovane poeta in quegli anni: la sensualità femminile di Jucci («[...] te signora coi tacchi»⁷¹) e l'omoerotismo suggerito dalla bellezza maschile in divisa («[...] Ricordo bene i due tedeschi giovani»⁷²). Pare che, attraverso il ricordo, entrambe queste realtà possano interagire in un possibile dialogo, coesistere per la prima volta senza strappi in un tentativo pacifico di tregua che, in verità, altro non è che l'inizio della fine tra i due, l'avvisaglia di quel "bene oscuro" che placa il male solo per anestetizzare, velocizzandolo, l'arrivo della fine definitiva. Così, nella poesia *Le maniche distanti*, che dà il titolo all'intera sezione, la distanza ormai raggiunta tra i due amanti viene paragonata dal poeta all'immagine di due maniche distanti, un tempo vicine, ma adesso «ciondolanti» e lontane, tormentate dai continui discorsi sull'«esserino terzo», ossia l'omosessualità: «Non sono oggi come allora due figure / Legate. Le maniche distanti / Ciondolanti raccontano lo iato che c'è stato, / Il fiato perso nelle spiegazioni di una notte / A dilaniare l'esserino terzo, / L'entità»⁷³. La crisi è ormai conclamata, lo scontro inevitabile, la frattura è irreparabile. Tutto a causa dell'entità terza, venuta a fraporsi tra il poeta e la sua amata: l'omosessualità come richiamo di una natura insopprimibile che finalmente chiede il conto dopo essere stata messa a tacere per molto tempo. Il poeta, allora, resta «Col mio rifiuto tutto chiuso dentro»⁷⁴: il giovane Buffoni scopre di essere diviso e non si accetta nel rifiuto non dell'omosessualità in sé, bensì dell'omosessualità in quanto fattore destabilizzante che ha annullato il rapporto con la compagna Jucci. In *Anatomia in cera*, il poeta confessa a Jucci: «[...] sono convinto anch'io / Che se non fossi la strega lesbica che sono / [...] / Ti saprei

⁷⁰ Ivi, *Gnifetti Zumstein Nordend Dufour*, vv. 7-12, p. 39.

⁷¹ Ivi, *Il sentiero sulla carta*, v. 2, p. 40.

⁷² *Ibidem*, v. 4.

⁷³ Ivi, *Le maniche distanti*, vv. 3-8, p. 41.

⁷⁴ *Ibidem*, v. 13.

dare tanto amore semplice, / Invece del consueto complice armistizio»⁷⁵ e in *Rimasto senza l'inverno*: «Ma se un'offesa ha qualche senso / È quando la bocca che ti bacia la ripete»⁷⁶. I tentativi di pace, così come le “offese”, sono materia quotidiana di questa storia che si trascina col dolore dell'animale ferito. Proprio la “materia”, come riflesso concreto dei moti d'animo dei due protagonisti, ossia come elemento di una “mentalità” che si prolunga ed estrinseca nella solidità del mondo circostante attraverso la parola, è al centro della poesia di Buffoni, che è maestro nel saper restituire in versi la concretezza di un sentire interiore fatto di sfumature, percezioni, rivelazioni astratte, intangibili eppure quasi percepibili col tatto. Scrive in merito Marco Corsi:

[...] Poesia che lega la corporalità dell'immagine alla materialità della parola, la necessità di un dire che è materia: una pronuncia che si fa materia stessa e vivida nella dizione e nella rappresentazione. Il centro semantico della narrazione sta proprio qui, nel dire quella poesia che si fa, e che si fa poesia proprio nel duetto di due voci: quella impossibile e lontana dell'amica ormai scomparsa, ma rediviva nei versi e tutta presente nella sua incisività di fondo; e quella di un io lirico inesausto, capace di arrivare alla definizione più ironica e corrosiva di sé, semplicemente materiale e immateriale insieme, come lei. Agendo nel campo di forze di un teatro che pare buffo e tragico, ma più elisabettiano che romantico, il poeta riesce a far cadere tutte le maschere, fino alla messa a nudo, alla catastrofe di un'esistenza che scopre e riaccende i suoi segni, *en attendant* rivelazioni che già gli appartengono.⁷⁷

Alla luce di ciò, si può dire che *Jucci* è un libro d'amore ed erotismo che trasgredisce, e supera, non senza dolore, le norme della sessualità “sociale” (diremmo, dell'eteronormatività), poiché ci conduce ai primordi del desiderio e del trasporto erotico che, di norma, sono asessuati. Tale trasgressione la ritroviamo, ad esempio, nelle parole di Jucci nella chiusa della poesia *La respirazione trattenuta*, in cui si afferma: «Da quando ti conosco, mi conosco di più, / Mi voglio bene o malissimo / Ma non c'entri perché / Piuttosto che sola con altri / Preferisco infelice

⁷⁵ Ivi, *Anatomia in cera*, vv. 1-2 e 6-7, p. 44.

⁷⁶ Ivi, *Rimasto senza l'inverno*, vv. 3-4, p. 45.

⁷⁷ Marco Corsi, *Jucci è un mantra. Breve storia di un canzoniere*, sul blog Nazione Indiana, 12/09/2014; ultima consultazione 31/12/2018.

con te»⁷⁸. Jucci allora trasgredisce perché, con uno sforzo d'animo e di mente straordinario, riesce ad amare oltre l'impossibilità di "far funzionare" a pieno il rapporto, perdonando, anzi accettando l'omosessualità dell'amato perché, nonostante questa condizione la renda infelice, sarebbe molto più infelice senza di lui. Un amore fortissimo, fors'anche ormai platonico, oltre ogni mancanza, potremmo dire. Di questo stato di cose, evinciamo dal testo, Jucci, attraverso l'interpretazione letteraria a posteriori di Buffoni, è combattuta: ama e odia, diremmo con Catullo. Ma se l'amore è tutto in questa continua tensione tra vicino e lontano, tra amore e disamore, desiderio e rimpianto per ciò che poteva essere in un altro modo e non è stato, non è forse questo uno dei sentimenti più alti, sinceri e onesti verso cui potremmo trovarci davanti, in vita e in poesia? «*Io ti amo più della mia vita. / E adesso lasciami perdere*»⁷⁹, afferma la donna nella poesia *La pietraia*, superando con un moto di stizza disperata la richiesta del poeta di restare "amici", ormai disuniti come le "maniche distanti" che non riescono più a toccarsi, diventati il poeta un «[...] narciso folico costruito / Per ottenere risultati nella vita...»⁸⁰, Jucci una «[...] stratosferica sfinge / Incapace di volere di pretendere...»⁸¹. Questa distanza raggiunta e incolmabile la troviamo anche nella poesia *Quando si fanno morbide le ombre*, dove viene resa attraverso l'efficace immagine naturalistica di due uccelli appartenenti a categorie diverse (uno diurno, l'altro notturno), immagine che testimonia l'ordine "genetico" e incontrovertibile della natura umana dei due, inconciliabile se non "togliendo importanza" ad una di esse: «*Tu sei un uccello di giorno / E io dopo il tramonto, / Destinati al canto disuniti sui pini, / [...] / Cerco di togliere importanza a te, / Pietra dura scheggiata*»⁸². Da qui, l'amara pietà del poeta nei confronti di quella donna tanto amata e adesso, inconsapevolmente, quasi "ripudiata": «Ma mi fa troppo

⁷⁸ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *La respirazione trattenuta*, vv. 19-23, pp. 46-47.

⁷⁹ Ivi, *La pietraia*, vv. 14-15, p. 50.

⁸⁰ *Ibidem*, vv. 4-5.

⁸¹ *Ibidem*, vv. 6-7.

⁸² Ivi, *Quando si fanno morbide le ombre*, vv. 13-15 e vv. 20-21, p. 48.

pena l'amore / Che per me provavi»⁸³, sentimento senza dubbio non corrisposto e inaccettabile se non sottoforma di un'interazione affettiva mentale, intellettuale, radicata nell'amore per quella terra alpina studiata insieme e adesso ricordo lontano, disperso nel tempo. Allora Jucci chiede: «*E quando si vendica la mente?*»⁸⁴; e il poeta risponde, al verso successivo: «Sempre, la mente si vendica sempre...»⁸⁵ e si “vendica” nella scrittura (*Jucci* libro ne è una testimonianza, un risarcimento a posteriori) e nel sonno, dove la donna appare essere terribile e funesto, pronto a scagliarsi contro l'ormai adulto poeta accusandolo delle sue mancanze. Scrive a tal riguardo Luciana Moretto:

In qualche modo la sciagura di Jucci, se di sciagura si può parlare quando si ama non ricambiati o ricambiati con riserva come in questo caso, fu quella di amare contro ogni criterio di ragionevolezza e di opportunità un “lui” a tal punto narciso da apparire quasi inconsapevole della profondità di un tale sentimento; [...] inconsapevolezza che si è tramutata, nel corso di quattro decenni, in rimpianto per quello che poteva essere e non è stato, in compassione per lei e in definitiva anche per se stesso⁸⁶.

Nella poesia *Il cretinetti e la funambola*, emerge con forza il tema della nominazione: il poeta, chiamando per nome in poesia, risignifica quella porzione di vissuto che ha condiviso con la compagna defunta poiché il filtro della scrittura poetica gli permette, a posteriori, di rivedere e reinterpretare quegli anni sotto una luce diversa, magari più pietosa, comprensiva, accondiscendente (non a caso, è proprio il poeta a dirci nelle *Note* finali che, in questo libro, fa propri gli strumenti dell'indignazione, dello sgomento e della pietà, senza adottare gli “infingimenti” del passato, come ad esempio l'ironia): «Sono stato molto in dubbio / Prima di chiamarti per nome in poesia»⁸⁷. Si tratta di un mettersi a nudo doloroso che passa attraverso i nomi, attraverso l'appellativo di chi non c'è più, in un processo curvo che conduce al perdono. Attribuendo un nome, infatti, a posteriori, il poeta può finalmente

⁸³ Ivi, *Il picco più ossuto*, vv. 10-11, pp. 51-52.

⁸⁴ *Ibidem*, v. 19.

⁸⁵ *Ibidem*, v. 20.

⁸⁶ Luciana Moretto, *Nota di lettura su Jucci di Franco Buffoni*, cit.

⁸⁷ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Il cretinetti e la funambola*, vv. 7-8, pp. 53-54.

addentrarsi in quel processo di purificazione e redenzione che lo porterà non solo a “ripulire” la propria immagine dai rimorsi avuti dopo la morte di Jucci, ma a rivalutare anche la figura della stessa Jucci, descritta ora nel suo nodo essenziale, luminoso, quasi salvifico. E Jucci è sempre presente agli occhi del poeta come un’acqua pura che scende da ogni direzione e avvolge: «Eri davanti a me come una fonte / Scendevi da ogni lato, funambola»⁸⁸. Il poeta, in questa rievocazione di un passato spezzato dalla morte, non può far altro che constatare il suo essere ancorato a terra, in un’eco montaliana, perennemente com’è legato al «[...] filo teso che mi tiene a terra»⁸⁹, che lo costringe a guardare la vita anche se ferita, offesa dalla perdita e dall’assenza, come «Un collare / Di piccoli solchi spinosi / Nella carne»⁹⁰.

La sezione V dal titolo profondamente intenso ed evocativo, *Colline di tulle nero*, ci pone finalmente davanti alla causa della morte di Jucci, ossia la malattia, il cancro. La notizia di questo male inesorabile, il poeta la riceve dalla compagna al telefono, dove «[...] s’alza la voce si chiede, / Mentre dovrebbero aprirsi spazi al silenzio»⁹¹. Al silenzio scaturito dal dolore, subentra allora la rabbia di fronte all’incontrovertibilità del male, la verbosità della lingua che indaga per sapere dove si è annidata la malattia, se si può curare e come, quasi un’inerme incredulità nei confronti di una sorte che si fatica a credere: «Che cosa al tuo fegato / Che cosa, inesorabile, hai dentro?»⁹². A questo nuovo stato di cose anche la vita deve adeguarsi, prendere un corso diverso, abituarsi ai nuovi spazi in cui bisogna reimparare a convivere: ecco, allora, che il poeta con grande attenzione e sensibilità ci descrive gli spazi ospedalieri e le “giovani malate” simili a «Gazzelle con il collo tra le sbarre»⁹³, prigioniere e a foglie autunnali «In attesa del turno per cadere dal

⁸⁸ *Ibidem*, vv. 11-12.

⁸⁹ *Ivi*, *Il collare*, v. 9, p. 55.

⁹⁰ *Ibidem*, vv. 18-20.

⁹¹ *Ivi*, *Perché al telefono*, vv. 1-2, p. 59.

⁹² *Ibidem*, vv. 8-9.

⁹³ *Ivi*, *Gazzelle prigioniere*, v. 8, p. 61.

tiglio»⁹⁴, per morire; oppure i gesti quotidiani risignificati dalla medicalizzazione del male, gli spazi domestici adibiti alla cura: «Il tavolino con sopra l'odore delle medicine»⁹⁵, il letto «di canne bianche» dell'ospedale su cui i due si abbracciano teneramente, soli nella malattia e con nessun familiare a sostenerli: «Non dovrebbe uno splendido figlio / Esserci accanto in questo ostello?»⁹⁶. Questa seconda parte del libro incentrata sulla malattia di Jucci, scrive Gianluca D'Andrea, «[...] simboleggia la distruzione delle certezze acquisite che si scontrano con l'evidenza del male. Forse per questo, la malattia di Jucci diviene metonimia assoluta, cioè trasposizione che raggiunge definitivamente il "symbolon", il riconoscimento effettivo di una totalità che è ancora speranza nella trasfigurazione e commistione: dei soggetti, dell'identità sessuale, della relazione, della parola»⁹⁷. Così la "condizione assoluta" della malattia di Jucci contamina e distorce persino il futuro: il nuovo giorno che si disvela agli occhi del mondo anziché produrre un sentimento positivo, di attesa e speranza per ciò che avverrà, nella malattia viene interpretato come un'oppressione insostenibile, rinnovamento quotidiano di una sofferenza che non ha tregua ma neanche prospettiva di fine: «Nuovo giorno, ritorna nella tua / Svizzera di provenienza, / Tornaci e restaci, lasciaci in pace»⁹⁸. E questa mancanza di prospettiva, di assoluzione, genera nel poeta un "dolore secco" e, di fronte alla morte, Jucci appare a un tratto autorevole, detentrica di una verità che solo l'approssimarsi della fine riesce a conferire: «Per quell'autorità / Che la morte ti dà»⁹⁹, scrive Buffoni nella lirica *Colline di tulle nero* con due settenari tronchi in rima che sembrano richiamare l'incedere aggraziato della filastrocca, e che invece chiudono in troncamento, in una sospensione inesorabile quanto la malattia mortale. Eppure, nonostante la dolcezza e la comprensione manifestate nei confronti della compagna, dal poeta non può arrivare consolazione perché entrambi già sanno, quasi presentano, che dal male non

⁹⁴ *Ibidem*, v. 6.

⁹⁵ *Ivi*, *Alla clinica della bambola*, v. 1, p. 62.

⁹⁶ *Ivi*, *Uno splendido figlio*, vv. 3-4, p. 63.

⁹⁷ Gianluca D'Andrea, *La soglia cortese del ricordo. Su Jucci di Franco Buffoni*, cit.

⁹⁸ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Con le piante grasse*, vv. 5-7, p. 64.

⁹⁹ *Ivi*, *Colline di tulle nero*, vv. 10-11, p. 65.

c'è via per il ritorno, e la stessa Jucci sembra imperscrutabile in quella compostezza grondante di dolore che precede la caduta: «“Ho male qui” / Tu sai che so / Non puoi dire niente»¹⁰⁰. Le ultime poesie della quinta sezione ci descrivono gli istanti di poco precedenti la morte di Jucci e di poco successivi: ci troviamo qui nel punto fatidico della raccolta, quello del trapasso, completamente immersi nella narrazione della morte e dell'innominabile dolore che ne scaturisce. Così, del suo «Ultimo pomeriggio cosciente»¹⁰¹, passato in uno stanco torpore, il poeta ci descrive la quotidianità della malattia racchiusa nel gesto di chiudere un libro e di riaprirlo per ore con un fare da nobildonna: «Come un'antica contessa chiudevi / Il libro guardando lontano... / Dopo pochi minuti lo riaprivi / Tenendo il segnalibro in una mano»¹⁰²; oppure l'immagine del gesto di scacciare via con la mano una mosca che si posa sul mento, segnale di una vitalità non ancora esaurita: «Allontanò dal sé del mento / La mosca repentina, / Era la vita che bussava ancora»¹⁰³; oppure ancora la capacità di ironizzare su una mela che si vuol mangiare, definita da Jucci «La mela di Biancaneve», in un processo tuttavia contrario a quello della popolare fiaba dei fratelli Grimm poiché qui non è la mela ad avvelenare la donna, bensì avviene esattamente il contrario: è la malattia, che ha avvelenato il corpo di Jucci, a trasmigrare anche negli oggetti con cui la malata interagisce, nel cibo che mangia, nelle persone che la circondano. Il cancro, dunque, come elemento osmotico, membrana permeabile, alone oscuro capace di contaminare tutto il resto. Ed il poeta questo lo sa bene e, ne *Il golfino perduto*, arriva a definire Jucci moribonda un «[...] gattino rannicchiato freddo / Che in una notte tu sei diventata»¹⁰⁴. La poesia *Io ascolterò* è paradigmatica in questo senso: si tratta, infatti, di una delle ultime volte in cui Jucci prende interamente parola (la lirica, infatti, è del tutto contraddistinta dal suo monologo corsivo). Qui la malattia ha preso definitivamente il sopravvento, la

¹⁰⁰ *Ibidem*, vv. 13-15.

¹⁰¹ *Ivi*, *Come un'antica contessa*, v. 6, p. 68.

¹⁰² *Ibidem*, vv. 1-4.

¹⁰³ *Ivi*, *La mela di Biancaneve*, vv. 1-3, p. 69.

¹⁰⁴ *Ivi*, *Il golfino perduto*, vv. 11-12, p. 71.

donna sta per morire («*Ed io calva di premure, stremata nell'attesa / Temevo di lasciarti in primavera / Tra le colline cave*»¹⁰⁵) e al dialogo subentra l'ascolto («*Io ascolterò quando ai rododendri / Dovrai spiegare, e al tiglio / Che sei rimasto solo*»¹⁰⁶), forma altissima di presenza in assenza (di parole, di corpo, di materialità). Si tratta di una delle poesie più significative e commoventi della raccolta, in cui all'io del poeta subentra il "tu" di Jucci che, anche nella morte imminente, cerca di avvertire il poeta con un verso dall'evidente, e più che mai significativo, richiamo montaliano: «Ma tu guizza, guizza fin che puoi...»¹⁰⁷ è sovrapponibile, infatti, ai versi degli *Ossi*: «Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!»¹⁰⁸. In entrambe queste citazioni riposa il medesimo postulato (e la sua forza dirompente): sfuggire alla necessità di natura. Se, infatti, Montale si rivolge a un "tu" (che non è espressione generica di un lettore ideale bensì dialogo serrato con l'interlocutrice concreta al di là della pagina), anche Jucci si rivolge al poeta facendo proprie, esattamente come il poeta ligure, i meccanismi del dialogo, finalizzati in entrambi i casi a mettere in guardia il lettore, spingerlo sull'attenti nei confronti di un'esistenza dominata dalla necessità (dallo stare perennemente "coi piedi ben saldi alla terra") e da cui, invece, bisogna affrancarsi per essere davvero liberi. Alla luce di ciò, dunque, le parole di Jucci rivolte al poeta risultano illuminanti poiché restituiscono l'esatta misura del meccanismo che dovrà mettere in atto egli, rimasto ormai solo, per non soccombere a quella necessità che lo vedrebbe altrimenti intrappolato nel ricordo, nel rimpianto, in una vita-non vita rivolta ad un passato di morte e proiettata verso un futuro incerto, senza le fondamenta su cui poter ricostruire. Infatti, sappiamo noi a posteriori, che il poeta ha seguito il consiglio della compagna ed è riuscito a "sfruttare" la sua morte come occasione positiva (e produttiva) per poter reagire, prendendo in mano la propria vita e portandola in salvo. Ma ancora il giovane Buffoni, alle prese con lo sconvolgimento dell'imminente

¹⁰⁵ Ivi, *Io ascolterò*, vv. 1-3, p. 72.

¹⁰⁶ *Ibidem*, vv. 9-11.

¹⁰⁷ *Ibidem*, v. 6.

¹⁰⁸ Eugenio Montale, *Ossi di seppia (1920-1927)*, cit., vv. 15-16, p. 5.

perdita, al funerale di Jucci è soltanto: «Una strega che fuma / All'ingresso del cimitero»¹⁰⁹, una figura spaventosa, irreali, sbilenca, che male si addice alla concreta quiete composta del corteo funebre: l'introduzione del dolore appare agli occhi del nostro protagonista come qualcosa di molto lontano, da cui diffidare per non esserne sopraffatti. Allora, in quei momenti, egli pensa soltanto, quasi per distrarsi, «A come s'aprano e si chiudano / Si formino e si disfino le nuvole»¹¹⁰, splendida metafora che si riferisce al mutare rapido della vita umana, simile in tutto alle nuvole del cielo che cambiano continuamente forma e direzione, addensandosi e poi disfacendosi. In questo contesto, inoltre, si inserisce la riflessione sulle "due vite", che si erano sviluppate in quegli anni e che prendevano a scorrere in parallelo: la vita "eteronormata" con Jucci e la vita "omonegata" alla scoperta della propria vera identità sessuale. Significativa, a tal proposito, risulta la quartina *Attraversa il tuo funerale*, dove, nel contesto funebre, imprevedibile e casuale si inserisce, come un guizzo d'azzurro in un cielo oscurato, un elemento dal sapore tipicamente penniano: «Attraversa il tuo funerale / Un bel ragazzo in tuta / Va a lavorare a correre a studiare / E non significa nulla»¹¹¹. Ecco: finalmente prorompe l'omoerotismo, finora trattenuto quasi a forza, ed è particolarmente significativo che esso salga in superficie proprio in un momento così drammatico, intimo, assolutamente personale. È come se il poeta cogliesse il pretesto del funerale e l'apparizione "miracolosa" del giovane in tuta che attrae la sua attenzione per saldare indissolubilmente, quasi sancendo un patto, questi due momenti imprescindibili della sua vita: l'amore per Jucci (come condizione del ricordo e di formazione) e l'omosessualità (come prospettiva di vita futura). Nonostante ciò, il poeta decide di chiudere la sezione con una delle più belle confessioni d'amore presenti nella raccolta, testimonianza di un sentimento sottratto alla morte, capace di superare la barriera impenetrabile della malattia e di innalzarsi leggero sopra la predestinazione, quella "necessità" di cui parlavamo sopra.

¹⁰⁹ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Una strega che fuma*, vv. 2-3, p. 74.

¹¹⁰ *Ibidem*, vv. 5-6.

¹¹¹ *Ivi*, *Attraversa il tuo funerale*, vv. 1-4, p. 75.

Risponderà così Jucci, in punta di morte e con l'ultimo fiato di vita sulle labbra, alla domanda del suo amato: «Mi amasti / E al finale “chi è stato?” / Tra gli spasmi rispondesti / “Io, sono stata io, io sono stata”»¹¹². *Omnia vincit amor*.

La sezione VI, intitolata *Demoiselle anglaise*, richiama dal titolo l'elemento naturale, centrale nella prima parte del libro – quella *in vita* di Jucci – e che ritroviamo qui nuovamente, quasi in chiusura. Il nome della sezione, che richiama il titolo della poesia omonima a pagina 85, ci spiega il poeta, riecheggia “les demoiselles anglaises” che «[...] sono tre picchi slanciati e filiformi nel gruppo del monte Bianco»¹¹³. Il tema alpino, dunque, fa da sfondo alla sezione: la vertiginosa verticalità dei monti si fonde all'orizzontalità del dolore, dove eravamo rimasti nel precedente capitoletto in versi. Ci troviamo, infatti, di fronte ad una consapevolezza nuova, quella data dalla morte ed è come se Jucci, dopo il trapasso, fosse ritornata sotto forma di particelle elementari in quella natura tanto amata e studiata, in una fusione che, se prima era soltanto mentale e intellettuale, adesso è totale: «Per me tu sei rimasta dove il fiume fa l'ansa»¹¹⁴, scrive Buffoni, «Per me sei rimasta là / Non ti ha presa nessuno, / Soltanto il fiume / Sull'isola legata alla terra / Per tanti mesi dell'anno»¹¹⁵. Jucci appartiene ai suoi luoghi, ai luoghi che entrambi hanno percorso e studiato insieme; e, dopo la morte, lei è rimasta lì, incisa forse sugli antichi disegni rupestri di cui insieme si indagava la natura e l'origine. Quello che fa il poeta allora, soprattutto adesso, è ricostruire in versi un'archeologia del sentimento, una geografia degli affetti a partire dall'assenza della compagna. Il ricordo, così, assume una valenza positiva, capacità ermeneutica e terapeutica insieme, finalizzata non tanto a fissare Jucci nella memoria, quanto piuttosto immaginarla come se fosse ancora viva, ancora in carne ed ossa, lì tra le concretissime cose umane. Scrive, infatti, Buffoni: «Solo ora / Che ti ricordo piano / [...] / Solo ora / Ti riaffacci viva nella mia testa e

¹¹² Ivi, *Il garzone del Piemonte*, vv. 15-18, p. 77.

¹¹³ Ivi, *Note*, p. 118.

¹¹⁴ Ivi, *Dove il fiume fa l'ansa*, v. 1, p. 81.

¹¹⁵ *Ibidem*, vv. 10-15.

ridi / Anche se scacci subito / Con la mano il riso, / Perché vuoi restare / E io non rispondo»¹¹⁶ o, ancora, «Diventa una forca nella foto sbiadita / Il girasole che ti nasconde in parte il viso»¹¹⁷. Solo attraverso un “ricordare piano” si può instaurare quel dialogo che caratterizzerà soprattutto la settima e ultima sezione; qui, invece, Jucci è muta ed è il poeta a rivolgersi a lei, cerca in qualche modo di mettersi in contatto con la sua assenza: «Con le tue mani da pianista / Fammi un segno, / Dimmi che ho fatto bene»¹¹⁸ e, ancora, «Sei riuscita a trovare un po’ di vento anche lì?»¹¹⁹. E qui il paesaggio alpino risulta più importante e pregno di significato rispetto ad altri passi poiché, richiamando alla mente del poeta i ricordi di vita vissuta insieme a Jucci, è come se egli ora, rimasto solo, attraverso la vista del paesaggio fosse in grado di rievocare (e riattivare) anche la sua voce, sentirla squillare viva nella sua mente, in un insieme indissolubile. È come se la presenza di Jucci abitasse ora quelle creste, il vento, il nido delle aquile sul monte Bianco e sul Rosa, la casa che hanno abitato insieme, l’anima profonda dei luoghi:

Ci torniamo, dici, ci torniamo
 Nella casa dal tetto rosso
 Coi pini accosti alla finestra
 Il rifugio accosto ai pini
 Il passo della Rossa accosto al rifugio
 E poi solo cime nient’altro che cime
 Per vedere dal cielo se la casa si è mossa?¹²⁰

Jucci si è fatta, insomma, una particella inscindibile da tutto il resto, un tutt’uno percepibile anche nella poesia, in cui la grandezza di Buffoni risiede proprio nella capacità di far coincidere perfettamente il dato artistico ed estetico (la poesia, insomma) con quello privato e personale (l’autobiografia), con un risultato di compattezza estrema quanto brillante. Riportiamo, a tal proposito, la riflessione di

¹¹⁶ Ivi, *Solo ora*, vv. 1-2 e 6-11, p. 82.

¹¹⁷ Ivi, *Il girasole*, vv. 6-7, p. 83.

¹¹⁸ Ivi, *L’aquila*, vv. 19-21, p. 84.

¹¹⁹ Ivi, *Demoiselle anglaise*, v. 7, p. 85.

¹²⁰ Ivi, *Per vedere dal cielo*, vv. 20-26, p. 87-88.

Mario Buonofiglio sul concetto di *sillaba-cellula* confezionato *ad hoc* dal critico letterario per la poesia di Jucci:

Il poeta e anglista Tomaso Kemeny in un'acuta recensione de *Il Profilo del Rosa* apparsa su «Il Segnale», XX, n. 58, 2001, pagg. 55-56, annotava: «Cioè che mi sorprende è l'assoluta anestetizzazione dell'emotività: la scrittura pare come prosciugata, in un paesaggio estraniato dalla percezione-emotività diretta, come estratto dalla memoria-terra, dov'è stato lungamente sepolto. Persone, animali, oggetti, azioni paiono appartenere a un periodo mitico-geologico altro, di grande distanza di sicurezza.». Ora, in Jucci, quell'anestetico letterario ha perso la sua efficacia e comincia a sentirsi il dolore: è un dolore esistenziale, ma anche fisico, che entra in una specie di sillaba-cellula: il ritmo di Buffoni-poeta entra nelle sillabe, s'intreccia legandosi chimicamente ai versi, al punto che al microscopio (analitico) è difficile scindere le cellule dalle sillabe, perché tendono a coincidere, a creare legami inscindibili; questi "legami" nella scrittura di Buffoni si possono ovviamente rompere correndo però il rischio di separare la poesia dalla realtà. [...] La poesia è, paradossalmente, in un autore colto come Buffoni, legata a ritmi e suoni naturali: è qualcosa che pulsa come una gioia, che mette in comunicazione Jucci-Buffoni con la natura e che diventerà un dolore latente e continuo proprio con la morte di Jucci, anche se Jucci continuerà a vivere nei "ritmi" delle cellule e delle sillabe di Buffoni.¹²¹

L'ultima sezione, la VII *Come un eternit*, si apre con la poesia omonima che è anche una delle più significative e profonde dell'intera raccolta. Ritorna qui il dialogo postumo con Jucci dopo l'interruzione del dolore delle precedenti sezioni; solo che adesso Jucci è ormai cristallizzata nel tempo: la sua è una postura mitica, quasi oracolare, e, dall'alto della sua condizione, si rivolge all'amico ormai quasi "alla pari": il poeta, infatti, immerso nello scorrere inesorabile della vita, sta raggiungendo l'età della vecchia compagna: «*Ho provato a pensarti dal futuro / Da quando e dove / Ferma nel tempo io / Ti vedrò salire / Sempre più vicino / All'età mia*»¹²². E questa ascesa non è solo un traguardo anagrafico, ma anche esistenziale, di formazione: prossimo all'età con cui si è bruscamente arrestata la vita di Jucci, il poeta può meglio comprendere le dinamiche che hanno tormentato la compagna nei suoi ultimi mesi di vita. In qualche modo, Jucci e Buffoni vengono ora a coincidere, come se fossero prolungamenti di uno stesso corpo, l'uno diretto al cielo, l'altro ben piantato in terra eppure uniti in un punto, che è l'amore: «*Perché io innamorata sono dentro*

¹²¹ Mario Buonofiglio, *Le passeggiate Jucci-Buffoni e il rinvenimento della poesia-mammut*, cit.

¹²² Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Come un eternit*, vv. 1-6, pp. 93-94.

*di te, / Più ti scuoti per allontanarmi / Più io penetro in profondità»*¹²³. Eppure, sembra dirci Jucci, questo amore è una ferita che non si rimargina, simile in tutto a una scheggia di legno conficcata nella carne che scende più in profondità ad ogni tentativo di estrazione. Allora la “rimozione” del ricordo di Jucci, ci dice il poeta, è impossibile: anzi la sua presenza impressa nella mente serve a tamponare, come un corpo contundente in un organo vitale, un’emorragia che altrimenti sarebbe fatale: Jucci, quindi, è al tempo stesso ferita e rimedio, morbo e cura, pugnalata e salvifica medicazione. Significativa, in particolare riguardo questa poesia, la riflessione di Saverio Bafaro che riportiamo nella sua interezza:

Nel componimento *Come un eternit* si mette in scena e si viene assorbiti in un dialogo appassionato tra una dimensione inorganica (l’eternit è un materiale resistente e imperituro) e una organica, delicatissima, del corpo ormai senza vita dell’amata, vinto dalla malattia. La macchina temporale viene fatta slittare avanti e indietro fino a creare quasi degli effetti stranianti: la presenza di Jucci nella quotidianità e nell’avvenire del poeta fa in modo che quest’ultima pensi il suo amore “dal futuro”, in maniera tale da permettere al percorso cronologico del suo uomo, rimasto in vita, di raggiungerla in età (lei era appunto di dieci anni più grande). Al tono elegiaco dei primi versi, in corsivo, si alterna la voce maschile, forte di uno *humour* tutto speciale, nel frangente di far riconoscere al lettore la “separazione” dello Spirito dalla Materia e nel permettere a Jucci di vedersi dall’esterno al suo stesso funerale, ritenuto ironicamente “troppo lungo”. Continuano altri scambi come presso la tomba della giovane donna, quando il poeta non trova la lapide sommersa dalla neve, innescando battute volte ad allentare i toni drammatici, toni che non credono per nulla al “per sempre”, ma cedono sempre il passo al continuo essere in costruzione della memoria. Oppure ancora sovviene quando la donna si “camuffava” il pallore dell’incarnato vestendosi con colori vivaci, quando da lì a breve il cancro le avrebbe avvelenato il corpo, solo quello. La chiusa vibrante e romantica del componimento parla da sé: al ricordo doloroso e, in parte ancora incredulo della scomparsa di Jucci, si sostituisce una voce ferma e fiera, dalla saggezza sovrumana, come se parlasse in definitiva dall’alto: Jucci è la radice dell’essere del poeta, vive costantemente in lui, e continuerà a camminare al suo fianco finché lui vivrà.¹²⁴

Pertanto, *Come un eternit* è un testo paradigmatico con cui ci si apre alla fine: in esso il tempo della memoria si fa eterno, estremo, oltremondano, e la presenza di Jucci continua a vivere riflessa nell’ombra stessa del poeta. Scrive Gianluca D’Andrea a tal

¹²³ *Ibidem*, vv. 28-30.

¹²⁴ Saverio Bafaro, *Franco Buffoni, poesia dall’incessante dialogo interno*, in *Passione Poesia – Letture di poesia contemporanea (1990-2015)*, a cura di S. Aglieco, L. Cannillo, N. Iacovella, Ed. CFR, Milano 2016.

proposito: «[...] *Jucci* è una previsione nell’abbattimento della linearità temporale – ma la poesia, quella vera, non è sempre questo dialogo temporale con le ombre? L’abbattimento dei limiti del “comune” partendo da ciò che di più comune abbiamo (il dolore) e l’approdo a una nuova dimensione percettiva? [...] In profondità noi siamo spettri di uno stesso essere: scisso, o meglio, incalcolabile»¹²⁵. La poesia successiva, *Dall’altro mondo*, già dal titolo consolida il significato essenziale (ed esistenziale) del finale di *Jucci*: ossia il dialogo tra una dimensione terrena e una smaterializzata, la conversazione serrata tra la vita e la morte, al fine di evidenziare l’importanza prima dell’assenza in quanto motore primo dell’azione e della capacità di salvarsi. Troviamo qui infatti, da parte del poeta, un’affermazione potentissima, in grado di ristrutturare non solo la portata della scomparsa di Jucci ma persino la direzione stessa dell’esistenza del poeta, che altrimenti sarebbe scivolata in una rovina senza ritorno:

Perché la tua morte non mi ha insegnato a vivere
 Mi ha solo permesso di continuare a vivere.
 Senza la tua morte
 Sarei già morto
 Invece sono vivo e lo scrivo.
 Sei morta per costringermi
 Al referto in carta velina,
 Per mandarmi in tempo alla tac
 E farmi operare
 Prima.¹²⁶

La morte di Jucci, allora, accende una lampadina nella mente del poeta, gettando luce su un male persino più grande: anch’egli, infatti, dopo vent’anni dalla scomparsa della compagna, scoprirà di essere ammalato e proprio l’esperienza drammatica trascorsa al fianco della donna amata gli permetterà di prevenire l’incurabile, spingerlo negli ospedali a curarsi, infine guarire in tempo. Alla luce di ciò, dunque, Jucci assume un significato etico imprescindibile perché ha permesso al poeta di salvarsi, di assumere la postura di chi ha scontato il male e sa affrontarlo a viso

¹²⁵ Gianluca D’Andrea, *La soglia cortese del ricordo. Su Jucci di Franco Buffoni*, cit.

¹²⁶ Franco Buffoni, *Jucci*, cit., *Dall’altro mondo*, vv. 8-17, pp. 95-96.

aperto, questa volta munito di armi in grado di sconfiggerlo. A tal proposito, Sandra Di Vito parla di Jucci come di un essere angelico e salvifico in grado di rivitalizzare l'anima moribonda e farla rinascere, una "Beatrice" facente parte di una schiera di creature «[...] che attraversano la nostra vita fugacemente, ma ce la cambiano per sempre e danno una direzione alla nostra vita che, senza di loro, forse non avremmo mai intravisto. Siamo, ma, senza di loro, non saremmo quello che siamo. A volte è proprio la loro morte a farci drammaticamente aprire gli occhi su questa verità. Così il poeta, dopo la morte di Jucci, è costretto ad ammettere che senza di lei, senza la sua morte non sarebbe nemmeno vivo»¹²⁷. Il motivo di questa poesia, inoltre, non si situa soltanto nel fatto che il poeta abbia a sua volta vissuto e debellato un male terribile, ma nella convinzione che questi versi rispondano a qualcosa di più profondo, rinviando a una conquista identitaria, emotiva e personale assolutamente determinante. Nonostante la morte, tuttavia, Jucci continua a influire sul poeta incidendo sulle sue scelte di vita, come una retta che divide un angolo in parti uguali senza ferire: «Una dimensione la tua ora / Bisecante la mia e non tagliente»¹²⁸. E la memoria, in questo processo di sovrapposizione e ricomposizione di esperienze e vissuti, è centrale: essa fa da collante tra il passato e il presente e, soprattutto nella poesia *Sapessi, tiglio*, dove fondamentale risulta l'immagine naturale dell'albero di tiglio (incontrata già altre volte nel corso della raccolta e sempre accostata alla figura di Jucci) serve a sottolineare la persistenza delle persone amate anche dopo la loro scomparsa. Così Jucci è ancora presente perché esiste ancora quel tiglio che lei amava, in una potente trasfigurazione e trasmigrazione degli affetti dalle persone che li hanno provati alle cose amate: è come se nel tiglio ora fosse rimasta incastrata una parte dell'anima di Jucci:

Sapessi, tiglio, come ti guardava
Jucci nel settantanove
E le mancava il fiato per dirti
Che ti amava, pur così conciato,

¹²⁷ Sandra Di Vito, *Franco Buffoni, Jucci*, sul sito NewsLiceoFormia, giugno 2016; ultima consultazione 31/12/2018.

¹²⁸ Franco Buffoni, *Jucci*, cit. *Della croce riflessa*, vv. 6-7, p. 98.

Potato come me dal parrucchiere,
Ma per questo robusto. Tu qui ancora
E senza fili,
Fantaccino impiccato.¹²⁹

La memoria, inoltre, ha un ruolo di primaria importanza perché, a partire dal ricordo della storia personale, si traccia un nesso imprescindibile anche con la storia minima di tutti i giorni, dei movimenti infinitamente piccoli che caratterizzano la natura, e con la Storia ufficiale, quella dei grandi eventi che hanno cambiato il mondo. In questo modo il poeta conferisce alla sua esperienza personale una scenografia reale, consistente, ancorata nel fluire della storia; in sostanza la legittima e, nonostante le “prospettive” di vita insieme a Jucci siano “tutte mutate”, «Restano però i rumori conosciuti / Delle piccole vite delle rane / Nei fondali bassi, / Resta il nocciolo che fiorisce / Quando tutto attorno è ancora bianco, / Resta la lotta degli uccelli / Che osservavi cupamente / Divenendo poi la spettatrice / Di un balletto di piume»¹³⁰. Resta, insomma, un dato certo a cui aggrapparsi anche di fronte al dolore dell'imprevisto: la ciclicità della natura, quasi una garanzia di fronte al rapido mutare delle cose umane. Le ultime sette poesie di *Jucci* sono tutte caratterizzate dal dialogo tra il poeta e la donna scomparsa: la voce di Jucci torna nel suo corsivo commosso per porre fine alla sua storia e lo fa in prima persona nella vertigine del dolore che resta cristallizzato per sempre nell'animo del poeta, sedimentato come una concrezione calcarea.

*Eravamo una bocca che parlava a un orecchio
Per giurare qualcosa.
Quanto vorrei quanto sostituire
- Mentre si porta al mio fianco, assomiglia
A un serpente dorato il ruscello -
Quell'infinita paura con la gioia.*¹³¹

¹²⁹ Ivi, *Sapessi, taglio*, vv. 1-8, p. 99.

¹³⁰ Ivi, *La mia invarianza*, vv. 15-23, p. 100.

¹³¹ Ivi, *L'infinita paura*, vv. 8-13, pp. 101-102.

dice Jucci al suo amato, e ancora: «*Sei la solita altalena che non smette / Di mutare la paura in voce calma*»¹³². La paura, sembra dirci il poeta, è il sentimento che rimane in fondo agli occhi, quello che più di tutti spinge all'azione e permette di fissare nella memoria gli eventi. E si tratta di una paura infinita che si prova a celare dietro una "voce calma", senza tuttavia estinguerla. E tale sembra la poesia di Buffoni: una poesia composta, compatta, estremamente colta e persino razionale, dove ogni sentimento viene descritto con una precisione chirurgica, quasi anestetizzando il dolore, salvo poi ricredersi grazie a quei versi, eccezioni a confermare la regola, in cui il dolore sguscia via, si sottrae al controllo del poeta prorompendo con tutta la sua forza catartica, liberatrice. Catartica sembra anche la "condanna" inflitta indirettamente da Jucci, morendo, al poeta, costretto a raccontare in versi della vita spezzata della sua compagna: «*A te che invecchierai sino a decrepitezza / Condannato per sempre a raccontare / Della mia freschezza*»¹³³, arrivando egli ad affermare: «Ho pena per quanto con me non vivesti. / Me ne vergogno e dolgo. Ma tu / Che eri più grande e sapevi / Invece consistevi / E sostanziai amore»¹³⁴. Il poeta, dunque, ammette le sue mancanze, tutto ciò che non ha fatto vivere a Jucci e che torna a tormentarlo a distanza di decenni. Ma ora, complice il filtro del tempo e della saggezza acquisita negli anni, egli può finalmente guardare in faccia il dolore senza lasciarsi sopraffare, confessando serenamente: «[...] il nostro era un amore stilizzato / E senza più voce in capitolo / Sull'essere unitario. / Un amore di foglie screziate / Sempre più screziate / Come ci si allontana dalla fonte...»¹³⁵. Solo così, grazie a questa ammissione strappata di bocca come una liberazione ricercata con dolore per anni, Jucci può finalmente trovare il suo posto nella vita del poeta, la sua pace e, quindi, da donna in carne e ossa diventare un personaggio letterario a tutto tondo attraverso la poesia e la sublimazione che solo la lirica può conferire. In questo modo, del tutto simile alla Beatrice dantesca o, ancora

¹³² *Ibidem*, vv. 25-26.

¹³³ *Ivi*, *Sino a decrepitezza*, vv. 18-20, p. 105-106.

¹³⁴ *Ivi*, *Un residuo attivo*, vv. 5-9, p. 109-110.

¹³⁵ *Ibidem*, vv.19-24.

di più, alla Laura di Petrarca, Jucci può riattivare nel poeta la scintilla di un processo di redenzione, di riflessione pacata attraverso la lente del ricordo di quel che è stato e di ciò che lo ha portato ad essere quello che è oggi, in una voce ferma e (ri)composta. Di conseguenza, staccata dal corpo e impressa nelle parole della poesia, Jucci è in ogni cosa, presente sia nelle cose umane («[...] *Il granello di sabbia / Nel tuo ingranaggio sono*»¹³⁶) sia nella natura inanimata circostante («Sei tornata betulla / Trascinata dalla piena / Di traverso sul piccolo torrente / A far da ponte»¹³⁷), tramite insomma tra ciò che si vede fuori e ciò che si sente dentro. E, in tale fusione onnicomprensiva, c'è una grande gioia, una felicità immensa derivante dal ricongiungimento sereno con tutto il resto: «E sei straordinariamente gioiosa»¹³⁸ scrive il poeta nella penultima poesia della raccolta intitolata *Il sassolino bianco*, come a voler sottolineare lo strappo ricongiunto, la ferita davvero, finalmente guarita. Jucci, allora, diventa il nume tutelare della vita del poeta, la motivazione della sua saggezza acquisita come destino ineluttabile, colei che ha compreso l'inganno della "necessità" di vivere e lo ha portato a consapevolezza, svelandone i meccanismi più oscuri. Jucci è diventata un tutt'uno con l'eternità perché ha sperimentato un grandissimo vuoto e quest'idea dà consolazione al poeta, svela per un attimo il mistero dell'esistenza a chi resta: «*Alla fine non è stato difficile / Avviare l'eternità: mi è bastato / Sentirmi / Una cosa sola con il vuoto*»¹³⁹, confessa Jucci. La morte, allora, sembra dirci la donna, altro non è che sottrazione progressiva e ineluttabile, fuga centripeta verso l'essenziale (non verso il nulla, sia chiaro) che coincide con l'eterno: non allora strozzamento del tempo, sua immobilizzazione, bensì dilatazione, sconfinamento onnicomprensivo. Jucci, morendo, non è rimasta intrappolata nella sua epoca, cristallizzata come un fossile preistorico nella resina, bensì si è proiettata ovunque, ha cancellato le soglie temporali, è tornata nel passato ma annidata anche nel futuro, da cui parla e ammonisce il poeta. L'ultima poesia del

¹³⁶ Ivi, *Il sassolino bianco*, vv. 12-13, p. 111-112.

¹³⁷ *Ibidem*, vv. 16-19.

¹³⁸ *Ibidem*, v. 21.

¹³⁹ Ivi, *Poi che non ci sono il giorno e la notte*, vv. 31-34, pp. 113-114.

libro, *Poi che non ci sono il giorno e la notte*, dominata quasi interamente, per l'ultima volta, dal corsivo pacato di Jucci, si conclude infatti proprio con un'invocazione della donna, la quale, profeticamente, rivolgendosi al vento come metafora dell'imprevedibilità della sorte, predice al suo amato la terribile malattia che colpirà anche lui alle vie respiratorie. E non si tratta tanto di un avvertimento per correre ai ripari, per scongiurare in tempo il peggio, bensì un consiglio pieno d'amore e commozione nell'accettare la vita per quel che è, anche a costo di dover lasciare andare, ammettere d'aver perduto, poiché solo così si può essere davvero liberi.

*Vento, vento, taci, smettiti di sfiorarlo
È tutto mio e dorme,
In pace devi lasciarlo.*

*Il vento ti farà ammalare
Vuole la tua trachea e i tuoi bronchi.
Continuerà a provarci ed alla fine
Vincerà lui.¹⁴⁰*

1.4 «Senza la tua morte / Sarei già morto / Invece sono vivo e lo scrivo»: alcune considerazioni finali

Alla luce di quanto detto finora, per concludere, facciamo nostre le parole di Maria Grazia Calandrone che, a proposito del finale di *Jucci*, scrive: «[...] *Jucci* è un altare postumo, dice una giovinezza che non torna, se non imbarcata sul mezzo, provvisorio ma riproducibile, delle parole. Quindi dice del tempo che torna, ogni volta che lo desideriamo, nel tempo frammentato e folgorante della poesia. Scrivendo – e poi leggendo, torniamo lì: al nostro peccato originale. E alla nostra definitiva

¹⁴⁰ *Ibidem*, vv. 35-41.

assoluzione»¹⁴¹. *Jucci*, in sostanza, è un libro del ritorno, di qualcosa di rara grazia che stia insieme fuori e dentro il tempo: è un libro sulla redenzione ma, al tempo stesso, sulla fissazione del ricordo come traccia immutabile e duratura. Ma è anche un romanzo di formazione, un viaggio al termine della morte da cui si esce inevitabilmente mutati e con una luce diversa negli occhi: Jucci sta tutta qui, in questo evolversi continuo, nel maturare profondo delle consapevolezze del poeta, nell'assimilazione poetica di una storia personale dolorosa e terribile che assume ora una luce pura, piena di verità e fermezza nella voce. Concludiamo, infine, con le intense parole di Marco Corsi, che ben riassumono il senso complessivo della poesia di *Jucci*:

[...] Jucci, si dirà infine, ma senza concludere, non è un libro “frontale” ma “centrale”, che sa guardare il suo centro e risalirne fuori, per apprendere le ragioni che stanno giù, sotto i ghiacci (il ghiaccio più profondo dell'inferno dantesco) dove sta la poesia. E poi subentra una certa contraddanza, come se la parola da sé fosse cosciente di tutte le alterazioni che a mano a mano subisce, fino a farsi due volte se stessa, parola-parola e parola-parlata. Tutta la libertà di mettere le cose in trasparenza, compresi i vizi e le virtù della nostra tradizione, ma così risolti, ancora leggeri, come una mano che si lasci andare, verso la fine del libro, e liberi tutte le possibilità. Non c'è nessuna perdita: la perdita è già stata compresa, è come se fosse l'antefatto di tutto. Non c'è bisogno di ripeterla. Quello che conta è ciò che ancora, nonostante tutto, rimane.¹⁴²

Ci si può chiedere, allora, se spesso stare dentro l'amore sia in fondo accettare che si è dilaniati: un'angoscia sottile, una nostalgia che a volte quasi ci fa brillare di malinconia. Ma è chiaro che a tutto non c'è risposta e, il più delle volte, bisogna scontrarsi con un limite, quello che ci impone di non poter andare oltre, di sapere, di dissipare le incertezze. Con *Jucci* si ha proprio questa impressione: di restare sospesi come in un limbo, con la voglia di conoscere, scavare a fondo, ricercare le cause, ma con la necessità salvifica di arrestarsi laddove terminano le parole. Di non travisarle. Ma cos'è in fondo la poesia se non un ponte gettato tra la parola e l'indicibile?

¹⁴¹ Maria Grazia Calandrone, *Jucci, l'amore oltre ogni ragionevolezza*, cit.

¹⁴² Marco Corsi, *Jucci è un mantra. Breve storia di un canzoniere*, cit.

CAPITOLO SECONDO

O GERMANIA: LA POESIA CIVILE DI FRANCO BUFFONI

2.1 «Io le ripeto: quieta, zitta, a cuccia / Già hai dato il meglio, non strafare»: un pamphlet politico in risposta all'arroganza meticolosa della prima potenza europea

Dei molti pregiudizi che la Germania s'è vista riversare addosso negli ultimi mesi, almeno uno le è stato risparmiato: non si può dire che sia stata noiosa. I suoi osservatori, spesso cittadini dell'Europa Unita costretti a riconoscersi come suoi riluttanti sudditi, sono passati in poco tempo dal vederla schiacciare la Grecia con un'esibizione di potere talmente ottusa da non renderla più credibile nel ruolo di custode delle regole comuni, al trovarsi la sorpresa del nuovo colpo di mano con cui apriva le porte ai profughi siriani. [...] Come era possibile che quegli stessi cittadini che – come rileva Franco Buffoni – avrebbero votato all'80% contro un'estensione del debito greco in un referendum analogo a quello indetto da Alexis Tspiras, pur sapendo del disastro sociale che si era creato in Grecia, sarebbero poi accorsi alle stazioni e negli stadi con cartelli e striscioni *Refugees Welcome!* ma anche coperte, letti da campeggio, viveri medicinali giocattoli e tutto quanto potesse dare concretezza al loro benvenuto? [...] Come si spiegava quel voltafaccia che ad un tratto rendeva i tedeschi molto più simpatici, però in fondo non meno *unheimlich*, perturbanti nella loro diversità? Credo che tra questi due aspetti non ci sia una contraddizione inconciliabile. I tedeschi si mostravano accoglienti con i rifugiati perché erano scampati a condizioni terrificanti che rendevano doveroso aiutarli, mentre i greci erano stati dipinti in maniera martellante come il cugino dalle mani bucate, quasi affetto da un vizio incurabile come il gioco d'azzardo, e per quanto malridotto uno così cercherà sempre di sfruttarti e fregarti. [...] La tipicità tedesca rimane iscritta in una minor disposizione a passar sopra alle altrui scorrettezze, vere o presunte. [...] L'aspetto centrale che Buffoni mette a fuoco con il suo sguardo di poeta-cittoyen (cittadino) [...] è che la Germania e i suoi abitanti si trovino oggi ad affrontare un inedito passaggio d'identità e di ruolo. Non sono più i tedeschi di una volta, i fanatici conquistatori e aguzzini, ma non sono nemmeno più coloro che vissero nella consapevolezza storica della colpa collettiva per il nazismo. Questi tedeschi odierni pensano di aver espiato il loro debito morale, e quindi si sentono sin troppo a proprio agio come creditore che non deve più far sconti a nessuno. Questi tedeschi che hanno riscoperto l'orgoglio nazionale vedendosi come primi della classe, sono però gli stessi

che con spontaneità sincera hanno trovato intollerabile che degli esseri umani fuggiti dalla guerra potessero naufragare in mare o, peggio, ammassarsi dietro al filo spinato. [...] Eppure la crisi dei profughi ha mostrato che persino in Germania, dove Angela Merkel viene un giorno raffigurata come un redivivo Cancelliere di Ferro, un altro come novella Madre Teresa, esiste ormai una scollatura ragguardevole tra rappresentanza politica e cittadini: in questo caso a favore della generosa capacità d'azione dei numerosissimi tedeschi improvvisati soccorritori volontari. [...] «Già hai dato il meglio, non strafare», chiede Buffoni nel verso finale di *Oggi che la Germania*, poesia in cui «la meticolosità nell'efficienza» rima con «nevrosi da obbedienza». [...] Qualcosa d'inconciliabile con l'efficienza intesa come norma e valore sommo al quale uniformarsi. È in questo che ha strafatto la Germania, finendo in una compulsione a primeggiare e nella fiducia accanita di farcela sempre.¹

Risultano significative queste parole introduttive contenute nella *Nota alla seconda edizione* di *O Germania* di Franco Buffoni, a firma della scrittrice tedesca naturalizzata italiana Helena Janeczek, recentissimo Premio Strega 2018 per il romanzo *La ragazza con la Leica*, poiché restituiscono l'esatta misura, attraverso la messa in risalto di eventi singolari nella storia recente del Paese (l'accorata accoglienza dei rifugiati siriani da parte dei cittadini tedeschi, da un lato, e l'avversione politico-economica nei confronti dei "cugini" greci "dalle mani bucate" da parte dell'establishment della Germania, dall'altro), dell'ambivalenza in fatto di decisioni politiche e atteggiamenti sociali mostrata negli ultimi anni dalla prima potenza economica dell'Europa Occidentale. È proprio tale ambivalenza che il poeta Franco Buffoni, in questo libello che è per un terzo prosa e per i restanti due terzi poesia, critica con un'ironia lirica sottile e pungente, e decostruisce mostrandone l'assoluta incoerenza e anti-europeità, a tal punto da far proprie le affermazioni dell'ex ministro degli esteri tedesco Fischer, il quale «ha detto: "Con l'attuale approccio socio economico-finanziario ai problemi politici, l'attuale Cancelleria rischia di affossare l'intera Europa per la terza volta in un secolo"»², a cui il poeta accosta anche l'affermazione del primo cancelliere della Germania federale, Konrad Adenauer, «che negli anni '50 disse: "I tedeschi sono pecore carnivore". Una frase da

¹ Helena Janeczek, *Nota alla seconda edizione*, in Franco Buffoni, *O Germania*, Interlinea, Novara 2015.

² Così il poeta in Costantino Cossu, *Intervista a Franco Buffoni*, sul sito web La Nuova Sardegna, 06/09/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

brivido che personalmente non avrei mai osato scrivere»³, aggiunge Buffoni nell'intervista per La Nuova Sardegna a cura di Costantino Cossu. Infine, ai suddetti assunti, si aggiunge nella strutturazione di *O Germania* il punto di vista di Heine: «Il terzo punto di appoggio per la scrittura di questo libro mi è venuto da un poeta ebreo tedesco di inizio '800, Heinrich Heine: “Se penso alla Germania di sera / Io non riesco a dormire”»⁴. E conclude: «Quindi nel mio libro ho soltanto cercato di mitigare il pensiero di questi tre grandi uomini tedeschi. Il mio libro è molto più tenero e comprensivo delle loro frasi»⁵. A queste riflessioni di significativi esponenti della storia, della cultura e della politica tedesca, il poeta sovrappone la propria esperienza personale – la prima sezione del libro, tutta in prosa, ha in tal senso una valenza aneddotica, “perlustrativa”, caratterizzata dalla narrazione delle vicende personali del poeta, della sua istruzione e delle gite in terra tedesca – cosicché l'opera si configura come una ricognizione delle vicende, recenti e meno recenti, dell'intera Europa, a partire dalla Germania a costituire il fulcro da cui prende le sue mosse il discorso politico in forma poetica sulla questione del predominio tedesco all'interno dell'area euro e nella definizione progressiva di un'Europa sempre più “germanocentrica”. Questo è un pericolo che il poeta sottolinea, preannunciandolo, diverse volte, dentro e fuori la raccolta, e che avvalora portando ad esempio la sua storia personale, le impressioni avute in prima persona. A tal proposito, sono significative le parole pronunciate da Buffoni nel corso di un'intervista a cura del poeta Elio Pecora, dove lo scrittore gallaratese afferma: «Negli anni '70 andai in Germania per motivi di studio e ciò mi permise di venire a contatto con i miei coetanei tedeschi che erano tutti nati dopo la Seconda Guerra Mondiale, e si portavano addosso, con sensibilità e sofferenza, il peso di una colpa etica. Poi è accaduto, come dice Hannah Arendt, che dopo sessanta anni “il sangue si raggruma”, ovvero che i personaggi diventano fumetti. Così Hitler si è tramutato in un certo

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

senso in una figura come il feroce Saladino. E oggi, secondo me, antropologicamente, possiamo riscontrare questo ritorno all'arroganza meticolosa nella figura del giovane presidente della Bundesbank che, ad esempio, si stizzisce quando Mario Draghi avanza proposte di politica economica per tutta l'Europa, che lui ritiene dannose per il suo paese...»⁶. Allora, sembra dirci Buffoni, il problema alla base è un calo vertiginoso di memoria, una mancanza dannosa del ricordo di ciò che è stata l'Europa alle sue origini, i principi etici e politici su cui (e per cui) si è costituita. Se i cittadini tedeschi della sua generazione – quella dell'immediato dopoguerra (Buffoni è del '48) – gravati dal peso delle tragiche e scellerate azioni inflitte all'intera Europa civile dai loro padri e nonni, hanno coltivato e incentivato un progresso "illuminato" volto a sanare, almeno parzialmente ed eticamente, le perdite, adesso le generazioni successive sembrano aver dimenticato questo debito "morale", a tal punto da rinchiudersi con arroganza dentro i propri confini nazionali e obliando i buoni propositi messi in atto qualche decennio prima. E questo il poeta lo scrive certamente non a cuor leggero dal momento che egli alla Germania è stato molto legato: infatti, alla domanda di Carlo Colombo «cosa significa per lei la Germania?», risponde: «Significa molto in termini positivi, perché alla repubblica federale di Bonn legai un periodo felice della mia formazione. Erano gli anni Settanta quando, poco più che ventenne, andai a studiare ad Heidelberg. Apprezzai nei miei coetanei, nati dopo la guerra, quella che definirei la *colpa etica degli incolpevoli*. Perciò li trovai più maturi degli amici francesi. Ma la Germania significa anche il biennio di mio padre in lager. Da tenente, rifiutò di aderire alla repubblica sociale. E la morte del nonno, per le conseguenze dei gas nervini austriaci, durante la Prima Guerra Mondiale. [...] Ora vedo che qualcosa è cambiato da quando avevo vent'anni»⁷. Perciò il discorso sulle mancanze della Germania odierna non è fine a se stesso, o suscitato solamente da questioni sociali e politiche, ma è dettato soprattutto

⁶ Così il poeta in Elio Pecora, *Intervista a Franco Buffoni*, sul blog FUIS, 23/06/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

⁷ Così il poeta in Carlo Colombo, *Parla Franco Buffoni: o Germania, non strafare, stai quieta, zitta, a caccia*, in «La Prealpina», 10 giugno 2015.

da un profondo affetto che Buffoni ha nutrito nei confronti di una terra in cui ha studiato e nel cui destino si sono intrecciate, oltre alle sue, persino le drammatiche vicende del padre e del nonno, il primo internato per due anni in un lager per essersi opposto alla repubblica sociale, il secondo morto a causa delle conseguenze dei gas nervini, ampiamente utilizzati nel corso del primo conflitto mondiale, non a caso chiamato la prima guerra “tecnologica” per l’uso di sostanze chimiche ed armi all’avanguardia, capaci di colpire e annientare anche a distanze notevoli con grande precisione. Allora si può ben dire che *O Germania* di Franco Buffoni è un libello multiforme: l’impostazione più evidente è quella del pamphlet politico con chiari intenti polemici espressi attraverso l’uso di una sottile, aspra ironia; ma è presente anche la narrazione autobiografica, aneddotica e, infine, il collegamento alla memoria familiare. In tutto ciò, il poeta ci consegna pagine forti in una lingua asciutta e precisa che riesce a colpire le regioni emotive del lettore e mettendo in risalto le tensioni del proprio tempo in uno stile «“anti-lirico”, che si armonizza nel “non-ritmo”, [...] sintomo di un mondo pieno di complessità, privo di metafore e belle immagini che possano raccontare la sua storia. E così l’invocazione, *O Germania*, che dà titolo alla raccolta, sembra rievocare il grido di speranza del poeta epico, personificato nella voce di un Odisseo contemporaneo, come l’Everyman di Pound, che cerca di ristabilire, fallendo, l’armonia mitopoietica del linguaggio, e cioè la manifestazione, anche solo rudimentale, del sano istinto (e non principio) di umanità»⁸. E tale forma stilistica “antilirica” del dire dà estrinsecazione formale al contenuto dell’opera, nella messa in scena di un esistenzialismo «profondamente diverso dall’esistenzialismo lirico, tipico di molti poeti contemporanei. Perché il suo si basa su un realismo della carne, figlio di una valutazione istintiva e lucida insieme, e contrario a tradursi – in certi frammenti del verso – alla più vasta società ormai omogeneizzata»⁹. Ma se da un lato la Germania è un paese in sé “meticolosamente”

⁸ Lorenzo Battaglia, *Recensione “O Germania” di Franco Buffoni* (Interlinea, 2015), sul blog Rivista!unaspecie, 20/11/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

⁹ *Ibidem*.

odioso, di una precisione asfittica e arrogante, dall'altro è una terra capace di libertà intellettuale, modello singolare per ogni animo in cerca d'aria. Lo si può capire sfogliando attentamente *O Germania*, studiando le citazioni, i paratesti, i riferimenti testuali con cui Buffoni impreziosisce il dettato e, al tempo stesso, ci informa sulle sue posizioni estetiche, sui modelli frequentati in merito alla questione enunciata nel libro. Scrive in proposito Camilla Miglio sul «Manifesto»:

La sua ideale genealogia tedesca Buffoni ce la fornisce nelle dediche e nei nomi in epigrafe alle poesie, collezione che fa pensare a *Uomini tedeschi* di Walter Benjamin (1936, Adelphi 1979), la raccolta di lettere di esponenti dell'umanità germanica realizzata nel momento in cui essa si avviava alla barbarie. A differenza di Benjamin, Buffoni non coglie pagine d'altri, ma scrive lettere in versi per un doppio destinatario: i dedicatari e i lettori d'oggi. E tra i dedicatari non manca appunto Benjamin, suicida a Port-Bou a un passo dalla salvezza. Né Heine, che per primo vide i pericoli dell'anima tedesca; né Goethe, inaspettatamente inetto, colto dall'occhio ironico della sua Lotte. [...] Infine, in omaggio ai coraggiosi, c'è Fritz Gerlich, giornalista tra i rari oppositori del nazismo, morto a Dachau. Ma il gran dedicatario è sempre la memoria, condivisa, del dolore che attraversa terre confinanti: Germania-Austria-Svizzera e Italia. Guerre e commerci, amicizia e paura, tradimenti e passioni.¹⁰

In *O Germania* il discorso della poesia si fonde con quello della politica e con quello dell'economia. Simone Di Biasio, a tal proposito, scrive su «Reader's Bench»: «Franco Buffoni [...] ci insegna molte più cose sul carattere di un poeta di un trattato di politica economica»¹¹. Effettivamente, potremmo aggiungere, non è possibile immaginare una poesia davvero efficace, sincera e decisiva se essa non sarà in grado di dialogare con l'altro da sé: Buffoni, in questo, ha il merito proprio di tessere degli intrecci disparati in maniera molto efficace tra poesia e bilanci economici, rievocazione personale e memoria collettiva, politica, storia, cronaca, sociologia, e così via. Il termine che forse, tra tutti, descrive meglio questa prassi letteraria è proprio quello di *poesia civile*, dove *civile* non designa soltanto una forma lirica impegnata, volta cioè alla società civile e ai problemi ad essa connessi, ma anche una

¹⁰ Camilla Miglio, *Franco Buffoni, O Germania*, Edizioni Interlinea 2015, in «Alias» - supplemento letterario del «manifesto», 24 maggio 2015.

¹¹ Simone Di Biasio, *La Germania affosserà l'Europa*, sul sito Reader's Bench, aprile 2015; ultima consultazione 31/12/2018.

prassi di scandaglio attenta e minuziosa nei confronti della realtà circostante e di tutto ciò che interagisce con essa, mutandone gli equilibri e ridefinendone gli obiettivi. Perciò Buffoni è un poeta estremamente lucido, oggettivo, a tratti anche spietatamente realistico nell'offrirci una notevole fotografia delle contraddizioni (prima di tutto culturali) che la Germania trascina con sé, troppo arrogante e altezzosa per prenderne coscienza. Scrive così sul «Fatto Quotidiano» Lello Voce: «Dall'orrore nazista al miracolo economico, tra il Benjamin suicida a Port Bou e i paesaggi impressionisti di Slevogt, l'anima tedesca viene messa a nudo e sezionata, per comprenderne fragilità, genialità, diversità. La poesia di Buffoni, insomma, riflette sul presente e smaschera ciò che di questa crisi nessuna analisi economica o politica potrà mai mostrarci, cioè ciò che, infine, sarà altrettanto decisivo nella scelta degli uomini (e dei popoli) nel loro fare e farsi Storia. [...] Ci troviamo di fronte alla dimostrazione che il discorso poetico è sempre un discorso sul mondo, prima che sull'io di chi lo vive (e lo scrive). Che la poesia, quando parla davvero, parla d'altro, per mostrarci ciò che nessun altro vede, ma che è indispensabile vedere»¹². Inoltre è importante sottolineare che la riflessione sulle conseguenze politiche ed economiche sul territorio italiano delle decisioni della Germania odierna si fa anche riflessione pregnante sulla lingua, ad esempio: «Se a Milano per definire il “brutto” / Si ricorre al peccato, / A Napoli si afferma senza dubbio / “Brutto comm ‘o debbito”. / Mai così uniti: schiavi tristi»¹³. Questa, una difesa che argomenta l'uso della lingua attraverso versi che non scivolano mai nella smanceria lirica, ma che arrivano a domandarsi, piuttosto: «Di quante leggi razziali sono ligio complice io?»¹⁴, oppure: «Che cosa sono i Pride, infine, / Se non il grido modulato di una comunità / Che desidera far sapere al mondo: / La prossima volta che verrete a prenderci, / Non ci troverete inermi?»¹⁵. Le riflessioni sulla lingua, o meglio sulla lingua dei luoghi,

¹² Lello Voce, *Duetto #07: Franco Buffoni e Bruno Galluccio, la poesia che parla d'altro*, sul sito lFattoQuotidiano.it, 07/07/2015; ultima consultazione 31/12/2018.

¹³ Franco Buffoni, *O Germania*, cit., *Brutta come il peccato, terra mia*, vv. 11-15, p. 28.

¹⁴ Ivi, *Oreste Quaglia*, v. 27, pp. 69-70.

¹⁵ Ivi, *Stelle gialle e triangoli rosa*, vv. 6-10, p. 66.

tornano anche quando bisogna «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»¹⁶. Allora, infine, ci si potrebbe chiedere, può lo sdegno, l'indignazione trasformarsi costruttivamente in poesia? E, soprattutto, può la poesia aiutarci a capire qualcosa di più su questa Europa moderna dove l'unità, ci dice Buffoni, è ancora un lontano miraggio e le decisioni sono prese da una sola, potente parte? Il poeta crede di sì e, in ogni caso, il senso ultimo della raccolta, di questo pamphlet in versi, appare chiaro: ricordare alla Germania, prima della classe e autoproclamatasi guida europea, di avere ancora molto da ricordare e poco di cui andare fiera; una nazione, ieri come oggi, cui si può e si deve dire: «[...] quieta, zitta, a cuccia. / Già hai dato il meglio, non strafare»¹⁷.

2.2 «Oggi che non sei più la terra allegra / Conosciuta in un'infanzia di vacanze»: struttura del libro, analisi testuale e commento di *O Germania*

O Germania dello scrittore Franco Buffoni, prosimetro pubblicato nel 2014 dalla casa editrice novarese Interlinea e ristampato nel 2015 accresciuto da una significativa nota introduttiva di Helena Janeczek, si compone di sei parti, tutte senza titolo, di cui la prima caratterizzata da dieci testi in prosa, più o meno lunghi, e le restanti cinque da trentasette poesie, per un totale di quarantasette componimenti. Si riscontra, inoltre, nella strutturazione delle sezioni del volume, una certa omogeneità compositiva: la prima e l'ultima parte sono le uniche, in circolarità, a possedere dieci

¹⁶ Ivi, *Morti col cappotto*, vv. 1-6, p. 37.

¹⁷ Ivi, *Oggi che la Germania*, vv. 9-10, p. 25.

componimenti, mentre la terza, la quarta e la quinta contengono tutte sette testi; la seconda, infine, è la più contenuta poiché racchiude “soltanto” sei liriche. Ciascuna sezione, poi, si apre con la dedica ad un esponente illustre del passato che ha reso grande la cultura e le lettere tedesche in tutto il mondo; si tratta della personale costellazione critica a cui il poeta si rifà e, nominandola, è come se la rinsaldasse al proprio percorso letterario, proponendola al lettore sotto forma di quella “parte buona” della Germania che egli salva, anzi protegge e custodisce, di fronte a tanta arroganza, sdegno e supponenza della realtà odierna che si trova a denunciare in queste pagine.

La prima parte si apre con la dedica a Konrad Adenauer, uno dei padri fondatori della Comunità europea, e si contraddistingue dalle altre non soltanto poiché, come abbiamo detto, è l'unica a proporre testi in prosa, ma anche perché affronta direttamente e senza filtri l'esperienza personale del poeta in Germania, la sua vita in quei luoghi, la realtà che all'epoca (anni Settanta e Ottanta) si presentava agli occhi del giovane Buffoni e quella, assai diversa e quasi irriconoscibile, che caratterizza gli anni più recenti della storia europea. Il primo componimento si intitola *Mercedes vs Bmw* e si tratta di un testo emblematico poiché, attraverso il racconto di un episodio biografico, il poeta mette in evidenza una peculiarità del carattere del cittadino tedesco medio: quello, cioè, estremamente rispettoso per le regole e ligio al dovere. Il testo narra di quando in autostrada, viaggiando oltre il limite sulla sua BMW 320 a iniezione («[...] una vettura – guarda caso – tedesca, che in condizioni di assoluta sicurezza consentiva velocità molto elevate»¹⁸, scrive Buffoni) nel tratto tra Bonn e Colonia, il poeta viene affiancato ad un tratto da una Mercedes, anch'essa automobile tedesca, che, con i fari abbaglianti “sgranati”, lo costringe a farsi da parte e a rallentare fino a rientrare nella velocità consentita dalla legge. Da quel momento in poi, l'uomo sulla Mercedes rallenta a sua volta ma rimane sempre nella corsia di sorpasso, in modo tale da impedire al nostro di consumare la sua infrazione fino al

¹⁸ Ivi, *Mercedes vs Bmw*, pp. 7-8.

luogo di destinazione. Conclude così Buffoni: «All'autista della Mercedes non avevo arrecato alcun disturbo, l'uomo non era in divisa, non era un tutore dell'ordine, era un comune cittadino. E se proprio vogliamo parlare di rischio, la sua manovra era stata molto più azzardata della mia. Ma l'aveva compiuta per farmi rispettare la legge. Sentendosi perfettamente virtuoso. Questo episodio mi insegnò molte più cose sul carattere tedesco di un intero trattato di sociologia»¹⁹. Franco Buffoni, in sostanza, ci racconta un aneddoto divertente ma che, a ben vedere, lascia un retrogusto un po' amaro, una riflessione sull'eccessivo rigore "germanico" che diviene quasi ossessione, morboso attaccamento alla "virtù" come espressione di un alto valore morale da imporre non solo a se stessi ma persino a tutti gli altri. Il testo successivo, intitolato *Sofferente consapevolezza*, narra del clima che si respirava negli anni Settanta e Ottanta nella Germania di quel tempo, l'allora Repubblica Federale Tedesca, dove, ci informa il poeta, egli soggiornava più volentieri tra tutti i paesi stranieri. Qui, il giovane Buffoni trovava «[...] i ragazzi tedeschi più maturi e consapevoli rispetto a quelli inglesi e francesi»²⁰ poiché in essi vedeva in atto quel «processo di revisione critica del passato»²¹, assente negli altri coetanei europei. In sostanza, chi avesse visitato la Germania più di trent'anni fa, avrebbe trovato, soprattutto tra le giovani generazioni, un senso di consapevolezza rispetto al passato, una esatta percezione storica entro cui muoversi con un grande senso di colpa per ciò che loro non avevano fatto, poiché già nati dopo la fine della guerra. Un atteggiamento, scrive Buffoni, «ferito sofferente»²² quello che caratterizzava i suoi coetanei tedeschi allora. «Quel qualcosa da farsi perdonare», aggiunge sul finale, «che i tedeschi profondamente sentivano – e io stando tra loro percepivo – fece molto bene al processo di integrazione europeo, e trovò un degno coronamento nell'atteggiamento squisitamente politico di Kohl nei confronti di Ciampi e Prodi, quando si trattò di favorire l'entrata dell'Italia nell'euro insieme agli altri paesi

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, *Sofferente consapevolezza*, p. 9.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

fondatori dell'unione»²³. Questa sofferente consapevolezza, dunque, diviene in sostanza un atteggiamento positivo e propositivo per le sorti dell'intera futura Comunità europea, in quanto, proprio dalla Germania, e a partire da tale atteggiamento di revisione critica del passato, verrà innescato quel processo di creazione di una nuova realtà politica sovranazionale, in cui il paese tedesco agirà da motore e da collante. A fare da contraltare all'atteggiamento virtuoso della Germania che vuole farsi perdonare i suoi crimini di guerra, una volta istituitasi l'Unione Europea, troviamo, nel testo *Da Ascoli (Graziadio Isaia) all'euro*, invece la condotta del tutto esecrabile dell'Italia per quanto riguarda le scelte politiche, le manovre economiche e sociali adottate dopo l'entrata dell'euro come moneta unica: «In seguito all'entrata nell'euro, le politiche economiche e sociali italiane sono state esecrabili, con la totale rinuncia a compiere per tempo le necessarie riforme. Abbiamo tergiversato in modo ignobile e probabilmente avremmo continuato a traccheggiare, se non fossimo stati costretti ad agire in modo drastico nel novembre del 2011»²⁴ attacca Buffoni e continua: «Trovo anche piuttosto repellente lamentarsi dell'euro oggi, come se qualcuno ci avesse obbligati ad entrare nell'Unione Europea e a cambiare moneta. [...] Reputo infine meschino e marionettistico prendersela con paesi meno corrotti, più efficienti e meglio organizzati del nostro, in grado di erogare ai propri cittadini servizi migliori e a prezzi più contenuti»²⁵. Emerge qui, dalle parole dell'autore, una grande sfiducia nei confronti dell'Italia, a suo dire paese corrotto ed incapace di mettersi in linea con le politiche dei paesi più "progrediti" ed efficienti del nostro a causa delle lungaggini e degli inghippi che caratterizzano la politica nostrana. Da tale incapacità emerge nella collettività, scrive Buffoni, un sentimento di repulsione e sdegno nei confronti proprio della Germania, come se questa ci avesse obbligati ad entrare nell'Unione Europea, a cambiare moneta e a adottare forzatamente misure politiche non in linea con le nostre direttive e che ora ci

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, *Da Ascoli (Graziadio Isaia) all'euro*, pp. 10-11.

²⁵ *Ibidem*.

portano verso il tracollo. E di fronte a tanta insensatezza, il poeta cita una riflessione del grande filologo Graziadio Isaia Ascoli, tratta dal Proemio al primo volume dell'«Archivio glottologico italiano» (1873) come risposta all'atteggiamento tutto italico di detrimento dell'efficienza altrui:

S'invidia ai tedeschi, non già un indegno privilegiato, non già una dottrina che in ogni parte sodisfaccia, ma quel felicissimo complesso di condizioni, mercè il quale nessuna forza rimane inoperosa e nessuna va sprecata, perché tutti lavorano, e ognuno profitta del lavoro di tutti, e nessuno perde il tempo a rifar male ciò che è già fatto e fatto bene. S'invidia la densità meravigliosa del sapere, per la quale è assicurato, a ogni funzione intellettuale e civile, un numeroso stuolo di abilissimi operaj.²⁶

Il testo si conclude in maniera lapidaria, eppure assolutamente emblematica, perché sottolinea quelle che saranno le atrocità commesse dagli «abilissimi» tedeschi e le insensatezze già all'inizio del XX secolo, quando, conclude Buffoni: «Trent'anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1907, Graziadio Isaia Ascoli sarebbe stato definito un italiano di “razza” ebraica»²⁷, come a voler sottolineare che da tanto rigoglioso ed eccessivo “ingegno” possa scaturire poi tanta crudele insensatezza. E forse non è inane sottolineare questo: che è proprio dall'eccesso a venire fuori, come pus di un ematoma esacerbato e mai riassorbito, una cruda, sconcertante violenza.

Nel testo successivo, intitolato *Pecore carnivore?*, l'autore si interroga sull'atteggiamento odierno della politica tedesca nei confronti del resto dell'Europa e, a tal proposito, scrive: «[...] l'atteggiamento dell'attuale leadership tedesca nei confronti dell'Europa – dell'idea politica di Europa – è quanto di più miope e controproducente si possa concepire»²⁸, citando, poco più avanti, l'ex Cancelliere Adenauer che definì i tedeschi «pecore carnivore» e le parole più recenti, risalenti al 2012, dell'ex ministro degli esteri tedesco Joschka Fischer («Con queste politiche, e soprattutto con questo approccio solo economico-finanziario ai problemi politici, la Germania rischia di affossare l'intera Europa per la terza volta in un secolo») proprio

²⁶ *Ibidem*, cit. da Ascoli Graziadio Isaia, *Archivio glottologico italiano, Proemio al I vol.*, 1873.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, *Pecore carnivore?*, p. 12.

per avvalorare l'ipotesi sostenuta in tutto il volume, secondo cui la linea politica tedesca, rivolta tutta dentro i confini nazionali, proiettata esclusivamente ad approcci economici-finanziari e trascurando le esigenze degli altri paesi dell'Unione, sta progressivamente affossando l'intero sistema che doveva reggere e far prosperare l'Europa tutta. E questo meccanismo pericoloso, Buffoni lo evidenzia più avanti nel testo *Pigs*, partendo proprio dalla riflessione sull'economia e l'assoluto rapporto squilibrato tra *import* ed *export* che domina i commerci europei, tutto a favore della Germania che esporta tantissimo e importa molto poco (facendo così prosperare la propria economia ma limitando inesorabilmente le altre), a discapito degli altri paesi europei (i cosiddetti PIGS – Portogallo, Italia, Grecia, Spagna – costretti soprattutto ad importare e, di conseguenza, ad esportare pochissimo): «[...] l'attuale leadership tedesca continua ostinatamente a perseguire un modello di crescita (tedesco) trainato dall'export (tedesco): un modello che inevitabilmente finisce col soffocare le economie mediterranee»²⁹. Una possibile soluzione, a detta di Buffoni, sarebbe quella di una maggiore propensione a incrementare i propri consumi da parte della Germania, che dovrebbe tradursi in un aumento delle importazioni. Tuttavia questa prospettiva, sempre secondo l'autore, è irrealizzabile proprio perché è questa auspicata soluzione che l'attuale leadership tedesca non fa e non vuole fare: «[...] oramai da anni, la Germania non solo non favorisce la crescita dei PIGS, imponendo loro politiche di austerità che ne deprimono i consumi interni, ma irresponsabilmente non ne incoraggia le esportazioni. Dando purtroppo ragione alla sconsolata analisi di Fischer e alla sferzante definizione di Adenauer»³⁰. Altra soluzione immaginata dal poeta, allora, potrebbe essere la messa in comune del debito europeo, con emissione di obbligazioni garantite dalla banca centrale, al fine di riequilibrare il divario economico tra i paesi dell'Europa Occidentale. E, per evidenziare la fattualità di una simile prospettiva, Buffoni cita un aneddoto politico che ha riguardato la salvaguardia proprio dell'economia tedesca nel 1945: «Per non ripetere l'errore

²⁹ Ivi, *Pigs*, pp. 13-14.

³⁰ *Ibidem*.

commesso nel 1919, quando l'allora impero tedesco venne soffocato dai debiti di guerra, nel 1945 si indisse una conferenza internazionale che in pratica cancellò i debiti della Germania, permettendole di riprendersi in pochi anni dal disastro e di rifiorire economicamente»³¹. Si trattò, insomma, di una strategia *ad hoc* adottata dalle potenze vincitrici uscite dal secondo conflitto mondiale per salvaguardare il benessere politico-economico e finanziario di un paese soccombente e dilaniato dai debiti di guerra, proprio la Germania, appunto. Anche in questo caso, come sottolineato in precedenza, sembra essere la mancanza di memoria da parte del popolo tedesco a generare i profondi divari che caratterizzano lo scenario europeo attuale. Così, sconsolato, l'autore sostiene: «In sintesi si può affermare che oggi, al centro di un'Europa disperatamente bisognosa di investimenti, c'è un Bunker dove sta stipato un eccesso di risparmio di cinquemila miliardi. Sbloccarne anche solo la metà della metà avvierebbe a soluzione i problemi economici della “nazione europea”»³². Nonostante ciò, il poeta riconosce di essere profondamente legato affettivamente alla Germania: «Odio e amore, dunque, da parte mia nei confronti dell'immenso territorio che sta sopra la mia testa. E sopra quella della mia famiglia»³³. Così, scopriamo, che la Germania non riguarda da vicino soltanto la giovinezza e gli studi di Buffoni, ma anche la sua famiglia: il nonno e il padre.

Mio nonno Francesco Buffoni aveva fondato – recandosi personalmente in Prussia ad acquistare le macchine – uno dei primi ricamifici a Gallarate, nel 1910. Ma poi, sergente della I Guerra Mondiale, per i postumi dei gas nervini austriaci, dal 1924 restò paralizzato su una sedia a rotelle. Morì nel 1944, mentre suo figlio Piero – mio padre – tenente di fanteria della II Guerra Mondiale, si trovava nel Lager di Oberlangen, dove trascorse due anni sempre rifiutandosi di firmare per la Repubblica di Salò: aveva giurato fedeltà al re, mai avrebbe accettato di riacquistare la libertà passando alla “repubblica”, come scrive nel suo diario.³⁴

Rispetto al padre e al nonno, il poeta ci dice di essere stato decisamente più fortunato poiché non solo non dovette sperimentare mai i drammi della guerra, ma soprattutto

³¹ Ivi, *Colpe e miopie*, pp. 15-16.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, *Odio e amore*, p. 17.

³⁴ *Ibidem*.

perché il più grande pericolo cui andò incontro in territorio tedesco fu quello di aver trasgredito un permesso di transito della durata di sei ore, rimanendo più del dovuto nel territorio della DDR, cui conseguì un pomeriggio in cella con passaporto e bagaglio requisiti. L'accaduto, in verità spiacevole, si trasforma però in un aneddoto spassoso e divertente, dove la poesia si erge a *deus ex machina* per salvare il giovane poeta finito nelle grinfie della polizia della Germania dell'Est: «Alle tre del pomeriggio un ufficiale mi interroga: ripeto la nuda e cruda verità già detta al mattino ai graduati: avevo fame ed ero stanco, mi sono fermato a dormire. Dovevo dimostrarlo. E lì mi salvò l'amore per la lettura: mi ricordai che al Frühstück stavo leggendo Rilke e che probabilmente la ricevuta della Gasthaus era rimasta nel libro. Dal bagaglio requisito riapparvero le *Elegie duinesi*. Telefonata, conferma, rilascio con rimprovero severo: "Das ist sehr unmoralisch"»³⁵. "Questo è molto immorale" rimprovera l'ufficiale all'autore scampato per miracolo al carcere. Tutto ciò, pur nella comicità della vicenda, sottolinea ancora una volta l'importanza che il rispetto meticoloso delle regole e delle leggi ha per il cittadino tedesco, di fronte al quale bisogna mostrare la massima osservanza per non incorrere in quell'immoralità che si profila all'orizzonte come marchio d'infamia, di assoluta e ingiustificabile inciviltà. Tuttavia, bisogna sottolineare che qui si narra una circostanza specifica della DDR, politicamente e "fisicamente" (si pensi al muro di Berlino) separata, Repubblica con particolari divieti e severità nel rilascio dei permessi.

La seconda parte, dedicata all'ex Ministro degli affari esteri tedesco Joschka Fischer, con la lirica *Oggi che la Germania* dà avvio alle sezioni in poesia, che caratterizzano il libro fino alla fine. Come sottolinea Gandolfo Cascio, quindi, *O Germania* più che prosimetro, è «[...] una *narrazione lirica* (si noti, difatti, l'uso del vocativo nel titolo)»³⁶, dove l'aspetto del racconto e della rievocazione storica e personale si fonde con l'elemento propriamente lirico. Così, nella poesia incipitaria della seconda

³⁵ Ivi, *Strade e elegie*, pp. 18-19.

³⁶ Gandolfo Cascio, *Franco Buffoni, O Germania, I Poeti: letti e riletti*, in «Notiziario», XXV, 4, dicembre 2015.

parte, il poeta ci parla della Germania non più come del «[...] mostro accucciato / Che ho conosciuto nell'infanzia»³⁷, quel paese provato dalla sconfitta bellica e in fase di ripresa, ma di una realtà «[...] tornata arrogante»³⁸, in cui la «meticolosità nell'efficienza»³⁹ che la contraddistingue oggi altro non è che «nevrosi da obbedienza»⁴⁰. Il consiglio che il poeta si sente di dare al paese tanto amato e odiato è, allora: «[...] quieta, zitta, a cuccia / Già hai dato il meglio, non strafare»⁴¹. La Germania, inoltre, agli occhi lucidi e disincantati del poeta, non è più «[...] la terra allegra / Conosciuta in un'infanzia di vacanze»⁴², anzi proprio a causa di quella terra «Oggi [...] in giro sono tornati i poveri / Tra colpa e debito in sordida alleanza [...] Dei vicini di sopra»⁴³. Alla luce di questo mutato stato di cose, al poeta gli italiani sembrano più che mai uniti nell'essere tutti schiavi tristi e disperati, a levare al cielo un lamento sofferto nei confronti di coloro che, dopo aver conquistato l'Europa, l'hanno poi dimenticata, messa da parte, per coltivare i propri interessi dentro i confini nazionali: «E adesso / Che i mezzi sono quelli che funzionano, / Adesso che ci avete conquistati / Non ci volete più, / Non la volete più l'Europa? // Adesso abbiamo paura. Angst, nur Angst...»⁴⁴. Buffoni parla di “paura” e di “furto d'anima”, un terrore mosso che deruba l'anima e la svuota a fondo proprio perché va a minare alla base le certezze su cui si era costituita, lentamente e a fatica, la realtà comunitaria europea che ora viene inesorabilmente meno. La mancanza di un futuro “in comune”, quindi, genera una sconcertante paura, quasi paralizza l'azione e toglie fiducia: ci si sente all'improvviso uniti in una “schiavitù” non preventivata, tristi poiché soggetti alle decisioni di qualcun altro, più potente e autorevole. Così, in un'altra poesia, per il poeta il cittadino italiano è divenuto: «Infelice di quella molle

³⁷ Franco Buffoni, *O Germania*, cit., *Oggi che la Germania*, vv. 2-3, p. 25.

³⁸ *Ibidem*, v. 4.

³⁹ *Ibidem*, v. 6.

⁴⁰ *Ibidem*, v. 8.

⁴¹ *Ibidem*, vv. 9-10.

⁴² Ivi, *Brutta come il peccato, terra mia*, vv. 1-2, p. 28.

⁴³ *Ibidem*, vv. 4-5 e 8.

⁴⁴ Ivi, *Angst Furto d'anima*, vv. 15-20, pp. 26-27.

ebbrezza / Che solo conosce chi vive / Senza diritti / In questa appendice / Ludica d'Europa»⁴⁵. Comicamente insofferente è l'*Italien* al cospetto dell'arrogante Germania, in un territorio che ormai altro non è che una periferia, una triste e disillusa, dell'Europa.

Ma, citando Claudio Finelli, «Ad esser sinceri, Buffoni non focalizza la sua attenzione solo sugli aspetti negativi della realtà politica e sociale tedesca anzi, evocando dinamiche proprie di un recente passato, canta anche l'operosità di quel popolo»⁴⁶ quando scrive nella poesia, che apre la terza parte – insieme ai versi del poeta Heinrich Heine: «Se penso alla Germania di sera / Io non riesco a dormire» –, intitolata *O Germania robusto paese*: «O Germania robusto paese / Dove da Como ci si trasferiva / Per studiare chimica e filosofia / Elementi di siderurgia. E del lavoro / Scientifica organizzazione»⁴⁷ Tuttavia, sottolinea ancora Finelli sul «Manifesto»:

L'operosità e l'efficienza non bastano a scongiurare il danno che s'appressa, danno che, cambiati i tempi e le circostanze, mina nuovamente la serenità dell'Europa, di cui – a detta del poeta – la Germania desidera solo ed esclusivamente l'anima. Allora, di fronte all'odioso furto d'anima, la voce del poeta si fa voce di una memoria collettiva – voce mai così attuale all'indomani dell'elezione di Tsipras in Grecia – e, ricordando che stelle gialle e triangoli rosa non sono esistiti invano, riporta alla mente il giuramento fatto dai sopravvissuti ai propri figli: *La prossima volta che verranno a prenderci / Non ci troveranno inermi*. Peccato che poi, nel giro di qualche verso, all'interno dello stesso componimento, il medesimo giuramento sembra vacillare, perdere di solennità (come la memoria di Anna Frank), colorarsi di foschi presagi tutti tragicamente raggruppati nell'enigmatica trasformazione del giuramento in busillis, nella metamorfosi improvvisa di un punto fermo in arcano groviglio di dubbi e paure: *La prossima volta che verrete a prenderci / Non ci troverete inermi?*⁴⁸

Le parole di Claudio Finelli esprimono bene questo disagio esistenziale e intellettuale, legato al venir meno della memoria collettiva, che si percepisce nelle pagine di *O Germania* a partire dalla terza sezione. È proprio qui, infatti, ad essere introdotto con sapienza dal poeta, attraverso la rievocazione dell'esperienza

⁴⁵ Ivi, *Italien*, vv. 1-5, p. 30.

⁴⁶ Claudio Finelli, *O Germania*, Franco Buffoni, in «Le Monde Diplomatique» - supplemento del «manifesto», marzo 2015.

⁴⁷ Franco Buffoni, *O Germania*, cit., *O Germania robusto paese*, vv. 1-5, p. 34.

⁴⁸ Claudio Finelli, *O Germania*, Franco Buffoni, cit.

personale vissuta durante la giovinezza in territorio tedesco, il tema della preservazione e dell'importanza della memoria proprio per prevenire il ripresentarsi di quelle dinamiche che hanno reso nel passato la Germania – e l'intera Europa – il luogo meno sicuro e civile dove abitare. Un luogo inospitale e tremendo, la Germania della Seconda Guerra Mondiale, una realtà da far rabbrivire quella che dimentica il senno e tradisce la civiltà: «Scheletri di palazzi arrugginiti tram / Tra rotaie divelte, / Bambini in cerca di cibo / Nei rifiuti dei soldati / E dita intrecciate sopra il capo / Di rasati prigionieri»⁴⁹. E di fronte a tanta miseria umana, gli aguzzini: «Sergenti austriaci / Ufficiali bavaresi / Comandanti renani / Uomini di mezza tacca neanche tanto aggressivi / Provvisti di pulsioni, di emozioni prevedibili / Assolutamente banali. Razionali come / Istituzioni concentrazionarie / Segregazioni, campi»⁵⁰. Uomini assolutamente banali, scrive Buffoni, ma non meno responsabili dell'orrore – in questo caso si fa riferimento all'olocausto – poiché esecutori materiali delle decisioni che arrivavano dall'alto, terribili nella loro cruda inesorabilità. Questi ultimi versi, in particolare, ricordano il discorso della celebre filosofa tedesca naturalizzata statunitense Hannah Arendt ne *La banalità del male*, saggio in cui, affrontando il caso di Adolf Eichmann, considerato uno dei maggiori responsabili operativi dello sterminio degli ebrei nella Germania nazista, l'autrice riflette proprio sul concetto di “banalità del male” e sulla discrepanza tra le atroci azioni commesse dall'uomo e la sua sconcertante normalità; scrive a tal proposito Arendt:

È anzi mia opinione che il male non possa mai essere radicale, ma solo estremo; e che non posseda né una profondità, né una dimensione demoniaca. Può ricoprire il mondo intero e devastarlo, precisamente perché si diffonde come un fungo sulla sua superficie. È una sfida al pensiero, come ho scritto, perché il pensiero vuole andare in fondo, tenta di andare alle radici delle cose, e nel momento che s'interessa al male viene frustrato, perché non c'è nulla. Questa è la banalità. Solo il Bene ha profondità, e può essere radicale. [...] Il guaio del caso Eichmann era che uomini come lui ce n'erano tanti e che

⁴⁹ Franco Buffoni, *O Germania*, cit., *Scheletri di palazzi*, vv. 1-6, p. 36.

⁵⁰ Ibidem, vv. 12-19

questi tanti non erano né perversi né sadici, bensì erano, e sono tuttora, terribilmente normali.⁵¹

Erano tanti gli uomini come Eichmann e molti di loro, alla fine della guerra, ci dice Buffoni, furono uccisi e seppelliti proprio dove qualche tempo prima furono gettati i cadaveri delle vittime incolpevoli dello sterminio nazista; un evento spietato insomma, che va ad aggiungersi a tutte le atrocità commesse e che mostra, ancora una volta, l'assoluta insensatezza a cui l'essere umano a volte può andare incontro: «Ma non gridano più neanche vendetta / Queste distese di ossa sopraffatte / Da più fresche fila di morti col cappotto»⁵². In una poesia successiva, intitolata *Pale d'altare*, il poeta immagina il ricongiungimento a posteriori dei bambini separati dai padri all'ingresso dei campi, anche se deve concludere che, a volte, l'immaginazione deve arrestarsi perché ciò che è “troppo brutto” non trova espressione se non soffrendo molto, lasciando che il dolore pervada le nostre parole e le annulli:

Raccolte disperse ritrovate
Pale d'altare ricomposte dopo secoli.
Sarà così pensavo un giorno
delle voci dei bambini
Separati dai padri
All'ingresso dei campi?
Perché si può dire ciò che è bello
E ciò che è brutto
Si può dire anche ciò che è molto bello.
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.⁵³

In Buffoni, lo abbiamo già visto in *Jucci*, la poesia diviene il mezzo, forse l'unico o comunque il privilegiato, di espressione dell'indicibile, del profondissimo dolore

⁵¹ Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1963.

⁵² Franco Buffoni, *O Germania*, cit., *Morti col cappotto*, vv. 4-6, p. 37.

⁵³ Ivi, *Pale d'altare*, p. 39.

umano che ci vive dentro e intorno; solo la poesia è in grado di ricucire quello strappo che risiede tra noi e, per dirla con Vittorini, il “mondo offeso” dalla violenza che schiera uomo contro uomo. Solo in poesia, grazie alla sublimazione che il verso offre, è possibile pacificare questi conflitti, come una terapia volta innanzitutto alla comprensione, all’oggettività, alla narrazione pura e cruda, al fine di suscitare una riflessione che vada oltre l’impatto emotivo. Allora, ci dice Buffoni, dicendo il “brutto” si rischia di assorbire la portata di dolore che questo porta con sé; ma è il rischio che il poeta che deve correre, e Buffoni lo sa bene, per restituire al lettore la verità; per renderlo consapevole, in questo caso, di ciò che potrebbe succedere di nuovo.

La quarta parte del libro, dedicata a Walter Benjamin – «*A Benjamin che si suicida / Nell'alberghetto a Port Bou*» – si contraddistingue per la presenza di brevi poesie come affreschi a fissare sulla pagina una situazione, un personaggio, un momento particolare, un dettaglio. Troviamo così una figura militare, «Una mano al binocolo / L'altra stretta a pugno sul fianco»⁵⁴, con «Rune sul bavero e teschio sul berretto / Dal ducato di Sassonia-Weimar»⁵⁵ e che «Scopre i denti quando dà ordini»⁵⁶; oppure «L'urlo del padre»⁵⁷ di fronte alla propria bambina fatta prigioniera dai nazisti ed usata come cavia per gli esperimenti medici («Come il raggio di luce colpiva / La bambina tra le gambe»⁵⁸) mentre al piano di sopra, in uno scenario di calma surreale, «Si ammirava un fanciullo di fuoco / Sorridente da oltre l'affresco»⁵⁹; o, ancora, la citazione della favola di Norandino e Lucina narrata nel XVII canto dell'*Orlando Furioso* di Ariosto che diviene qui la metafora della breve, terribile esperienza di due bambini ebrei durante l'olocausto («Scavavano luce nella sabbia le piccole mani / La

⁵⁴ Franco Buffoni, *O Germania*, cit., *Orco cantabrico*, vv. 8-9, p. 43.

⁵⁵ *Ibidem*, vv. 2-3.

⁵⁶ *Ibidem*, v. 6.

⁵⁷ *Ivi*, *Come il raggio di luce*, v. 3, p. 45.

⁵⁸ *Ibidem*, vv. 1-2.

⁵⁹ *Ibidem*, vv. 10-11.

sera il muro leccavano se potevano»⁶⁰, «Un triangolo cereo gote e fronte / Due ciotoline vuote gli occhi chiuso»⁶¹), fatti prigionieri dall’“orco” nazista (il «[...] dentista della paura»⁶²) nel lager, dove, marchiati a fuoco («Il marchio a fuoco sul braccino»⁶³), vengono sottoposti a torture indicibili, come l’estrazione dei denti «uno per uno», a cui seguono «Acuti [...] lamenti per soprano e contralto»⁶⁴, strazianti grida di morte. In una poesia successiva troviamo l’immagine forte ed emotivamente d’impatto di una bandiera realizzata con i guanti dei bambini uccisi («Il cameriere [...] / Aveva fatto una bandiera / Coi guanti dei bambini / Cuciti assieme»⁶⁵), che ricorda tanto certe fotografie dei resti dopo l’olocausto: le scarpe ammonticchiate negli stanzoni abbandonati, i vestiti logori, gli occhiali, le bambole, le protesi, tutte reliquie a rinfocolare il ricordo del dramma senza nome (e senza senso) della Seconda Guerra Mondiale. Ma questa violenza perpetuata nei confronti di altri, indifesi esseri umani, e rappresentata dal poeta per scorci, immagini molto intense, si manifesta anche per mezzo degli animali: così in *Hanno gli occhi sbarrati i cani lupo*, l’autore ci racconta di queste bestie lanciate contro gli ebrei rifugiati nei cortili dei ghetti; armi di morte preparate proprio per sopraffare, per individuare la debolezza che s’agita nell’essere umano e azzannarla, farla a pezzi: «Hanno gli occhi sbarrati i cani lupo / Liberati a caccia d’urli nei cortili / Ossa di pietre di carne nei rami / Il sei febbraio del quarantacinque»⁶⁶. E chi è riuscito a sfuggire all’olocausto, trasferendosi in un altro paese per ricominciare da capo, non è meno “bestiale” del persecutore nel modo in cui, ormai insensibile al mondo che lo circonda, si aggrappa egoisticamente alla vita con la stessa rapacità di un falco che punta la sua preda e la

⁶⁰ Ivi, *Scavavano luce*, vv. 1-2, p. 46.

⁶¹ *Ibidem*, vv. 8-9.

⁶² *Ibidem*, v. 5.

⁶³ *Ibidem*, v. 13.

⁶⁴ *Ibidem*, v. 15.

⁶⁵ Ivi, *Giacchetta rosso sangue a righe viola*, vv. 5-8, p. 47.

⁶⁶ Ivi, *Hanno gli occhi sbarrati i cani lupo*, vv. 1-4, p. 48

ghermisce: «Ciascuno scegliendosi la propria identità / Come un falco la sua preda / Dal chiostro della nunziatura»⁶⁷.

La quinta sezione del volume, dedicata a Goethe («*A Johann Wolfgang von Goethe*»), si apre con una poesia che riguarda proprio il celebre autore tedesco, visto però dalla prospettiva dell'amata Charlotte Buff Kestner: «[...] quel giovanotto / Quel ventitreenne / L'aveva ben visto lei / Ed osservato / Tanto da poter dire che i suoi studi / La sua assiduità in ufficio / Non erano certo stata grande cosa / E in fondo a Wetzlar / Non aveva mai concluso nulla»⁶⁸. Si tratta del ritratto di un amore non ricambiato, poiché Lotte è già fidanzata e vede nel giovane Johann soltanto un amico⁶⁹. Nella poesia successiva, intitolata *La memoria*, Buffoni affronta l'importanza del ricordo e della trasmissione della memoria, definita «Cosa rara / Da custodire»⁷⁰, come modalità per scongiurare le catastrofi sociali e culturali che hanno contraddistinto l'Europa occidentale nell'ultimo secolo; gli esempi, infatti, non mancano e l'autore ci dice che di memoria «Invece ce n'è tanta / E sempre rinnovantesi / Cambia solo ogni tanto il colore / Del persecutore. / Magari il suo accento, ma il quoziente / Dà sempre dolore»⁷¹. Esempio in tal senso relevantissimo ci viene offerto dalla poesia *Nel più alto campo di battaglia*, in cui si descrive il ritrovamento, in un campo di battaglia della Prima Guerra Mondiale a tremilaseicento metri d'altezza nelle Alpi Sud-orientali, dei corpi di tre soldati asburgici mummificati insieme ad una quantità sorprendente di artiglieria bellica: ben ottanta bombe a mano, venticinque chili di esplosivo e più di mille cartucce («Nel più alto campo di battaglia / Della prima guerra mondiale, / Ai tremilaseicento dell'Ortles-Cevedale, / Dove fu morte sotto le valanghe / O dentro i tunnel scavati nel ghiaccio / Da entrambi i contendenti bombardati, / I tre asburgici trovati ieri /

⁶⁷ Ivi, *La via dei topi*, vv. 6-8, p. 49.

⁶⁸ Ivi, *Charlotte*, vv. 5-13, p. 53.

⁶⁹ Goethe conosce Charlotte Buff il 9 giugno 1772, quando lo scrittore si trova a Wetzlar in qualità di praticante legale presso un tribunale. Goethe in quel periodo frequenta la ragazza, legata sentimentalmente all'avvocato Johann Christian Kestner.

⁷⁰ Ivi, *La memoria*, vv. 2-3, p. 54.

⁷¹ *Ibidem*, vv. 4-9.

Mummificati con le bombe a mano / In numero di ottanta, venticinque / Chili di esplosivo e più di mille cartucce / Paiono macchine da sopravvivenza»⁷²). Colpisce l'enorme sproporzione tra il numero dei soldati, che «Paiono macchine di sopravvivenza», e delle armi da loro custodite in vista di un eventuale scontro a fuoco. Di fronte a tutto ciò, tuttavia, la natura è irrefrenabile: all'ordine incontrovertibile che predispone, e contro cui gli uomini invano si ingegnano, sembra dirci Buffoni, non si può sfuggire. Così la morte per congelamento diviene agli occhi del poeta una forma di cura, di giustizia da parte della montagna stessa, che si preoccupa per le sue creature, impedendo loro di fare del male e diffondere distruzione e dolore: «Che altro si potrebbe chiedere / [...] / A una natura / Che tanto si cura / Delle sue creature?»⁷³. La memoria, il cui valore nella contemporaneità risulta fondamentale, è ancora presente nelle ultime due poesie della quinta sezione, come a voler ribadire, da parte del poeta, la sua intrinseca importanza soprattutto in relazione ad un contesto europeo oggi sempre più frammentato e discontinuo: in *Virata azzurro scura la montagna*, il passato, confinato in un museo, continua a “parlare”, anzi a biasciare stancamente parole dense di significato per chi vuole ascoltare, prestando anche distrattamente l'orecchio: «Scricchiolio di vagito stanco d'altronde ho solo udito / Stamane nel museo / Da uno dei vagoni / Che trasportavano persone»⁷⁴. E non è forse un caso, a partire da questa immagine, che la sezione si chiuda con un ammonimento da parte del poeta, un distico che è anche invito alla conoscenza per un futuro che possa essere pienamente consapevole dei drammi del passato per comprenderli e non commetterli più: «Perché non ci sia più il fischio di treni / Carichi di occhi di paura»⁷⁵. Perché non ci siano più occhi colmi di paura.

⁷² Ivi, *Nel più alto campo di battaglia*, vv. 1-11, p. 55.

⁷³ *Ibidem*, vv. 16 e 19-21.

⁷⁴ Ivi, *Virata azzurro-scura la montagna*, vv. 9-12, p. 58.

⁷⁵ Ivi, *Perché non ci sia più il fischio di treni*, vv. 1-2, p. 59.

La sesta e ultima parte di *O Germania* è dedicata al giornalista antinazista tedesco Fritz Gerlich e contiene dodici poesie in cui fatti del passato e del presente coesistono e comunicano tra loro nella stessa misura in cui convivono fusi insieme nella mente del poeta che li rievoca e li traspone su carta. La prima poesia della sezione parla dell'aspetto delle mummie cinesi ritrovate a Urumqi che «Sorprendono per l'aspetto occidentale»⁷⁶: esse, infatti, hanno «Capelli biondi su naso prominente»⁷⁷ e sono «Più di un metro e settanta di altezza»⁷⁸, molto diverse insomma dalle popolazioni mongole da cui discendono i cinesi contemporanei. Ma ciò che più colpisce è il fatto che queste mummie appartengono a una «minoranza etnica scomparsa», una minoranza come quella ebrea che, similmente a quest'ultima, è stata discriminata per lungo tempo, relegata ai margini della società, accusata di colpe inesistenti e, perché no, sterminata proprio per una presunta nociva “diversità” laddove all'integrazione e alla comprensione sono subentrati l'odio e l'intolleranza. Di odio e intolleranza si parla nella poesia successiva intitolata *L'Überfremdung*, termine prevalentemente utilizzato in Svizzera per indicare un aumento ritenuto eccessivo della percentuale di stranieri rispetto alla popolazione indigena. Proprio il terrore di uno smodato “inforestierimento” aveva ispirato, scrive Buffoni, «L'accordo segreto del trentotto / Tra Confederazione e Terzo Reich / Nel timore che si installassero stranieri / Di idee non elvetiche latori»⁷⁹. Questo accordo prevedeva l'apposizione di una “J” (di “jew”, *ebreo*) sul passaporto dei rifugiati non ariani: «Semplice formalità, in realtà condanna / A Lager per chiusura di frontiera / Ed espulsione dei clandestini»⁸⁰. Viene ricordata, in tale contesto, la figura di Paul Gruninger, capitano della polizia cantonale di San Gallo, «Che su più di tremila passaporti / Aveva fatto figurare un visto di ingresso / Anteriore alla data

⁷⁶ Ivi, *Capelli biondi su naso prominente*, v. 3, p. 63.

⁷⁷ *Ibidem*, v. 1.

⁷⁸ *Ibidem*, v. 2.

⁷⁹ Ivi, *L'Überfremdung*, vv. 2-5, pp. 64-65.

⁸⁰ *Ibidem*, vv. 8-10.

dell'accordo»⁸¹ e, per questo, salvò centinaia di ebrei tra il 1938 e il 1939. Per la falsificazione dei documenti, scoperto, fu esonerato dal servizio e degradato. Cinquant'anni dopo, però, nel 1971, fu riabilitato e venne riconosciuto pubblicamente *Giusto fra le nazioni* per i grandi valori etici che avevano mosso le sue azioni. Nonostante ciò, continua Buffoni, la riabilitazione postuma è minata da quella «nevrosi da obbedienza» di cui abbiamo scritto sopra e caratterizzante l'«arrogante» Germania contemporanea: «Tuttavia non si può ammettere / Ha concluso il portavoce federale, / Che per ascoltare la coscienza / Si agisca contro le leggi dello stato»⁸²; così: «La condanna di Paul Gruninger pertanto / *Resterà iscritta nel casellario giudiziario*»⁸³. La poesia intitolata *Stelle gialle e triangoli rosa* è particolarmente significativa poiché condensa in essa il significato della ricostruzione post-bellica (ricostruzione intesa soprattutto in senso morale ed etico) e il valore dei Gay Pride come mezzo per la trasmissione della memoria di una comunità minoritaria, e spesso ancora oggi purtroppo discriminata, ossia quella degli omosessuali (anch'essi duramente perseguitati e sterminati nel corso della Seconda Guerra Mondiale). In entrambe le realtà soggiace lo stesso postulato: diffondere la conoscenza affinché non perpetuino più certi indicibili orrori. Scrive allora Buffoni:

Pur se spaventati dal costo politico
 Della verità,
 Giurarono i sopravvissuti ai loro figli:
 La prossima volta che verranno a prenderci
 Non ci troveranno inermi.
 Cosa sono i "Pride", infine,
 Se non il grido modulato di una comunità
 Che desidera far sapere al mondo:
 La prossima volta che verrete a prenderci,
 Non ci troverete inermi?⁸⁴

La memoria, inoltre, si appropria dei mezzi moderni di comunicazione e viaggia attraverso di essi: così, ad esempio, motori di ricerca, siti web, social network

⁸¹ *Ibidem*, vv. 13-15.

⁸² *Ibidem*, vv. 23-26.

⁸³ *Ibidem*, vv. 27-28.

⁸⁴ Ivi, *Stelle gialle e triangoli rosa*, vv. 1-10, p. 66.

diventano la base su cui si costruisce ogni discorso per la riaffermazione (e riappropriazione) di ciò che è stato. Nella poesia intitolata *Oreste Quaglia* il poeta ci racconta del suo personale tentativo di ricerca su Google di informazioni circa un vecchio prozio, Oreste Quaglia appunto, il quale, egli ricorda, fu preside in un liceo di La Spezia e nei suoi confronti «tenerissimo», mentre in famiglia si sussurrava fosse «severissimo». *Google* rimanda soltanto due risultati: un soprannome («*Orestigio alle leggi ligio...*»⁸⁵) e una curatela del *Miles gloriosus* di Plauto risalente al 1930. Il poeta ricorda che lo zio visse i suoi anni da preside e insegnante nel periodo dell'approvazione in Italia delle leggi razziali: ipotizza allora, con un moto interno di terrore, che plausibilmente il prozio, così ligio alle leggi, le abbia fatte valere con pugno fermo («Sull'allontanamento di qualcuno la firma dello zio?»⁸⁶) e, alla fine della poesia, comparando la sua esperienza di vita a quella del familiare, traccia come un legame, un filo rosso, concludendo con una domanda rivolta a se stesso che è anche un'auto-accusa per tutte quelle mancanze che egli stesso ha avuto e a cui non ha prestato la dovuta attenzione: «Curatore anch'io, da ex allievi forse irriso anch'io / Di quante leggi razziali sono ligio complice io?»⁸⁷. Passato e presente, dunque, tornano ancora una volta a interfacciarsi in una scrittura limpida, dalla voce ferma, ironica e feroce, spietata *in primis* contro se stessa. Anche i fatti di cronaca nera possono essere oggetto di poesia e Buffoni ce lo dimostra nella lirica intitolata *Fatto di cronaca in Lunigiana*, dove si racconta la vera violenza subita da una coppia di anziani nel corso di una rapina conclusasi tragicamente: «Morta la moglie, soffocata / Da nastro adesivo e cellophane, / Rimane lui più anziano non vedente / A illuminarmi dal telegiornale / Sulle ragioni per cui in una pentola / Capovolta / Teneva i ventimila euro dei risparmi / Di una vita in missione»⁸⁸. L'anziano superstite, in stato di choc, quasi creatura di un altro mondo, negli occhi ormai ciechi una verità profondissima, sofferta, inespugnabile:

⁸⁵ Ivi, *Oreste Quaglia*, v. 13, pp. 69-70.

⁸⁶ *Ibidem*, v. 19.

⁸⁷ *Ibidem*, vv. 26-27.

⁸⁸ Ivi, *Fatto di cronaca in Lunigiana*, vv. 4-11, pp. 73-74.

«Pronuncia le parole / In un rantolo scandito / E muovendo la mano / Mi fissa / Con gli occhi che videro / Gli Alleati sulla Linea gotica»⁸⁹. La poesia con cui si conclude l'ultima sezione, e quindi l'intera raccolta, si intitola *Vibra vibra pesante pianeta* e in essa, nonostante il ritmo simile a una cantilena della buonanotte, il poeta condensa un messaggio sostanzialmente negativo che, tuttavia, a ben vedere, lascia trapelare un barlume di speranza, di positività, tra le righe. Ci si rivolge, infatti, direttamente al nostro pianeta, la Terra, invitandolo a spronarci sempre nelle difficoltà, a reagire alle ardue prove che ci pone davanti, a disintegrarci e poi cospargerci di concime, poiché è proprio nel disagio di aver toccato il fondo che si può risalire, con fatica rinascere e ricostruire saggiamente dalle macerie. Perciò la poesia deve essere letta metaforicamente: in modo tale, il messaggio di distruzione e “concimazione” presente in essa, apparentemente nichilista e annichilente, può trasformarsi in un pungolo al continuo miglioramento di se stessi a partire da una folgorazione drammatica, ossia la presa di coscienza che tutto ciò che ci circonda procede lentamente verso la rovina. E sulle rovine, riscattarsi: ricominciare a vivere gettando nuove basi per un futuro diversamente concepito. Conclude così Buffoni, congedando il lettore con un solo ammonimento: non stare fermo, non perdere la tua umanità, non lasciarti andare.

Vibra vibra pesante pianeta,
Respira a fondo ai nostri piedi, salta
E poi lasciati andare sul materasso morbido
Latteo-asteroidale. Concimaci e se puoi
Disintegraci,
Non lasciarci stare.⁹⁰

⁸⁹ *Ibidem*, vv. 17-22.

⁹⁰ *Ivi*, *Vibra vibra pesante pianeta*, vv. 1-6, p. 76.

2.3 «Perché non ci sia più il fischio di treni / Carichi di occhi di paura»: alcune considerazioni finali

Quello che, in sostanza, fa il poeta Franco Buffoni nel libello *O Germania* è restituire al lettore una visione comparata tra la propria visione di cittadino e intellettuale italiano e l'idea che si è fatto della Germania nel corso dei decenni in cui ha frequentato assiduamente il Paese, attraverso anche la storia trasversale della propria famiglia, le cui sorti sono state intensamente intrecciate a quelle della grande Storia europea. *O Germania*, quindi, diviene la metafora delle relazioni tra le due nazioni e della stretta parentela, potremmo dire “di sangue”, dei suoi cittadini giacché, come sottolinea Gandolfo Cascio «[...] “germani” altro non vuol dire che “fratelli”»⁹¹. E proprio in virtù di questa “fratellanza” che ci scopre uniti alla radice, italiani e tedeschi, nel presente come nel passato (e, forse, anche nella costruzione di un futuro insieme), per esemplificare il concetto si può ricorrere allo splendido dipinto allegorico del pittore tedesco Friedrich Overbeck, *Italia und Germania* (1828), che intende simboleggiare il rapporto di profonda amicizia dei due paesi attraverso la loro personificazione sotto le sembianze di due donne, due sorelle, colte in un momento di affettuosità reciproca. Così, nel pamphlet, la narrazione privata altro non è che il concentrato di vicende collettive che riguardano da vicino entrambe le parti chiamate in causa. A tal proposito, scrive ancora Cascio: «[...] La Storia, infatti, non poche volte ha mischiato e confuso il destino nazionale con quello al di là delle Alpi: e non si pensi solamente al passato prossimo, ma si rammenti che almeno fino al 1548 buona parte della Penisola costituiva un unico blocco politico con l'impero germanico»⁹². Tenendo ben presente tale vicinanza, Buffoni espone perciò la propria idea morale della Germania e lo fa, come abbiamo visto, mettendo in evidenza alcuni meriti dello Stato amico, ma al tempo stesso anche gli ingranaggi sfasati.

⁹¹ Gandolfo Cascio, *Franco Buffoni, O Germania, I Poeti: letti e riletti*, cit.

⁹² *Ibidem*.

Sembrerebbe, infatti, che i cittadini tedeschi non sappiano gestire con serena consapevolezza il proprio valore (sociale, culturale, economico, militare e politico), derivante da quel “rialzarsi dalle macerie” post-bellico di cui abbiamo scritto nel finale del paragrafo precedente. Essi rimangono perennemente preoccupati di mostrarlo, vantarlo e imporlo, e in questo tentativo assurdo passano direttamente dallo strazio della tragedia all’ebbrezza volgare e patetica, senza mezze misure o mediazioni tra i due poli. Il sentimento che caratterizza tale atteggiamento è la superbia, una smodata arroganza che, tuttavia, porta a un’autocoscienza squilibrata che illude in sostanza chi ne soffre di stare al di sopra degli altri, e conduce a considerare l’altro come uno che sta sotto, irrimediabilmente inferiore e subalterno, senza possibilità di riscatto. Un rimedio sarebbe, allora, quello di porre al centro di ogni discorso la cultura, la letteratura e la Storia: dare ascolto, insomma, ai poeti e alle loro battaglie civili su carta. Conclude in tal modo la sua disamina su *O Germania* Gandolfo Cascio:

Nostro compito etico e storico – intendo di noi latini, noi meno hegeliani (leggi idealisti) e più realisti (leggi vichiani) – è quello di ricordare a tutti l’insegnamento aureo della *mediocritas* oraziana. [...] La loro responsabilità [dei cittadini tedeschi] (preferisco questo termine a quello di «colpa») è per l’appunto quello di «strafare» anche nel male: lo scandalo dei polli (2000), delle tangenti nelle ferrovie (2001), dell’organizzazione della Giornata mondiale della gioventù (2005), della Bundesliga con le 69 partite truccate (2007), per non dire di quelli ancora in corso della Volkswagen, dello stato mediocre del servizio sanitario, dell’aeroporto mai completato di Berlino e degli interminabili scioperi della Lufthansa. Il rimedio ci sarebbe e costerebbe anche poco per rimediare a tanto sfacelo, basterebbe dare ascolto a Buffoni e stare un po’ «quieta, zitta, a cuccia.». Ma oggi chi li ascolta i poeti?⁹³

⁹³ *Ibidem*.



94

⁹⁴ Friedrich Overbeck, *Italia und Germania* (1811-1828), Neue Pinakothek, Monaco, olio su tela, 94x107.

CAPITOLO TERZO

AVREI FATTO LA FINE DI TURING: LA POESIA CHE SOPPRIME LA GENITORIALITÀ PER SOPRAVVIVERE

3.1 «Quello è il passaggio che mi fa impazzire, / La trasformazione della fiaba in vita»: la serrata riflessione in versi sull'inizio e fine della vita familiare e della difficile emancipazione da essa

Le strutture di pensiero delle religioni abramitiche, in particolare il binarismo sessuale e l'eterosessismo, oltre a essere due tradizioni fondanti il nostro ordine sociale, hanno costituito fino al Novecento anche il sostrato del sapere medico-psichiatrico-psicologico e delle prassi cliniche che ne sono derivate. Partire da un tale assunto per comporre una raccolta di poesie può apparire una scommessa azzardata. Per cercare di vincerla ho intitolato il libro a uno dei padri dell'informatica, il matematico, logico e crittografo inglese Alan Turing (1912-1954), il cui contributo fu decisivo nel decrittare i codici segreti nazisti e quindi nel determinare le sorti della guerra. Malgrado ciò Turing morì suicida, dopo essere stato sottoposto a castrazione chimica in quanto omosessuale. Poiché all'epoca avevo sei anni, il pensiero è andato inevitabilmente a mio padre, che non sarebbe mai stato in grado di accettare la mia omosessualità e – se l'avessi esplicitata – avrebbe certamente deciso di farmi «curare». Complice la pavida e sottomessa acquiescenza di mia madre. Per questo, mentre riservo versi intensi, di un lirismo voluto e sentito, ai miei genitori, ricordo anche la terribile sorte toccata a Giovanni Sanfratello (1944), compagno di Aldo Braibanti (1922-2014), rapito dai famigliari a Roma nel 1964 e internato dapprima in una clinica privata per malattie nervose a Modena, quindi in manicomio a Verona. «Curato» con elettroshock e coma insulinici – mentre Braibanti veniva condannato a nove anni di carcere per «plagio», poi ridotti a due – Giovanni venne ridotto allo stato vegetale. In questo libro il tema profondo consiste quindi nell'analisi del rapporto tra inizio e fine della genitorialità, a anche nel suo opposto: la necessità di sopprimerla per poter sopravvivere. Col figlio che all'inizio quasi esce dal ventre del padre per rientrare nell'*explicit* nella madre, assunta a mitologica Venere-Maria. In precedenti raccolte – I tre desideri, Il profilo del Rosa e Guerra – mi è accaduto di pubblicare qualche poesia avente come soggetto mio padre o mia madre. Scomparsi in epoche diverse – il padre sessantenne nel 1980, la madre quasi novantenne nel 2010 – soltanto recentemente sono riuscito a ricongiungerli nella memoria, a ripensarli insieme,

e ho composto nuovi testi strettamente legati all'attuale fase della mia poetica. Fino a decidere di dedicare loro un intratestuale libro unitario.¹

Franco Buffoni è un poeta estremamente preciso e attento nei riguardi del proprio lettore e ciò si evince dalla grande cura che infonde nell'apparato paratestuale di ogni suo libro. Egli non lesina, infatti, le riflessioni e i retroscena inerenti alla sua produzione poetica, anzi, scrupolosamente ne affastella il proprio dettato, non tanto per rendere più perspicuo il senso profondo di ogni poesia, quanto piuttosto per fornire un contesto solido e strutturato al suo racconto in versi, avvalorandolo e ancorandolo a una storia, a un passato realmente compiuto. In questo senso, Buffoni è innanzitutto un poeta-narratore, un lirico cioè che adopera il mezzo della poesia come contenitore entro cui riversa, in maniera impeccabile, la trama di una narrazione, innanzitutto autobiografica, che ha un inizio e una fine, un filo rosso da seguire, un senso unitario che si disvela agli occhi del lettore pagina dopo pagina. Così, l'autore, alla domanda «Buffoni, anche questo è un libro di poesie?», acutamente risponde: «Lo definirei meglio come un libro di poesie che per prima cosa racconta una storia e ha una trama, e poi che ha trovato la sua più autentica forma espressiva nei versi»². L'uso del verso, allora, non è soltanto fine a se stesso, ma rimanda quasi ad una prassi didattica e civile, tipica di tanta poesia inglese che il poeta ha sapientemente introiettato, che fa del verso il mezzo più congeniale per trasmettere un messaggio e renderlo più comprensibile possibile attraverso quell'«empatia metrica» che solo la poesia sa dare. A riprova di ciò, scrive molto bene Roberto Galaverni su «La Lettura» del «Corriere della Sera»:

Franco Buffoni è un poeta che scrive a tema. Questo lo rende di per sé piuttosto singolare in un panorama poetico come quello italiano in cui gli scrittori di necessità sono ben più numerosi di quelli di volontà. [...] Il nostro poeta-tipo [Buffoni] sviluppa la propria opera come un unico monolito che appare l'emanazione organica, inevitabile, delle sue percezioni, ossessioni, sentimenti, esperienze, conoscenze. Forse si fa sentire, da questo punto di vista, la confidenza di Buffoni con la poesia in lingua inglese, di cui è un importante studioso e traduttore, e in particolare con Wystan Hugh Auden, a cui ha dedicato tempo fa una monografia. Comunque sia, scrive deliberatamente di temi che

¹ Franco Buffoni, *Avrei fatto la fine di Turing*, Donzelli Editore, Roma 2015, pp. 121-122.

² Così il poeta in Ugo Cundari, «*Ho rischiato di finire come Turing perché gay*». *Buffoni vince il Premio Aoros: «La poesia è viva»*, in «Il Mattino», 13 giugno 2017, p. 43.

sono, o meglio dovrebbero essere, argomenti fondamentali del nostro tempo: politici, etici, scientifici, storici, civili in senso lato, tra cui, primo e ultimo, quello dell'omosessualità, il suo autentico tema fisso che incrocia trasversalmente tutti gli altri.³

Proprio di omosessualità, benché in forma sottile e mai pronunciata ad alta voce, ugualmente com'è avvenuto in *Jucci* (si veda, a tal riguardo, il Primo Capitolo), parla anche questo libro, *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli Poesia, 2015), sin già dal titolo dove a spiccare è l'immagine del genio matematico inglese Alan Turing⁴, morto suicida a causa della sua omosessualità negli anni '50 dopo essere stato sottoposto a castrazione chimica mediante assunzione di estrogeni, assurto qui a nume tutelare del poeta per la sua riflessione in versi sul distacco da una famiglia estremamente cattolica che mai avrebbe compreso e accettato l'omosessualità del figlio. Allora, questo fare poesia in maniera "monolitica" e "organica", come sostiene Galaverni, riesce in questo libro a incontrarsi anche lì dove sembrerebbe meno compatibile, cioè nell'ambito dei ricordi e della memoria, solitamente riconosciuto come «preterintenzionale per eccellenza». Infatti, il collegamento tra tale *modus scribendi* e la rievocazione delle figure particolari dei genitori consegnate alla memoria, che si configura come il tema profondo (e risolto a fatica) della "genitorialità", costituisce il difficile campo in cui si gioca la partita di queste liriche. «Concepito come il racconto di un processo di liberazione dai ricatti sentimentali, dalla violenza dei codici di comportamento impropri, dall'ipocrisia, dai sensi di colpa, dai traumi, dalla paura»⁵, continua Galaverni, la sopracitata «giuntura» è riuscita «solo a tratti» e, anzi, sembra che «[...] il meglio arrivi quando tra i sentimenti e le ragioni, tra la densità dei ricordi e le idee, i conti tornano meno, o addirittura non tornano affatto. Questo accade quando l'energia

³ Roberto Galaverni, *La dura mutazione della fiaba in vita*, in «La Lettura», inserto del «Corriere della Sera», 13 dicembre 2015, p. 22.

⁴ Alan Mathison Turing (nato a Londra nel 1912 e morto a Manchester nel 1954) è stato un matematico e crittografo britannico, ritenuto uno dei padri dell'informatica e una delle più grandi menti matematiche del XX secolo. Oltre ad aver realizzato la macchina di Turing, antenato del moderno computer, egli sviluppò dei sistemi per decifrare i messaggi scambiati da diplomatici e militari delle Potenze dell'Asse. Morì suicida a soli 41 anni, in seguito alle violenze subite da parte delle autorità britanniche a causa della sua omosessualità.

⁵ Roberto Galaverni, *La dura mutazione della fiaba in vita*, cit., p. 22.

irriducibile dei particolari, degli stati d'animo, degli episodi, delle emozioni (Buffoni è uno strano poeta sentimentale che scrive a freddo), rendono il processo poetico meno lineare e, viceversa, più ambiguo e contraddittorio»⁶. A detta del critico del «Corriere», dunque, la poesia di Buffoni in *Avrei fatto la fine di Turing* dà il meglio nel momento in cui “perde il controllo” e le immagini, rappresentate con un «taglio secco», riescono ad esprimere tutta la loro forza evocativa consegnando così al lettore quella pur minima rivelazione che una poesia dovrebbe essere. In ogni caso, bisogna riconoscere a Buffoni una straordinaria capacità di analisi capillare dell'animo umano, della sua storia privata e della memoria collettiva nella contemporaneità, consegnataci attraverso tre opere in versi fondamentali pubblicate in meno di due anni: *Jucci* (Mondadori, 2014), *O Germania* (Interlinea, 2015) e, appunto, *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli Poesia, 2015). Scrive a tal proposito Fabio Michieli sul blog di poesia «Poetarum Silva»: «Come mosso da una irrefrenabile vena, Franco Buffoni con un'ipotetica trilogia, o se vogliamo un polittico, ha sondato e scandagliato ogni anfratto dell'animo umano alla luce (incerta) di questo scorcio di secolo che ci ha immessi nel vero nuovo millennio. [...] Una coscienza a nudo è ciò che emerge con fermezza dalle poesie inserite nella nuova raccolta; una coscienza che non solo interroga la storia [...], ma punta pure il dito, indica i colpevoli e i loro molti – troppi – voltafaccia»⁷. Su questo assunto concorda anche Niccolò Scaffai sulle pagine della rivista letteraria «L'immaginazione», dove scrive:

La vicinanza dei tre libri è segno, oltre che di una ricchezza di vena, dell'importanza che la composizione dell'opera ha per Franco Buffoni; il suo “macrotesto” non include solo i singoli volumi, ma li integra, dà loro coerenza attraverso il riflesso della poesia nella prosa (e viceversa). [...] Perché la testualità per Buffoni non si esaurisce nel perimetro, nell'architettura del libro [...], ma vive appunto anche fuori dal testo letterario in senso letterario [ad esempio, come dicevamo ad apertura del capitolo, nelle note paratestuali contenute nei libri], nei luoghi e nelle situazioni in cui l'esperienza del poeta si esprime attraverso il suo lavoro, prima, durante e dopo la scrittura.⁸

⁶ *Ibidem*.

⁷ Fabio Michieli, *Franco Buffoni, Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli), sul blog Poetarum Silva, 06-11-2015; ultima consultazione 31/12/2018.

⁸ Niccolò Scaffai, *Su Franco Buffoni, Avrei fatto la fine di Turing*, in «L'immaginazione», XXXII, 295, ottobre 2016, pp. 59-60.

Si evidenzia, perciò, una grande attenzione letteraria e metaletteraria da parte del poeta, il quale, nel corso di queste tre opere (*Jucci*, *O Germania*, *Avrei fatto la fine di Turing*), ha messo in scena una eccezionale rappresentazione della contemporaneità e delle sue più intime, devastanti contraddizioni. La manovra più difficile, che il poeta riesce a compiere solo dopo grandi sforzi e indicibili sofferenze, risiede proprio nel conciliare tali contraddizioni, pacificarle, fare in modo che non facciano più male. Alcuni critici hanno parlato di “trilogia” e, anche se il termine non ci sembra perfettamente calzante, si può notare in questi libri una comunanza di intenti che si manifesta nel segno di una ricognizione epocale, attraverso la testimonianza sia della storia collettiva sia di quella più strettamente personale; come ben sottolinea, con sapiente attenzione, anche Gianluca D’Andrea sul proprio blog di critica letteraria:

Le ultime operazioni – *Jucci*, 2014; *O Germania*, 2015; *Avrei fatto la fine di Turing*, 2015 – sono legate dalla meditazione sulle restrizioni sociali, in qualche modo subite da un soggetto in deficit [...] che adesso s’interroga, dopo averne attraversati i risvolti e le conseguenze nefaste, sul “ritrovamento” contemporaneo: il decentramento personale, quindi, e il disorientamento collettivo dell’uomo del XXI secolo. In *Jucci* la scomparsa dell’amica/giovinanza [...], quella della comunità civile in *O Germania*, della “filialità” e della trasmissione generazionale dei codici etici condivisibili in *Avrei fatto la fine di Turing*. Il territorio della “crisi” è rivisitato con le solite strategie d’intreccio tra vicende personali e storia collettiva, maschera e, allo stesso tempo, svelamento di una memoria che tenta la rielaborazione del lutto per la perdita del passato. Così come *O Germania*, infatti, rimetteva in discussione il rapporto ambivalente, di amore/odio, con un paese stimato per la grande capacità di regolare il proprio vivere civile eppure deludente perché, proprio in conformità con il rispetto della regola, tende ad acquisire superiorità sugli stati che non riescono ad avvicinarsi al codice condiviso, tutta l’opera di Buffoni è scossa dal duplice movimento, attrattivo/repulsivo, nei confronti della norma. Inserzioni da altre lingue, commistioni dialettali, sintassi scabra, scelte lessicali umili e tono colloquiale, sono indizi dello stridore stilistico che muove una scrittura nervosa, scissa tra convergenza e repulsione al contesto sociale, un ben specifico contesto sociale, quello piccolo borghese della famiglia d’origine.⁹

Che riguardi la propria storia personale o le grandi vicende della Storia, dunque, la poesia di Buffoni, soprattutto per questo continuo indagare, denunciare, ammonire,

⁹ Gianluca D’Andrea, *La storia nell’individuo (su Avrei fatto la fine di Turing di Franco Buffoni)*, sul blog gianlucadandrea.com, 28-10-2015; ultima consultazione 31/12/2018.

portare tragicamente alla luce, può dirsi compiutamente “civile”, dove il concetto di “civiltà” è da intendersi nel suo aspetto più negativo, disumano, *anti-civile* per l'appunto. La poesia di Franco Buffoni si fa carico di un percorso lungo e accidentato da cui emerge la scintilla della storia collettiva, necessaria poiché riflette il dolore e il “male” contemporaneo, il peso dell’eredità del secolo appena trascorso. E questo procedere è proprio di tutto il Buffoni che conosciamo, la cui lirica civile parte sempre da un dato biografico che, tuttavia, non è mai fine a se stesso, bensì necessario per contestualizzare il dato storico; poiché da sempre la storia è chiave di lettura, almeno quanto il tema del rapporto conflittuale con la figura del padre che, inevitabilmente, diviene anche conflitto sui codici etici: sociali, culturali, linguistici, comportamentali, affettivi, e via dicendo. Al dato puramente biografico, Buffoni sovrappone il dato della finzione letteraria e lo fa in maniera tale che i due piani non sempre sono distinguibili, anzi, il più delle volte, si nota una certa fluidità tra finzione e autobiografia, tra narrazione e resoconto, cosicché, fusi insieme, questi due elementi sfociano in uno stato ulteriore, in una risoluzione degli opposti quasi mai serena e pacificata. Tale prassi poetica è un aspetto singolare della poesia di Buffoni e diviene fondamentale poiché permette al poeta di rielaborare, attraverso il costante dialogo tra la dimensione lirica e quella dei personaggi autobiografici, legami personali e affettivi in modo icastico e universale. Avviene, così, nelle ultime opere in versi di Franco Buffoni, e in particolare a partire da *O Germania*, un ulteriore passo in avanti: l'accostamento della funzione propriamente civile della sua poesia alla sua dimensione lirico-autobiografica. A tal riguardo scrive Maria Borio: «L'intersezione di queste due componenti, fondamentale nella prospettiva dell'evoluzione dell'opera, ha frequenti punti di contatto con autori di tradizione anglosassone come W. H. Auden o S. Heaney. Ma si potrebbe dire che questa intersezione sia legata soprattutto ad una volontà, che pare connessa al pensiero illuminista, di trovare, in uno scambio tra privato e pubblico, un senso di civiltà sganciato dall'asfittico *particolare* dell'oscurantismo, del dogma,

dell'ipocrisia, della corruttela»¹⁰. La poesia di *Avrei fatto la fine di Turing*, a metà tra l'autobiografismo e la denuncia civile, raggiunge così un grado di compattezza estremo che si manifesta attraverso una scrittura talmente lucida ed esatta da rendere materica, attraverso gli oggetti e i gesti quotidiani narrati, persino la memoria, per sua definizione aleatoria, mentale, legata ai sentimenti e agli stati d'animo. Lo sottolinea molto bene Cecilia Bello sul «Manifesto», in cui la studiosa parla della «densità emotiva degli oggetti» che caratterizza la lirica di Buffoni, poiché «Dagli oggetti promana l'espressione del lirismo» in quanto «[...] a loro è affidata la densità emotiva, a loro pertiene l'orizzonte degli affetti»¹¹. E, ancora, a detta di Bello, *Avrei fatto la fine di Turing*:

Ha tutta la concretezza degli oggetti che abitano la memoria e la rivelano in scena, [...] ha, come è della scrittura, la lucidità del dato esatto, ritagliato, scontornato e nitidissimo, dei luoghi e dei gesti, degli odori, delle luci che costituiscono il tessuto fitto della memoria. L'epifania del ricordo [...] schiude di solito, in Buffoni, una verità esistenziale. Più che sulla biografia – purtuttavia presente e testimoniale, in funzione esemplare e civile –, la verità poggia sui singoli oggetti che Buffoni descrive e sulla lingua poetica in cui li declina: sobria, misurata, infallibilmente a segno, mai smarginata. Una lingua equanime, si direbbe, che sa farsi tangibile, ecfrastica per tagli rivelatori, per sguardi che colgono il particolare e lo fissano nel suo portato di pathos, e svelano al contempo un affresco d'epoca. Gli oggetti, nei suoi versi, hanno statuto di emblema, emotivo e sociale; contengono una cultura di piccoli gesti, e di piccolezza borghese, di ordine e perbenismo, quanto apparteneva al padre autoritario e alla madre mite e remissiva: il *reguitti* che mantiene la piega degli abiti maschili, «La bottega del barbiere di domenica mattina», e poi il «nodo alla cravatta» e il «triangolo bianco del colletto / Come nella fotografia del cimitero». E ancora le «borse a fiori» della mamma e delle amiche, l'albero di Natale che ingiallendo lascia sul parquet un «piccolo shangai», e «la corona del rosario» scivolata in fondo alla poltrona che abbracciava la madre la sera prima della sua morte.»¹²

Sullo sfondo si muove, sempre presente, il tema dell'omosessualità, qui in relazione alle figure del padre e della madre, di una genitorialità dall'educazione “catto-fascista” incapace di comprendere e di accettare la “diversità” del proprio figlio. Allora la figura di Alan Turing risulta particolarmente significativa se interpretata alla luce di una

¹⁰ Maria Borio, «Un'educazione europea». In dialogo con Franco Buffoni, sul blog La letteratura e noi, 08-07-2016; ultima consultazione 31/12/2018.

¹¹ Cecilia Bello Minciaccchi, *Luoghi, odori, luci, gesti: la densità emotiva degli oggetti di Buffoni*, in «Alias» - inserto culturale del «manifesto», 24 gennaio 2016, p. 6.

¹² *Ibidem*.

verità folgorante trattenuta a forza dentro per non soccombere. Per non fare la fine del genio matematico inglese, condannato per la sua omosessualità e spinto al suicidio a seguito di castrazione chimica, il giovane poeta decide di mortificare la propria identità sessuale attraverso il silenzio, fingendo di essere come tutti gli altri. Si tratta, senza dubbio, di un trascorso dal peso straziante e lo stesso Buffoni ce lo confida: «Un passato che come unico lato positivo mi ha reso forte. Dopo quell'adolescenza così tragica, non ho avuto più paura di niente»¹³. La scintilla dell'accostamento della propria situazione a quella di Turing nasce chiaramente dal confronto con quella società dell'infanzia (Turing si suicida nel 1954, Buffoni era nato nel 1948) che condannava senza riserve chi non era “conforme” al codice comune stabilito. Sempre Buffoni descrive molto bene questo periodo della sua infanzia e prima adolescenza in un'intervista a cura di Luigia Sorrentino: «Quando Turing si suicidò nel 1954 sedeva già sul trono d'Inghilterra l'attuale regina e io avevo sei anni, ero in prima elementare con una anziana maestra fascista, figlio di due genitori educati dal cattolicesimo nel fascismo e dal fascismo nel cattolicesimo»¹⁴. E se avesse svelato la propria omosessualità, il padre:

Mi avrebbe fatto “curare”, sicuramente. E allora la cura consisteva in elettroshock atti a produrre coma insulinici. Inoltre a quell'epoca si diventava maggiorenne a ventun anni. Dunque capii che dovevo mettere in atto la massima di Cartesio: «Bene vixit qui bene latuit» (*Bene visse colui che si nascose*). Il silenzio, l'astuzia, e poi appena te lo puoi permettere: la vendetta, sotto forma di arte e di militanza.¹⁵

Spietata la lucidità con cui il poeta confessa, dopo decenni di dolente reticenza, il disagio di quegli anni e l'immane sforzo per non soccombere al peggio: «[...] all'epoca ricordo anche omosessuali italiani, come Braibanti, perseguitati dalla tortura di Stato in quanto gay. Se non fossi stato ipocrita mio padre mi avrebbe fatto fare la stessa

¹³ Così il poeta in Ugo Cundari, «*Ho rischiato di finire come Turing perché gay*». Buffoni vince il Premio Aoros: «*La poesia è viva*», cit., p. 43.

¹⁴ Così il poeta in Luigia Sorrentino, *Intervista a Franco Buffoni, “Avrei fatto la fine di Turing”*, sul blog Poesia, di Luigia Sorrentino (RaiNews), 05-03-2016; ultima consultazione 31/12/2018.

¹⁵ *Ibidem*.

fine»¹⁶. Questo stato di cose non muta neppure nel corso dell'età adulta, a partire dagli anni Sessanta, quando il poeta era costretto ancora a fingere, dissimulare, mostrarsi condiscendente di fronte alle aspettative del padre, ufficiale dell'Esercito:

[...] capii che dovevo mimetizzarmi: fu un'operazione talmente indotta che quasi non me ne resi conto negli anni dell'adolescenza. D'altro canto, se nasci in un contesto cattolico-fascista ti sembra che quello sia il mondo, che non ce ne sia un altro. Poi, piano piano, grazie ai libri, agli studi, alle biblioteche, scopri che non è così. E allora cominci ad armarti, a difenderti. Sempre di più, sempre di più. Non ho più smesso.¹⁷

Questo stato di allerta altissima il poeta lo manterrà per molti anni, non solo per quanto concerne la vita privata di uomo, compagno e amante (si pensi, non a caso, alla storia d'amore e di profonda amicizia con Jucci) ma, soprattutto, e forse questo è il dato più drammatico, anche inerentemente alla sua vita pubblica, di docente e letterato, in cui, anche in quel caso, la parola d'ordine era "fingere". Solamente negli ultimi anni, e in questa recente stagione poetica, è come se il poeta abbia superato il senso di colpa e oppressione derivante dall'impotenza nel confronto con il mondo passato e la realtà di quegli anni, bigotta e respingente, riuscendo a mettere per iscritto tutte le emozioni trattenute a forza dentro. Sempre nell'intervista di Ugo Cundari, il poeta confessa questa sua "distensione" recente, questo abbassarsi del livello di guardia, già a partire dagli anni Novanta, infatti ironicamente sostiene: «A poco più di quarant'anni, nel 1990, ho saputo, ufficialmente, grazie all'Organizzazione mondiale della sanità, che l'omosessualità non è una malattia né una forma di pazzia. O meglio, l'hanno saputo i borghesi piccoli, io già lo sapevo. Il libro [*Avrei fatto la fine di Turing*] registra queste emozioni»¹⁸. Nonostante però l'omosessualità sia il *fil rouge* che si dipana in ogni poesia di questo libro, essa diviene tuttavia una materia letteraria a tutti gli effetti, rielaborata e reinterpretata attraverso il filtro dello sguardo finissimo del poeta: è come

¹⁶ Così il poeta in Ugo Cundari, «*Ho rischiato di finire come Turing perché gay*». Buffoni vince il Premio Aoros: «*La poesia è viva*», cit., p. 43.

¹⁷ Così il poeta in Luigia Sorrentino, *Intervista a Franco Buffoni*, «*Avrei fatto la fine di Turing*», cit.

¹⁸ Così il poeta in Ugo Cundari, «*Ho rischiato di finire come Turing perché gay*». Buffoni vince il Premio Aoros: «*La poesia è viva*», cit., p. 43.

se adesso l'uomo Buffoni e il poeta Buffoni si incontrassero per la prima volta e quel "controllo" che aveva caratterizzato tanta parte della vita passata dell'autore si riversasse ora, purificato e smaterializzato, nella composizione poetica, dove mai nulla appare fuori posto e, anzi, tutto è caratterizzato da un eccezionale rigore formale. A tal riguardo scrive, infatti, Scaffai:

Il controllo signorile su una materia pur dolorosa e struggente trattiene questi versi sull'orlo dell'elegia (come già avveniva in *Jucci*, dove il motivo a suo modo sereniano del dialogo coi morti assumeva la forma del poema a due voci). Così, l'invocazione del destino di Alan Turing, il geniale matematico inglese, "curato" con l'elettroshock per la sua omosessualità, si compie attraverso la studiattissima versificazione.¹⁹

Ma una tale «studiattissima versificazione», questa forma asciutta e mai slabbrata, sottolinea ancora Scaffai, fa attrito con i significati in essa contenuti:

È in questa contraddizione che risiede la ragione profonda dell'equilibrio formale nella poesia di Buffoni, della straniante classicità dei suoi ritmi e misure: cioè nell'esigenza di comunicare dal fondo dell'umana esperienza senza lasciarsi prevaricare dal tema, di esprimere il senso di un'elaborazione già compiuta, che non ha bisogno più né di mascherare né di demolire l'espressione.²⁰

Alla luce di ciò, dunque, anche la figura di Alan Turing, cui parrebbe dedicato il libro, subisce una mutazione. A ben vedere, infatti, la raccolta mantiene questa figura sempre sullo sfondo: lo percepiamo maggiormente come un personaggio simbolico, simulacro di una condizione interna alla maturazione della scrittura e dell'esistenza. Allora Turing, ci dice Buffoni, è il simbolo di una condizione epocale, il vessillo di ogni violenza contro chi non è riconosciuto per ciò che è, per il suo essere intrinsecamente ciò che è davvero, per il suo pensare liberamente e "fuori dagli schemi". Il poeta denuncia questa contraddizione facendosi egli stesso Alan Turing e, anzi, vedendo il suo medesimo destino negli occhi di tutti coloro che, come lui, hanno dovuto scendere a compromessi per sopravvivere. E questo non può farlo se non con l'arma rigorosa e netta della poesia, dove l'estremo controllo infuso in essa permette al poeta di

¹⁹ Niccolò Scaffai, *Su Franco Buffoni, Avrei fatto la fine di Turing*, cit., pp. 59-60.

²⁰ *Ibidem*.

raggiungere un grado di verità assoluto, cui nessun lettore può davvero sottrarsi dal farne i conti. Così, come evidenzia Fabio Michieli con grande competenza:

[...] ancora una volta spetta alla poesia il compito di portarci a riflettere sui limiti più che evidenti, palesi, di una società che negli ultimi anni sta smantellando ogni conquista passata in fatto di diritti civili. La castrazione chimica subita da Turing e il suo suicidio sono il simbolo della negazione della fisicità, dell'eros, della passione, della sessualità. Il rapimento di Sanfratello da parte dei famigliari e la sua riduzione, dopo ricoveri forzati, elettroshock, coma insulinici, allo stato vegetativo, sono il simbolo della negazione alla vita pur di non accettare l'esistenza di qualcosa che è altro da sé, e che per comodità chiamiamo *diversità*.²¹

3.2 «Vincerai tu. Dovrai patire»: struttura del libro, analisi testuale e commento di *Avrei fatto la fine di Turing*

Avrei fatto la fine di Turing è una silloge suddivisa in quattordici sezioni, brevi o brevissime, che racchiudono un totale di settantatré componimenti, di taglio perlopiù epigrammatico, dedicati in gran parte al tema autobiografico del complicato rapporto tra genitori e figli. Ciascuna sezione, titolata e dedicata ad uno dei genitori (o a entrambi), comprende un numero variabile di testi, comunque esiguo: si passa da un solo testo per la prima sezione, a nove componimenti per l'ultima; le sezioni dalla seconda alla tredicesima contengono dalle tre alle sette liriche ciascuna. Questa struttura atipica ha fatto pensare al critico Niccolò Scaffai a «una specie di libero, irregolare ipersonetto»²², una sorta di “mini-canzoniere” che va ad affiancarsi al canzoniere “maggiore” del poeta, rappresentato da *Jucci*. In verità, all'interno di questa strutturazione apparentemente “irregolare”, prende forma una materia evocativa sostanzialmente bipartita, divisa com'è tra i due nuclei morali del libro, il padre e la

²¹ Fabio Michieli, *Franco Buffoni, Avrei fatto la fine di Turing (Donzelli)*, cit.

²² Niccolò Scaffai, *Su Franco Buffoni, Avrei fatto la fine di Turing*, cit., pp. 59-60.

madre. Per semplicità potremmo suddividere il contenuto della raccolta in questo modo: sezioni I-VI: relazione del soggetto con il padre; sezione VII: osservazione del rapporto tra i genitori; sezioni VIII-XIII: relazione del soggetto con la madre; sezione XIV: sostituzione dei ruoli padre-figlio e soppressione della genitorialità. Alla fine del libro, dunque, avviene il superamento della figura paterna (e della logica che egli rappresenta, logica, ferrea e “scientifica”) e il ritorno a quella materna (e alla sua logica fideistica, colpevole e “colpevolizzata”); così «[...] il precisarsi della memoria materna comincia a riorientare le rappresentazioni dell’io»²³ a tal punto che «[...] non conta più tanto l’affermazione nell’arte contro il padre (e la famiglia in genere [...]) quanto l’assunzione paziente (in senso anche etimologico, da *patior*) del ruolo di figlio-padre-marito, grande *topos* mistico qui recuperato per la forza dello scandalo affettivo che esprime»²⁴. In questo senso, si può notare una circolarità compositiva: la poesia conclusiva per la madre, infatti, corrisponde all’*incipit* nel nome del padre; tuttavia la circolarità non è perfetta, poiché all’agonismo subentra la *pietas*, alla poesia la religione privata. Avrei fatto la fine di Turing è perciò il tentativo, da parte del poeta, di smascheramento di una “scissione originaria”, di svelamento dell’origine del male nel trauma dell’accettazione (e rinuncia) della genitorialità. Si tratta di un percorso di purificazione, potremmo dire una personale (e laica) *via crucis*, dove al centro del tragitto vi è la passione sofferta per giungere a ciò che si è veramente.

La prima sezione, intitolata *Per placare Monaldo*, presenta un’unica poesia, quella che dà appunto il titolo alla sezione. Si tratta di un testo emblematico che pone ad apertura del libro un tema particolarmente significativo, tema-chiave di *Avrei fatto la fine di Turing*: quello della paternità come elemento da recepire passivamente e con sofferenza. Figura centrale, infatti, è il conte Monaldo Leopardi, padre di Giacomo Leopardi, uomo forgiato dalla cultura chiericale e dai valori dello Stato della Chiesa, di cui a quel tempo Recanati faceva parte. Il giovane Leopardi vive con grande

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

sofferenza tale paternità opprimente che si estrinseca attraverso l'imposizione di norme inconcepibili per la "cultura libertina" del figlio, che guarda allo Stato di Milano come modello di vita e cultura. Per questo motivo, in attesa del momento propizio per sottrarsi al padre e fuggire a Milano, scrive Buffoni,

Occorre fingere per placare Monaldo
Abbozzare
Smettere di accusare il vecchio tonto
Di clericale codinaggio,
Piuttosto concentrarsi sullo Stato di Milano
Sulla cultura libertina
Di Settala e Cardano
Tra scienza e medicina... O meglio
Su ciò che è stato lo Stato Milano...
Perché dal catechista amico del Giusti
V'è ormai ben poco da aspettarsi,
Palese è il voltafaccia,
Col ritorno dei viennesi s'è dato
Alla distribuzione del viatico agli infermi
E agli inni sacri.²⁵

Allora l'insofferenza mal celata di Leopardi diviene in questo senso un simbolo di una condizione comune per cui i figli si ribellano ai padri e la cifra dominante di questa "sommossa familiare" non è la violenza, la cesura brutale, il distacco contrastato e irreparabile, bensì l'arma della finzione, della menzogna "a fin di bene", del silenzio a far credere che tutto è rimasto tale e quale, e invece è irrimediabilmente mutato. Così, attraverso l'esperienza del giovane poeta recanatese, Buffoni ci immette subito nel flusso della riflessione che approfondirà nel corso di tutto il volume, quella di una genitorialità introiettata a forza di strappi e poi rinnegata per poter andare avanti. Leopardi e Buffoni, dunque, coincidono: sono entrambi il prodotto di un'asfittica cultura patriarcale bigotta e chiericale (e fascista, nel caso di Buffoni) contro cui tramare in un doloroso silenzio per poi ribellarvisi, ribaltarla, partire da questa per minarne alla base i suoi costituenti più illogici e sofferti.

²⁵ Franco Buffoni, *Avrei fatto la fine di Turing*, cit., *Per placare Monaldo*, vv. 1-15, p. 13.

La seconda sezione, intitolata *Avrei fatto la fine di Turing* e contenente cinque testi, si apre con la poesia omonima ed è quella in cui il poeta, attraverso la figura del matematico inglese Alan Turing (e di quella di Giovanni Sanfratello), condensa il significato profondo non solo dell'intero libro, ma del suo trascorso biografico insieme ai genitori (e, in particolare, al padre). Buffoni, infatti, confessa che

Avrei fatto la fine di Alan Turing
O quella di Giovanni Sanfratello
In mano ai medici cattolici
Coi loro coma insulinici
E qualche elettroshock.
Perché era un piccolo borghese
Il mio padre amoroso
Non si sarebbe sporcato le mani.
Controllando l'impeto iniziale
Vòlto allo strangolamento
Del figlio degenerato,
Ai funzionari appositi
Avrebbe delegato
La difesa del suo onore.²⁶

Sono presenti già qui tutti i concetti chiave attorno cui si svolgerà la disamina del poeta: medici cattolici, coma insulinici, elettroshock, piccolo borghese, figlio degenerato, onore. In continuità con la poesia precedente, e al significato profondo del “fingere per salvarsi”, Buffoni in sostanza in questi versi descrive le sorti che gli sarebbero toccate, inferte dal suo “padre amoroso”, se gli avesse confessato la sua omosessualità, dato inconcepibile per la società del tempo, per cui vi era un solo rimedio: la medicalizzazione attraverso prassi disumane, come l'elettroshock, i coma insulinici, la castrazione chimica mediante ormoni sessuali (estrogeni), lobotomizzazione. Tutte forme di violenza che il giovane poeta già conosceva, per mezzo appunto delle atroci storie di Alan Turing, Giovanni Sanfratello e di tanti che erano incorsi nelle sanzioni di una cultura che difendeva a tutti i costi il proprio “onore” con qualsiasi prassi a sua disposizione, anche le più terribili. Ed è proprio l'onore familiare, l'eterosessismo piccolo borghese di matrice cattolica e fascista, ad avere la

²⁶ Ivi, *Avrei fatto la fine di Turing*, vv. 1-14, p. 17.

meglio sull'affetto, l'amore e la comprensione nella famiglia Buffoni: l'onore, in sostanza, ha la precedenza sull'amore, il pubblico sul privato, la parvenza sull'essenza, il rigore delle norme sul trasporto degli affetti. Così attorno alla figura del padre viene a condensarsi un nucleo semantico sostanzialmente negativo, caratterizzato da termini che rimandano alla violenza e all'ostilità, spesso sottili e quasi mai manifeste: nella poesia *Vertigine*, ad esempio, ritroviamo le «urla del padre» che riaffiorano nella mente del poeta al suo passaggio davanti alle finestre della vecchia casa dove viveva con il padre e il nonno, la cui vista dopo molti anni gli dà «[...] una leggera / Vertigine»²⁷. A quella casa, dove il poeta non abita più, ora «[...] riaperta / Con le finestre chiuse»²⁸, egli ha associato sensazioni negative, legate al rapporto contrastato e ambivalente con la figura maschile della sua famiglia (appunto, il padre e il nonno, quest'ultimo contraddistinto da un continuo «vociare»). In *Al padre* immaginare di sognare il padre gonfio di rabbia, stremato dalle grida di disapprovazione per la condotta del figlio, e la sua "trasgressione", sembra quasi una vendetta del poeta che snocciola tutta nel pensiero, a posteriori. Questa è la dedica che egli, duramente, quasi senza pietà, fa al genitore: «Il sogno di lasciarti stremato / Troppo stremato per urlare ancora, / Tragico fino all'attore»²⁹. Eppure nel sonno, Buffoni è ancora tormentato dalla figura tremenda e giudicatrice del padre ossessivo; così, in *L'incubo*, egli scrive: «L'incubo di essere ancora / Quello venduto e giudicato da suo padre, / Questo l'amaro frutto del cervello / Quando stava per svegliarsi»³⁰; versi che tradiscono un dramma irrisolto e che si manifesta nel momento di maggiore vulnerabilità, cioè mentre si dorme. Tuttavia, ciò che turba maggiormente il poeta erano, da parte del padre, le sue rare e maldestre manifestazioni d'affetto verso il figlio, abituato com'era alle urla, all'indifferenza, alla continua svalutazione: allora, più delle immagini funeste dei sogni, «Di più mi impiettrivano gli slanci»³¹ di affetto del padre, così rari quanto

²⁷ Ivi, *Vertigine*, vv. 1-2, p. 18.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, *Al padre*, vv. 1-3, p. 19.

³⁰ Ivi, *L'incubo*, vv. 1-4, p. 20.

³¹ *Ibidem*, v. 8.

pericolosi, perché in grado di ferire più dell'abituale, prevedibile violenza. La sezione si conclude con un'altra dedica al padre, la lirica *A mio padre* in cui ritorna il concetto di onore perduto e riconquistato:

Tranquillo...
Non piangerò come da piccolo.
L'onore, dici?
Quello poi l'ho ritrovato
Nei sobborghi londinesi...³²

Questo onore riconquistato dopo anni, il poeta lo accosta al ritrovamento di se stesso a Londra, dove finalmente egli può esprimersi liberamente senza la paura di offendere l'onore della famiglia. Come Leopardi ritrova se stesso fuggendo da Recanati, così Buffoni scopre la liceità dei suoi sentimenti andando via dalla sua città in una Londra che, oltre ad essere un *melting pot* di diverse culture, è anche una realtà aperta ad ogni forma di "diversità", inclusiva. L'onore, dunque, per il poeta, sembra essere la capacità, il coraggio di prendersi la responsabilità delle proprie azioni e, con consapevolezza, renderle manifeste, farsene carico senza più vergogna. Questa è la vittoria che lo scrittore, dopo anni, si prende con orgoglio sul padre.

La terza sezione si intitola *L'elicotterino (il Giovanni)* in sette poesie affronta il ricordo del padre attraverso la rievocazione di eventi dell'infanzia; così, nel testo che dà il titolo alla sezione, alla mente del poeta riaffiora il ricordo del sé bambino che, ottenuto in dono un piccolo elicottero giocattolo, voleva far felice il padre manifestando il suo affetto attraverso l'uso costante, quasi spasmodico, del regalo, in una trasposizione degli affetti e dei sentimenti dalle persone alle cose. Come se, effettivamente, più il bambino avesse usato l'oggetto, più il padre avrebbe potuto amarlo ed essere di lui contento:

E mi chiedevo
Quante volte lo dovrò far salire su
Tirando forte il filo di plastica
Questo elicotterino
Per poi correre a raccoglierlo

³² Ivi, *A mio padre*, vv. 1-5, p. 21.

Fin quasi nella neve
Perché lui pensi che sono contento
Che me l'ha regalato.³³

Si avverte qui, drammaticamente e con grande lucidità di pensiero, lo scarto tra ciò che si muove dentro il bambino e ciò che lo spinge a fingere per aver ricambiato l'amore dal padre insensibile. Nella poesia successiva, *Dillo alle rondini*, si descrive un ricordo d'infanzia tra i banchi di scuola, dove la maestra non si preoccupa dei bambini, del loro stato di benessere: così il compagno di classe del poeta, un certo Giracca, preso in giro e bullizzato, nonostante il pianto e la disperazione, deve farsi coraggio perché chi dovrebbe aver cura di proteggerlo e difenderlo, ossia la maestra, sembra non curarsene: «Racconta a loro che la maestra è cattiva / E se il Giracca piange nemmeno si gira»³⁴. La poesia si conclude con quattro versi in corsivo che riportano, a mo' di filastrocca, la tragica realtà di quei momenti: «*Giracca testa matta / Scandivano i bambini / Nella ricreazione deficiente / A buondimotta e niente*»³⁵, versi in cui la «ricreazione deficiente» è la metonimia del gruppo di ragazzini e il «niente» sottolinea la totale assenza, nei bambini, di compassione, empatia e spirito di buonsenso. Nella lirica *Nelle vacanze per tenermi occupato*, il poeta descrive l'attività cui era solito dedicarsi da bambino durante le vacanze estive:

Nelle vacanze per tenermi occupato
– Non esisteva che leggersi tutto il giorno –
Mio padre mi mandava in magazzino
A aiutare il Giovanni.³⁶

Il padre era contrario alla lettura poiché era un'attività che non si addiceva bene a un ragazzino, che invece doveva dedicarsi, secondo la sua logica ferocemente sessista, alle attività fisiche e manuali, come spostare merci in magazzino, e non a quelle intellettuali. Tuttavia il poeta, proprio per contrastare la logica paterna, conclude la

³³ Ivi, *L'elicotterino*, vv. 1-8, p. 25.

³⁴ Ivi, *Dillo alle rondini*, vv. 6-7.

³⁵ *Ibidem*, vv. 8-11.

³⁶ Ivi, *Nelle vacanze per tenermi occupato*, vv. 1-4, p. 27.

poesia con un'immagine delicata, diffusa, che, nella sua tenerezza, richiama l'elemento omoerotico, la scoperta del sesso e di una sensibilità altra:

C'era dentro l'odore di cartone
E paglia umida,
Carezzavo le gabbie degli scaldabagni
Il legno ruvido.
E il Giovanni che ansimava lo guardavo.³⁷

Guardare ansimare il garzone assunto dal padre mentre lavora, dunque, innesca nel giovane Buffoni un'inconscia attrazione omosessuale, trovando in questi inconcepibili sforzi fisici (lui che era voleva dedicarsi solo alla lettura) un *quid* di inesprimibile fascinazione erotica, da cui trarre un innegabile piacere visivo. La poesia più significativa della sezione, e una delle più intense dell'intero libro, è *Vorrei parlare a questa mia foto*, in cui il poeta, rievocando la propria infanzia a partire dalla visione di una foto che lo ritrae a undici anni, instaura con il sé bambino un discorso accorato e commosso che è anche un invito alla pazienza, alla tenacia, alla sofferenza come possibilità di conoscenza e di riscatto:

Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte,
Al bambino di undici anni dagli zigomi rubizzi
Dire che non è il caso di scaldarsi tanto
Nei giochi coi cugini,
Di seguirli nel bersagliare coi mattoni
Le dalie dei vicini
Non per divertimento
Ma per sentirti davvero parte della banda.
Davvero parte?³⁸

La foto degli undici anni richiama nel poeta il suo passato sforzo continuo di entrare a far parte delle amicizie dei cuginetti, ed è uno sforzo che passa attraverso la finzione, il compiacimento, l'assecondamento dei loro giochi, come a voler sottolineare: per stare con loro, bisogna essere come loro, ancora fingendo, nascondendo, come avveniva con il padre, anche agli altri la propria personalità. Con la consapevolezza, e

³⁷ *Ibidem*, vv. 10-14.

³⁸ *Ivi*, *Vorrei parlare a questa mia foto*, vv. 1-9, p. 29.

la verità, dell'età adulta, allora, il poeta si rivolge al bambino della foto e con tenerezza lo ammonisce: «Vorrei dirgli, lasciali perdere / Con i loro bersagli da colpire, / Tornatene tranquillo ai tuoi disegni / Alle cartine da finire, / Vincerai tu. Dovrai patire»³⁹. Al sé bambino, Buffoni dà un insegnamento fondamentale che affonda le proprie radici nella classicità: *pàthei màthos*, sembra dire l'autore tra le righe, ossia «sfrutta questo dolore per conoscere» o, per dirla con il titolo di un romanzo di Peter Cameron, «un giorno questo dolore ti sarà utile». Solo soffrendo si può imparare, apprendere la verità, crescere con piena cognizione di causa.

La quarta sezione si compone di sette poesie e si apre con la poesia che le dà il titolo, *La domenica al cimitero*, che è una serrata critica all'educazione borghese di matrice cattolica, la quale, a detta del poeta, crea una visione parziale del mondo, bigotta e travisante. Buffoni, infatti, istituisce un legame tra «Borghesia cattolicesimo fascismo»⁴⁰ e vede in questo nesso il vero dramma della società in cui è cresciuto, per cui i figli vengono educati ad andare la domenica al cimitero «Sulle tombe di marmo dei nonni»⁴¹, «Così che un accidente non la norma sia per loro / Il morto insepolto la nuda terra il fuoco»⁴². La poesia successiva, *Perché sono prigioniero?*, condensa in essa immagini dell'infanzia del poeta (come «Il cartellone col disegno delle bombe / Nel corridoio delle elementari»⁴³, «Il padre Cerri l'odore di DDT / L'annaffiatoio con l'inchiostro del bidello»⁴⁴) e domande che, nel presente, sulla scia di quelle suggestioni, Buffoni rivolge al padre: «A quale ingiustizia stai pensando? / La tua con i francesi / Nel luglio del Quaranta? / Il tuo aver obbedito fino in fondo?»⁴⁵. Sappiamo

³⁹ *Ibidem*, vv. 10-14.

⁴⁰ *Ivi*, *La domenica al cimitero*, v. 4.

⁴¹ *Ibidem*, v. 7.

⁴² *Ibidem*, v. 8-9.

⁴³ *Ivi*, *Perché sono prigioniero?*, vv. 2-3, p. 36 (dalle *Note* in chiusura al libro: «Negli anni Cinquanta, nei corridoi delle scuole elementari, erano appesi dei poster con la riproduzione di vari tipi di bombe rinvenibili inesplose», p. 122).

⁴⁴ *Ibidem*, vv. 5-6 (dalle *Note* in chiusura al libro: «Oreste Cerri (1909-1996), cappellano degli alpini e fondatore del Villaggio del Fanciullo a Vergiate (Varese), allevò oltre mille bambini reduci di guerra e orfani», p. 122).

⁴⁵ *Ibidem*, vv. 7-10.

dal libro precedente, *O Germania* (Interlinea, 2015), ma anche grazie alle *Note* presenti alla fine del volume, che il padre del poeta, Piero Buffoni, fu tenente nella Seconda Guerra Mondiale e che dopo l'8 settembre del 1943, pur di non aderire alla Repubblica di Salò, trascorse due anni nei Lager tedeschi. Questa poesia, quindi, è una rievocazione dell'esperienza del padre e della sua prigionia nei campi di concentramento: il poeta immagina che, durante la sua reclusione, il padre si sia chiesto il perché della sua condizione, il perché di tanta insensatezza, delle bombe, della guerra. Tutto l'uomo che è stato si condensa allora in una sola domanda, scritta a matita in un foglio di carta da tabacco il 2 gennaio 1944: «Perché sono prigioniero?»⁴⁶. Tre sole parole su un foglio spiegazzato, direttamente dal Campo di concentramento di Deblin, in Polonia, a tradire dell'uomo tutta la sua debolezza, la sua fragile umanità. Nella poesia *Un sollecito nemico*, il poeta si paragona a una lumaca d'estate senza il guscio, così diversa da com'è solitamente: «Erano i giorni d'agosto, le lumache lasciano il guscio, / Diventano vermi arancioni con gli occhi e le antenne: / Non sembrano più nate al loro prima»⁴⁷. La metafora della lumaca che lascia il guscio è funzionale a spiegare il rapporto del poeta con il padre, il «sollecito nemico»: come due lumache tra loro, padre e figlio sono uguali; eppure il figlio esce dal “guscio” per non somigliare più al padre. La sostanza, quindi, è la stessa: a cambiare è l'approccio alle cose, la forma del vivere. Il distacco netto nei confronti del padre emerge anche nella poesia seguente, *Il guardiano della pallavolo*, in cui il poeta parla proprio di vergogna: «Suo padre faceva il guardiano della pallavolo / Lo vedeva sempre alla domenica / E un po' se ne vergognava / Perché parlava troppo ad alta voce / Mentre si entusiasmava»⁴⁸. Emerge insomma l'imbarazzo piccolo per il proprio padre e i suoi atteggiamenti, e viene messo l'accento, ancora una volta, sullo scontro tra il carattere del padre (da cui il figlio vuole emanciparsi), e di quello del figlio (strutturato in relazione al contrasto con il padre): «Come quando lo mostrava ai giocatori / Diceva

⁴⁶ *Ibidem*, v. 15.

⁴⁷ *Ivi*, *Un sollecito nemico*, vv. 1-3, p. 37.

⁴⁸ *Ivi*, *Il guardiano della pallavolo*, vv. 1-5, p. 38.

il mio giovanotto eccolo qui / E quelli neanche si voltavano»⁴⁹. Le ultime due poesie della sezione ritraggono l'aspetto e le movenze del padre attraverso la descrizione della "virilità anni cinquanta", prima, e il ritratto di Vittorio Sereni nel privato, poi. La lirica intitolata *Virilità anni cinquanta*, infatti, ci restituisce l'affresco dell'uomo borghese tipo negli anni '50, seguito dal poeta con lo sguardo nelle sue faccende la domenica mattina; si tratta quasi di un catalogo di azioni compiute nel corso di un'intera giornata festiva e fissate nella carta a mo' di prontuario da utilizzare all'occorrenza. Leggiamo:

La bottega del barbiere di domenica mattina
Camicie bianche colletti barbe dure
Fumo. E quelle dita spesse
Quei colpi di tosse quei fegati
All'amaro 18 Isolabella
Al pomeriggio sulla Varesina nello stadio
Con le bestemmie gli urli le fidejussioni
Pronte per domani, lo spintone all'arbitro all'uscita
La cassiera del bar prima di cena.⁵⁰

Anche qui, attraverso l'uso estensivo della metonimia, il poeta ci restituisce ancora una volta l'immagine precisa del padre, colto in un momento particolare, mediante la descrizione dell'insieme di azioni compiute da individui compatibili, per estrazione, cultura e educazione, al genitore. Con la figura di Vittorio Sereni avviene un ulteriore scarto in avanti poiché non solo la sua biografia è quasi del tutto sovrapponibile a quella del padre Piero (Dice il poeta nel corso di un'intervista: «[...] le loro biografie sono perfettamente sovrapponibili: Sereni nacque nel 1913, mio padre nel '14. Sereni morì nel 1983, mio padre nell'80. Entrambi ufficiali dell'Esercito Italiano, entrambi prigionieri dal '43 al '45 (mio padre in Germania, Sereni nel Maghreb). Entrambi autorevoli e anche un po' autoritari: uomini che indossavano la camicia bianca e cravatta anche per andare allo stadio, e pantaloni con la piega... Tanto è vero che in alcuni testi poetici le due figure mi si sovrappongono»⁵¹), ma soprattutto perché Sereni è considerato da Buffoni uno dei propri modelli di riferimento per la scrittura poetica,

⁴⁹ *Ibidem*, vv. 6-8.

⁵⁰ *Ivi*, *Virilità anni cinquanta*, vv. 1-9, p. 40.

⁵¹ Luigia Sorrentino, *Intervista a Franco Buffoni, "Avrei fatto la fine di Turing"*, cit.

nonché, dunque, “padre letterario”. Per quanto riguarda quest’ultimo aspetto, infatti, scrive Pasquale di Palmo:

La critica ha rilevato a più riprese quanto sia attuale, nella poetica di Buffoni, la lezione di alcuni autori novecenteschi – per anni si era parlato di un processo di continuità con gli esiti della cosiddetta “linea lombarda” – che hanno avuto, in maniera diversa, un ruolo fondamentale nello sviluppo sia dello stile sia di alcune tematiche ricorrenti. In primo luogo Giovanni Giudici che, al pari di Buffoni, ha dovuto misurarsi con quella che ha definito *L’educazione cattolica*, come recita in titolo di una sua silloge, a cui si affiancano idealmente le figure di Nelo Risi, Giovanni Raboni che, non a caso, caldeggiò l’esordio di Buffoni, e Vittorio Sereni.⁵²

Così, nella poesia *Vittorio Sereni ballava benissimo*, il poeta Sereni e Piero Buffoni vengono a coincidere e quello che l’autore fa, in virtù di questa incredibile somiglianza, è proprio descrivere le movenze di entrambi:

[...]
Era una questione di nodo alla cravatta
E di piega data al pantalone,
Perché quella era l’educazione
Dell’ufficiale di fanteria,
Autorevole e all’occorrenza duro
In famiglia e sul lavoro,
Coi sottoposti da proteggere
E l’obbedienza da ricevere
Assoluta: «È un ordine!»,
Riconoscendo i pari con cui stabilire
Rapporti di alleanza o assidua
Belligeranza.
Ordinando per collane la propria libreria.⁵³

La quinta sezione, intitolata *Pater* e contenente cinque testi, affronta il tema della vecchiaia del padre e del suo progressivo decadimento ad avvicinarlo inesorabilmente alla fine. Il poeta, quindi, registra nei suoi versi i segnali dell’invecchiamento, le spie di alcune mancanze dovute all’età e alla malattia, indizi premonitori di un effettivo distacco fisico che si compirà nella sezione successiva, cioè l’ultima dedicata esclusivamente alla figura paterna. La poesia *A Rosareccio* ricorda il clima “alpino”

⁵² Pasquale Di Palmo, *La nuova raccolta poetica di Franco Buffoni. Come Turing*, sul sito www.succedeoggi.it, febbraio 2016; ultima consultazione 31/12/2018.

⁵³ Franco Buffoni, *Avrei fatto la fine di Turing*, cit., *Vittorio Sereni ballava benissimo*, vv. 3-15, p. 41.

di Jucci, i sentieri delle montagne da scalare e le cime da raggiungere. Tuttavia qui il rapporto tra i personaggi non è più alla pari (come lo è stato in *Jucci*), perché ci troviamo di fronte a un padre anziano, incapace di affrontare la scalata come una volta, e alla pietà del figlio che ha compassione per le sue debolezze:

Non è necessario che tu salga fino in cima,
Quando sei stanco ti fermi e riposi
Ci ritroviamo domattina...
*Sarebbe per me troppo umiliante.*⁵⁴

Il collegamento con *Jucci* non è dato soltanto dallo scenario montano, ma anche dall'uso del corsivo per indicare il dialogo tra due voci. La poesia successiva, *Sul tappeto per terra*, descrive le conseguenze della guerra e il tentativo da parte del padre di tornare alla normalità dopo la prigionia nei campi di concentramento. Una volta tornato a casa, infatti, egli non è più in grado di rientrare nella vita di tutti i giorni, sopportando anzi la quotidianità con sofferenza e grandi difficoltà; così, ad esempio, egli riesce a “chiudere occhio” per dormire soltanto sdraiandosi sul tappeto per terra, come se effettivamente non fosse mai tornato da quei luoghi che lo hanno abituato a sopportare le più insensate atrocità: «Sul tappeto per terra / Chiudeva occhio / Agli accadimenti degli ultimi anni / Tacendo e scommettendo / Su quanta vita, quanto negativo / La carcassa / Fosse ancora tarata a sopportare»⁵⁵. Appare chiaro, dunque, che gli eventi accaduti non sono estranei alla sua persona né vengono lasciati alle spalle, anzi, dopo averli subiti e sopportati, essi sono rimasti incisi nel suo corpo, come cicatrici di cui non ci si può sbarazzare. Il poeta, infatti, scrive: «Mio padre andava in giro con la sua biografia / Inscritta nel corpo, [...]»⁵⁶. E sarà proprio questa “biografia iscritta nel corpo” a farlo ammalare cosicché, per il padre ormai ridotto alla degenza, contare l'età dal retro delle foto sbiadite o dalle radiografie fatte in ospedale sarà sostanzialmente la stessa cosa, vita e morte avranno la medesima faccia:

⁵⁴ Ivi, *A Rosareccio*, vv. 1-4, p. 45.

⁵⁵ Ivi, *Sul tappeto per terra*, vv. 6-12, p. 46.

⁵⁶ Ivi, *Se ne usciva dal vecchio ospedale*, vv. 1-2, p. 47.

Di quando l'età si conta a mesi
Sul retro di piccole foto
O in calce alle radiografie:
A world of all to penelopeize
Per uomo nato due volte a perdere
Le forme da ragazzo,
Digiuni e penitenze
Schiavi da battere e impiccare
Terapie di confessioni
E varie opere minori della morte.⁵⁷

Il padre, allora, troverà la pace solamente morendo, sarà libero soltanto «Il primo giorno del suo non risvegliarsi»⁵⁸. Così Buffoni parla della morte del genitore come di una forma ultima di acquietamento, di liberatoria sospensione della sofferenza e delle terribili ombre del passato: «Ma poi i cipressi lo terranno quieto / Sussurrandogli i nomi dei venti, / Il filamento di platino sciogliendogli tra i denti»⁵⁹.

Con la sesta sezione, intitolata *Le ditte muoiono in ospedale* e contenente quattro testi, si chiude il ciclo di versi dedicati alla figura del padre: in essa alla presenza si sostituisce l'assenza, alla visione il ricordo e all'odio un sentimento di angoscia e di dolore mai pacificato. Nella poesia che dà il titolo alla sezione, parla della fine dell'attività commerciale del padre a causa della sua malattia, presumibilmente la stessa che al poeta ha portato via Jucci, il cancro, scoperto durante diverse visite in ospedale e dopo aver fumato trenta sigarette al giorno per trent'anni: «Le ditte muoiono in ospedale / Quando il titolare dopo trenta / Sigarette al giorno per trent'anni / Entra per controlli»⁶⁰. Allora la ditta del padre va in fallimento non solo perché il titolare muore di cancro, ma anche perché il figlio decide di non farsi carico dell'attività paterna, di non gestirla al posto suo. Allo stesso modo, la morte del padre prima e quella di Jucci poi, entrambe provocate dal tumore, accenderanno nel poeta la spia della prevenzione, permettendogli di salvarsi in tempo e di operare quel medesimo tumore che aveva ucciso il padre prima che fosse troppo tardi. In qualche modo, nelle

⁵⁷ Ivi, *Di quando l'età si conta a mesi*, vv. 1-12, p. 48.

⁵⁸ Ivi, *Il filamento di platino*, v. 1, p. 49.

⁵⁹ *Ibidem*, vv. 13-15.

⁶⁰ Ivi, *Le ditte muoiono in ospedale*, vv. 1-4, p. 53.

parole e nei fatti, è come se il giovane Buffoni spezzasse la linea di continuità paterna, annullando così, almeno teoricamente, qualsiasi altra influenza del genitore nella sua vita. Questo distacco, allora, permette all'autore di rivolgersi al defunto padre con una schiettezza disarmante, con una lucidità di pensiero senza pietà, come accade nella poesia *Di quando la giornata è un po' stanca*: «Ti dico: tornerai a San Siro, / Sotto vetro la cravatta a strisce nere / Sul triangolo bianco del colletto / Come nella fotografia del cimitero»⁶¹. Eppure capita che la presenza del padre, dopo la sua morte, affiori nella vita del poeta anche inaspettatamente e allora, colto alla sprovvista, sembra che, ricordando il genitore dell'infanzia, un qualche affetto ancestrale possa ancora sorgere, purissimo, nel cuore del figlio:

Cercavo i documenti della casa
Un antico rogito con mappa,
In una borsa chiusa da trent'anni
C'era il suo odore
In divisa da ufficiale,
Saltava fuori fresco
Mi copriva
Di amore singolare.⁶²

L'odore del padre in divisa militare, elemento chiaramente proustiano, riattiva nel poeta il ricordo di un preciso momento del passato che credeva aver dimenticato e, insieme ad esso, un «amore singolare» mai assopito, nonostante l'odio, l'astio, la tristezza per quel familiare così importante che non avrebbe mai accettato la vera natura delle cose. Proprio un'angoscia triste affiora dall'ultima poesia della sezione, in cui ormai il dialogo con il padre sta esaurendosi eppure il suo fantasma sembra essere ovunque, soprattutto nella calma imperscrutabile della natura, come a testimoniare un dramma irrisolto, mai giunto in superficie:

Ogni volta che fisso negli occhi un albero
Sento che mio padre mi guarda

⁶¹ Ivi, *Di quando la giornata è un po' stanca*, vv. 9-12, p. 54.

⁶² Ivi, *L'odore di mio padre*, vv. 1-8, p. 55.

E non è affatto piacevole.⁶³

Il poeta si sente addosso gli occhi del padre e questo continuo indagare, insinuare, giudicare, anche dopo la morte, sembra essere la punizione per un figlio che non ha avuto il coraggio di mettersi a nudo di fronte al genitore e che, anzi, lo ha ingannato, nascondendo ai suoi occhi ciò che davvero era per sentirsi finalmente amato.

La settima sezione, intitolata *Vita col padre e con la madre* e composta da sei liriche, costituisce un intermezzo al discorso poetico dell'intero libro poiché è l'unica parte dove troviamo presenti sia la figura del padre che quella della madre, come bene si evince già dal titolo. Il tono dominante in questa sezione è quello del conflitto coniugale, del rancore e dell'astio che ne deriva; il poeta, infatti, descrive un clima familiare molto teso, in cui a risentirne è proprio il figlio, costretto a "scappare" per non soccombere, oppure a dover agire da mediatore, irrompendo sulla scena domestica con grande imbarazzo. In *Di quando entrando senti*, il poeta descrive un bellissimo ritratto, per minimi gesti e brevi istantanee, della "quiete dopo la tempesta", ossia del clima apparentemente disteso e fin troppo gioviale che segue l'interruzione improvvisa di un litigio acceso: i genitori allora, per dissimulare lo stato di cose, spostano l'attenzione sul figlio appena arrivato, coprendolo di attenzioni e di un affetto eccessivo, quindi fittizio e, insomma, imbarazzante:

Di quando entrando senti
Che hanno litigato
Non vogliono si sappia
Ti senti circondato
Di attenzioni, ma la voce ha piccoli
Strappi vuoti
E un tremito il giornale.⁶⁴

Il poeta, allora, comprende la gravità del rapporto tra i genitori non dalla sottrazione degli affetti, come potrebbe risultare logico immaginare, bensì, paradossalmente, dalla loro immotivata sproporzione, da un eccesso che sconfina quasi nel ridicolo, a cui il

⁶³ Ivi, *Ogni volta che fisso negli occhi un albero*, vv. 1-3, p. 56.

⁶⁴ Ivi, *Di quando entrando senti*, vv. 1-7, p. 60.

poeta desidera soltanto sottrarsi. Buffoni ci dice, inoltre, che le tensioni tra i genitori erano il più delle volte causate da eventi minimi, disattenzioni, piccole mancanze a sfociare in forme di intolleranza palpabile («Litigavano per l'aumento / – Sul vetro nuovo lo stucco / I segni dei polpastrelli – / Erano genitori»⁶⁵) a cui facevano seguito momenti di assoluta, apparente normalità che tradiva però, a ben vedere, un conflitto mai pacificato e trasformatosi in odio: «Non è quando si discute e si litiga / Che le cose vanno male, / [...] / I disastri succedono quando / Si continua a parlare come niente fosse, / Solo evitando certi argomenti. / E se ci si dà appuntamento / Si è gentili / Ma in presenza d'altri si resta silenziosi / O troppo disinvolti. / Lì i solchi diventano faglie / Diaframmi d'odio»⁶⁶. E non è un caso che il poeta decida di collocare proprio all'intero di questa sezione la scoperta della propria sessualità, intesa come una perdita della verginità sofferta e bruciante (Buffoni parla proprio di «ferita») e elemento di grande vergogna poiché “condivisa” con i genitori, i quali scoprono il figlio nella sua intimità entrando per nella sua camera e restando sconvolti, «impietriti», di fronte a qualcosa per loro (in sostanza, la masturbazione), non solo mortificante, ma soprattutto inconcepibile in virtù dell'educazione ricevuta: «Alla fioriera in mezzo al corridoio / Specchio a riflettere foglie di palmette e fiori in maggio / Feci omaggio a quindicianni del mio corpo piegato / E sverginato: se era una ferita / Se chiudeva ancora, tra le dita il bruciore. / Impietriti di stupore padre e madre sulla soglia»⁶⁷. Perciò questa, sembra dirci il poeta, è una forma estrema di ribellione che il figlio esercita e manifesta nei confronti dei genitori ed è l'unica che può mettere in atto, oltre alla “fuga”, per sentirsi considerato da due adulti interessati soltanto a incollerirsi tra loro e a trascurare tutto il resto. La sezione si conclude con i ritratti del padre e della madre da giovani, una foto d'epoca che il poeta ci restituisce ponendo in evidenza non solo il loro aspetto fisico, quanto le emozioni che da esso traspaiono e che contraddistinguono il loro

⁶⁵ Ivi, *Il reguitti*, vv. 4-7, p. 61.

⁶⁶ Ivi, *Diaframmi d'odio*, vv. 1-2 e 5-13, p. 62.

⁶⁷ Ivi, *Tra le dita il bruciore*, vv. 8-13, p. 63.

carattere per tutta la vita familiare trascorsa insieme; da un lato l'ingenua pacatezza della madre e dall'altro l'istintiva collera del padre:

Da giovane donna seduta al virginale
L'espressione pacata
Di mia madre diciottenne
Nel ritrattino alla Vermeer,
Che fa pendant
Con la piccola luce di collera negli occhi
Del babbo adolescente
Che ricordo bene al naturale.⁶⁸

Il poeta, insomma, cresce tra questi due poli contrastivi, tra due tensioni che lo porteranno a sopprimere la genitorialità per riuscire a sopravvivere in una realtà che sembrava fatta per non comprenderlo, tenerlo inesorabilmente in disparte.

Con l'ottava sezione, intitolata *Dulcissima* e contenente tre testi, prende avvio il ciclo di testi dedicato alla figura della madre, una "mater dulcissima" e pietosa descritta in opposizione al padre irascibile e impietoso. Il dato significativo è che si parte a ritroso, dal ricordo della madre anziana, oramai malata e prossima alla morte. La poesia *Le gocce in fila* è infatti il ritratto della madre diventata una "signora vecchia" con la badante nella stanza accanto e in attesa del figlio che non torna. Il senso di decadimento e solitudine emerge dal rapporto tra i sentimenti e le cose: sugli oggetti si riflette lo stato d'animo della donna a tal punto che la casa arriva a somigliarle, con la tappezzeria ormai scolorita e gli strappi nascosti da vasi di fiori:

Così fino a diventare una signora vecchia
Nella casa che assomiglia,
La tappezzeria senza colore con gli strappi nascosti dai fiori
La badante che dorme nella stanza del figlio che non torna
E nel bagno degli anni cinquanta le gocce in fila sul marmo nero.⁶⁹

Nella poesia successiva, *Quando eri ancora adulta*, la vecchiaia diviene una continua e progressiva sottrazione delle forme: essa è vista come un rimpicciolimento del corpo

⁶⁸ Ivi, *Ritratti*, vv. 1-8, p. 64.

⁶⁹ Ivi, *Le gocce in fila*, vv. 1-5, p. 67.

fino alla regressione all'infanzia, vista dal poeta come momento di assoluta fragilità da proteggere, di ritorno al nido familiare: «Quando eri ancora adulta / Prima di rimpicciolire / Ti lasciavo sola volentieri, / Dovevi espanderti e io non mi vedevo / Nei tuoi spazi. / [...] / Finché non mi è restato / Che un batuffolo con voce da proteggere / In una ipotesi di spazio»⁷⁰. Lo spazio dove dimora la madre malata si configura agli occhi del figlio come un luogo da proteggere e quando lei sarà morta, quel vuoto venutosi a creare farà sì che il poeta, nel dolore dell'assenza, potrà fissarla nella poesia, registrarne i movimenti e, così com'è avvenuto con Jucci, renderla immortale: «Quando non ci saranno più le mie chiamate / Tra le sette e le otto / E se ritardo un labbro che leggermente trema. / [...] / Quando non dovrò più tenerti / Bassa la pressione / Quanto tempo che avrò / Per scrivere di te»⁷¹.

La nona sezione del libro, intitolata *Mater*, contiene sei testi ed approfondisce il tema del ricordo della madre dopo la sua morte attraverso la ricostruzione dei suoi gesti in vita. Così, la poesia *Cadono foglie rosse* registra un momento particolare della vita della madre in relazione al figlio che mette in evidenza la critica del genitore, e la sua condanna, verso chi non è in grado di fare figli e si allontana da quella logica cattolica per cui chi non rispetta la norma religiosa è da etichettare come cattiva persona: «[...] mia madre / Dopo avermi ascoltato apostrofare / Padre indegno di tre figli il cugino puttaniere, / Dice disprezzi critichi lo insulti, / Ma almeno lui permette che continui / Il ciclo della vita»⁷². Tale mentalità “tradizionale”, permeata cioè da una religiosità estrema, persino bigotta e intollerante, si manifesta anche nella rappresentazione dell'amore, che diviene espressione piena della vita domestica, per cui una donna si può amare solo se è legata al suo “luogo d'elezione” e all'assolvimento delle faccende domestiche, mantenendo il proprio ruolo e, dunque, preservando gli “opposti”:

L'amore è un lavoro, o forse un lavoro
Di piatti di bicchieri di ferri da stiro
Ancora in garanzia.

⁷⁰ Ivi, *Quando eri ancora adulta*, vv. 1-5 e 11-13, p. 68.

⁷¹ Ivi, *Dulcissima*, vv. 1-3 e 12-15, p. 69.

⁷² Ivi, *Cadono foglie rosse*, vv. 6-11, p. 73.

L'amore è in garanzia per una forma
Di protezione degli opposti,
Un calcolo sbagliato,
Un taglio al dito che non si rimargina
Per il continuo uso ed il rimprovero
Costante superiore
Perché non metti i guanti?⁷³

Nell'ultima poesia della sezione il poeta ricorda la madre ai fornelli nell'atto di cucinare l'agnello ed è questo l'atto d'amore che rivolge al figlio, il richiamo a tavola, l'amorevole grido che annuncia che è pronto ed è ora di mangiare: «Mia madre santa donna / Per quante volte ha gridato / È pronto! / E poi con meno fiato / È in tavola»⁷⁴.

La decima sezione, intitolata *Madrina di guerra*, contiene cinque testi in cui il poeta descrive da vicino il carattere della madre (e quello dei familiari nel momento della malattia del genitore) colto nei suoi aspetti più contraddittori. Così, se da un lato la madre, ci dice l'autore, è una donna "pietosa", accondiscendente e, persino, "colpevole" nel suo essere complice silenziosa delle decisioni del marito, dall'altro, nella poesia che dà il nome alla sezione, ella appare come una donna autoritaria, dai sentimenti forti e decisi, le cui azioni vengono dettate dal rigore e dai «comandi» della sua educazione religiosa ricevuta al collegio delle canossiane: «Mia madre era stata una madrina di guerra / Scriveva a un soldato sconosciuto / Per tenerlo su, / Con l'incoraggiamento dei comandi / E delle canossiane. / Che poi mobilitavano le ronde / Per impedire l'incontro / In caso di licenza»⁷⁵. Nella poesia *Affettuosità ai tuoi malanni*, il poeta descrive l'atteggiamento dei "nipoti lontani" nei confronti della madre gravemente malata, i quali, dopo tanto tempo, decidono di farle visita la mattina di Natale ma sbagliano indirizzo e non ricordano più la strada: «Affettuosità ai tuoi malanni / Di nipoti lontani / Che la mattina di Natale / La stella rossa in mano /

⁷³ Ivi, *L'amore è un lavoro*, vv. 1-10, p. 77.

⁷⁴ Ivi, *Mia madre santa donna*, vv. 1-5, p. 78.

⁷⁵ Ivi, *Madrina di guerra*, vv. 1-8, p. 82.

Sbagliano l'indirizzo / Entrano contromano / Non ricordano la strada dopo anni»⁷⁶.

Così il poeta si trova, amaramente e spietatamente, a concludere:

Muoiono i nostri cari
Lasciandoci i resti dei loro
Matrimoni sbagliati.⁷⁷

Quella di Buffoni è una critica all'istituzione della famiglia in senso ampio, che svela i meccanismi di ipocrisia e buonismo dei parenti solleciti verso i familiari soltanto nel bisogno e nella malattia. Si tratta di una triste realtà che il poeta condanna nei suoi versi, in qualche modo dicendoci: i nostri cari muoiono ma lasciano a noi la loro "parte" peggiore, i loro figli con cui non c'è un buon rapporto, anzi spesso si è in una condizione di tesa avversione.

L'undicesima sezione si intitola *Stai tranquilla (la Piera)* e contiene quattro liriche. Nella prima poesia, *Il giorno del ricovero*, il poeta descrive il momento dell'assenza della madre in casa perché ricoverata in ospedale; questa assenza si traduce in improvvisa mancanza di quel *genius loci* che caratterizzava gli ambienti domestici fino a qualche giorno prima: «Non conoscendo di sua madre il criterio / Di disporre le uova nel frigo / Avrebbe preso quella nel mezzo / Equidistante e parzialmente sana»⁷⁸. La poesia *La Piera* mette in scena il medesimo meccanismo rappresentativo che caratterizza gran parte del volume *Jucci* (Mondadori, 2014), ossia la presa di parola del personaggio con cui il poeta dialoga e di cui descrive le movenze attraverso il ricordo. La Piera, quindi, è la madre dell'autore ed è proprio in questo testo che il genitore si ridesta dal torpore della malattia e torna indietro negli anni per raccontare al figlio la sua storia e la difficile infanzia dopo essere rimasta sola all'età di sette anni, quando la madre e le sorelle erano morte e lei è stata trasferita in colonia per molto tempo. Si tratta di uno scorcio commosso di un passato tragico che l'autore pone da contraltare al presente contraddistinto dalla malattia e dall'assenza degli affetti, in cui

⁷⁶ Ivi, *Affettuosità ai tuoi malanni*, vv. 1-7, p. 84.

⁷⁷ Ivi, *Muoiono i nostri cari*, vv. 1-3, p. 85.

⁷⁸ Ivi, *Il giorno del ricovero*, vv. 1-4, p. 89.

il poeta e la madre sono rimasti sostanzialmente soli nel dramma del decadimento e dei ricoveri ospedalieri:

Avevo sette anni nel Polesine
Sono morte mia madre e due sorelle.
Io restavo tutta la notte e la mattina ancora
Fino alla sera abbracciata al ramo più alto dell'olmo
Con l'acqua fino alla vita. Poi sono venuti
A prendermi con la barca.
A undici anni mi hanno mandata in colonia,
A Bellaria quando ho visto il mare ho vomitato.⁷⁹

Ed è proprio nella malattia che la madre torna a quell'infanzia di solitudine, confinata ormai in un letto d'ospedale e ridotta a "sillabare" come una bambina; eppure, agli occhi del poeta, tale regressione viene vista con tenerezza e affetto a tal punto che, nella poesia *La giacchina rossa*, egli descrive l'atteggiamento della madre a mantenere ancora quel vezzo femminile (e quel riserbo tipico della sua educazione) che la porta a valutare come "sfacciata" una giacca rosa avuta in eredità: «Ormai che sillabi come una bambina / Che non sa più la poesia a memoria / «Non è troppo sfacciata? Crede ancora...» / Mostrandomi la giacchina rossa / Ereditata dalla signora»⁸⁰. Il poeta, dunque, chiude la sezione offrendoci una breve, spassosa e accorata pausa dalla malattia, una sorta di *intervallum insaniae* in cui la madre sembra essere tornata quella di sempre, in una parvenza di normalità che non potrà più ripetersi e che preannuncia inesorabilmente la fine.

La dodicesima sezione, intitolata *Mancava solo che per compiacermi*, contiene cinque poesie e in essa Buffoni interpreta gli ultimi gesti della madre alla luce dell'imminente dipartita e li descrive come un tentativo disperato (e al tempo stesso amorevole) di rimanere nella vita, fino all'ultimo mantenendo il giro di gesti domestici come se nulla stesse per succedere. Nel testo che dà il titolo alla sezione, infatti, il poeta descrive il tentativo faticoso della madre di praticare la quotidianità quasi per "compiacere" il figlio e convincerlo che, fino alla fine, stesse bene: «Mancava solo che per

⁷⁹ Ivi, *La Piera*, vv. 1-8, p. 91.

⁸⁰ Ivi, *La giacchina rossa*, vv. 1-5, p. 92.

compiacermi / Ti alzassi a fare colazione / E poi tornassi a letto a finire di morire / La mattina del 27 di dicembre»⁸¹. Ed è una finzione di cui, almeno in apparenza, sembra convincersi anche il figlio, incapace in quel momento di riconoscere il coma imminente in quel «soffio leggero» che caratterizzava il respiro del genitore: «Gentilezze da figlio a casa per le feste / «Ti preparo il tè», e la convinzione / Di avere udito un grugnito di assenso. / Invece il coma ti aveva già saldato / Il respiro ai sensi: «Il tè si fredda» / Mentre guardavo le mail...»⁸². Persino «La sera prima di morire», all'arrivo del figlio la madre, seduta sulla poltrona a sgranare il rosario, sembrava aver dimenticato la malattia e, volgendosi verso la porta, «Cambiavi espressione: / Ti tornava la luce negli occhi, / Uscivi dalla poltrona»⁸³. La presenza del figlio, allora, riaccende nella donna morente l'urgenza di essere madre, di "illuminarsi" al suo cospetto di una gioia ancestrale, piena, a travalicare i limiti della malattia e della sofferenza fisica. E, nonostante fosse molto anziana, il figlio non riuscirà mai, sembra dirci Buffoni, acquietare il dolore della sua morte perché con la morte il tempo vissuto insieme appare sempre poco:

I tuoi compleanni ripetuti
Ottantasette volte
E mai abbastanza.⁸⁴

La sezione si conclude con un testo che è una forma di *requiem*, l'ultimo saluto che il figlio rivolge alla madre defunta, ribadendo ancora una volta che non ci si può abituare all'assenza di un genitore amato, allo strazio della sua scomparsa. Di fronte a questo stato di cose, il poeta si sente "disorientato", stordito, incapace di realizzare quel che è davvero successo: «Mi disorienta non saperti al mare / In questa frazione dell'estate / Con le carte in mano e le tre amiche / Uscite a borse a fiori. E spalle nere piene, / Gambe a uncino, frasi dalle sdraio. / Mi disorienta non doverti chiamare / Per mentirti

⁸¹ Ivi, *Mancava solo che per compiacermi*, vv. 1-4, p. 95.

⁸² *Ibidem*, vv. 6-11.

⁸³ Ivi, *Nella poltrona che ti conteneva*, vv. 8-10, p. 96.

⁸⁴ Ivi, *I tuoi compleanni ripetuti*, vv. 1-3, p. 97.

ogni giorno parole»⁸⁵. E se non si può placare il dolore dello strappo per la perdita di un parente amato, questo lo si può immaginare altrove, augurandosi che questo altrove sia il posto migliore dove stare, il più felice: «Che la tua terra sia / Di forma perfetta una castagna»⁸⁶.

La tredicesima sezione si intitola *Prima si pettinava* e raggruppa sei testi nei quali il poeta, prendendo consapevolezza di stare invecchiando, attua una sovrapposizione tra la propria figura e quella della madre, a cui egli si avvicina sempre di più. Nella poesia *Adesso che incomincio anch'io a badare*, infatti, Buffoni si dice più attento «Alle sventagliate di freddo»⁸⁷ e, in tali occasioni, gli vengono in mente le precauzioni della madre come quando era bambino: «Mi accorgo con frequenza di tornare / Al lessico di mia madre maestra / Sei uno sconclusionato. / E devo fare attenzione / A non gremare la roba / Alle smagliature ai malanni... / Piangerò come da piccolo»⁸⁸. Il profilarsi della vecchiaia all'orizzonte, allora, fa vacillare il poeta, lo costringe in continue esitazioni che lo spingono alla solitudine, come la madre rinchiusa tra le mura domestiche ad affacciarsi, tutt'al più e ogni tanto, sul balcone con i capelli ben pettinati:

Anch'io come mia madre a dovermi
Vestire per uscire, ormai anch'io a considerare
Se ne valga la pena, un'altra volta
Meglio un momento sul balcone
Due passi sul poggiolo,
Magari solo si affacciava alla ringhiera
Ma prima si pettinava.⁸⁹

Il dolore, inoltre, non viaggia soltanto attraverso il ricordo ma passa anche per mezzo delle parole e, in esse, si rinnova, si ripercuote generando altro dolore: «Che impressione ripetere di nuovo / E peggio / Quei discorsi / Ora coi nipoti / Riempiendo

⁸⁵ Ivi, *La castagna*, vv. 4-10, p. 98.

⁸⁶ *Ibidem*, vv. 11-12.

⁸⁷ Ivi, *Adesso che incomincio anch'io a badare*, v. 2, p. 103.

⁸⁸ *Ibidem*, vv. 3-9.

⁸⁹ Ivi, *Prima si pettinava*, vv. 1-7, p. 104.

di nuovo di linguaggio / Le sedie a sdraio bianche / Della nonna»⁹⁰. Ma, come nel testo intitolato *L'odore di mio padre* (p. 55), in cui l'immagine del padre riaffiora intatta nel cuore del poeta dopo aver percepito l'odore della sua divisa militare di un tempo, così nella poesia *Poi basta una mattina di vero sole* il passato sembra ricomporsi, per un istante, alla luce piena che inonda la sala che, per la sua intensità, riporta il poeta indietro con il ricordo, alla madre giovane e bellissima nei tre vestiti che in estate usava più spesso, come se in quel momento ella fosse davvero davanti agli occhi del figlio:

Poi basta una mattina di vero sole
Aprendo le griglie della sala
Luccica al raggio la cima del pino
Ed è la luce del cinquantanove
Coi tre vestiti dell'estate
Pronti per il Corpus Domini
Uno da passeggio seta a fiori
Per la processione
Uno da sera in tinta unita, scuro
O bianco, uno da casa se veniva gente.⁹¹

Ancora una volta, dunque, un contesto ben preciso riattiva nella memoria, nitido e potentissimo, il ricordo di un'epoca passata e non è casuale che il poeta adotti il medesimo procedimento per entrambi i genitori, in una circolarità che, se da un lato evidenzia lo strappo irreparabile dalla vita familiare, dall'altro tuttavia ricostruisce per un istante quella dimensione pacificata degli affetti che ritroviamo, traccia sotterranea e mai esausta, incastonata nel discorso poetico dell'intero volume.

L'ultima sezione del libro, la quattordicesima intitolata *Cristo-Mercurio e Venere-Maria*, contiene nove testi ed è, quindi, la sezione più corposa di *Avrei fatto la fine di Turing*. La prima lirica, *Le nostre infanzie*, è uno dei testi più significativi poiché in essa il poeta condensa il nodo intimo della soppressione della genitorialità, ossia «La trasformazione della fiaba in vita»⁹². Buffoni ricorda le sue infanzie di un tempo lontanissimo e “fermo”, cristallizzato nella memoria, come una fiaba mai del tutto

⁹⁰ Ivi, *Le sedie a sdraio bianche*, vv. 1-7, p. 105.

⁹¹ Ivi, *Poi basta una mattina di vero sole*, vv. 1-10, p. 106.

⁹² Ivi, *Le nostre infanzie*, v. 9, p. 111.

esaurita eppure già sfociata in vita vera. È proprio questo passaggio che il poeta non riesce a comprendere («Quello è il passaggio che mi fa impazzire»⁹³) e, in questi versi, è come se si domandasse: come è possibile che quella gioia piena dell'infanzia, quel mondo sfumato e felice che sembrava non dover mai tramontare, sia già mutata in questo dolore sordo e ineluttabile, «Che si fa quieta disperazione»⁹⁴? L'unico rifugio per sottrarsi a questo mutato stato di cose, allora, è nella memoria, in cui la madre è ancora viva, pronta a sporgersi dalla ringhiera del balcone e a gridare «È pronto», come descrive il poeta nella poesia *La ringhiera tace*. Nella memoria è rimasto anche quel bambino che, la mattina del giorno di Natale, simulando per gioco un lupo feroce, si specchiava nelle palle dell'albero tanto che «Il volto troppo vicino / Era mostruoso, la bocca spalancata / Da piccolo in attesa»⁹⁵. L'albero, poi, finite le festività, «Ritornava giallo in giardino / Nell'angolo delle ortensie da bruciare. / E sul parquet piccolo shangai / Con gli aghi di pino»⁹⁶. La memoria rievocata da Buffoni nei suoi versi, allora, diviene materia quando, grazie alla capacità descrittiva del poeta, sembra prendere forma davanti agli occhi del lettore. Ad esempio, nella poesia *Il catalogo dei regali* il poeta riesce a ricreare un intero mondo, quello della sua infanzia, a partire dalla descrizione di un oggetto di uso comune, le etichette della Cirio, lasciate asciugare sul davanzale e poi incollate sul catalogo dei regali, una prassi comune per i bambini dell'epoca:

Mettere nell'acqua il barattolo
 Per staccare l'etichetta Cirio
 Farla asciugare sul davanzale
 E raccontarle tutte un po' croccanti
 Sul catalogo dei regali.⁹⁷

Vediamo, dunque, come la poesia di Buffoni si muova per piccoli segni, minimi gesti

⁹³ *Ibidem*, v. 8.

⁹⁴ *Ibidem*, v. 7.

⁹⁵ *Ivi*, *Io sono il lupo di tutti*, vv. 5-7, p. 113.

⁹⁶ *Ivi*, *Piccolo shangai*, vv. 5-8, p. 114.

⁹⁷ *Ivi*, *Il catalogo dei regali*, vv. 1-5, p. 116.

che, nella loro semplice verità, restituiscono al lettore il ritratto di un mondo “onesto”, fatto delle cose di tutti i giorni eppure contenente un senso profondo che solo la poesia può portare alla superficie e riattivare. Il frutto più notevole e convincente di questa memoria lo ritroviamo nella rappresentazione della voce dei genitori, dei suoni dell’infanzia e del lessico “familiare” che si udiva nelle stanze della «casa riaperta». In particolare, la voce della madre, come il poeta ben sottolinea nella poesia *Era solo una voce*, è una costante di tutta la raccolta poiché il suono della voce altro non è che il perpetuarsi di una presenza e, quindi, la sua potente riaffermazione (esattamente come avviene in *Jucci*): «Era solo una voce di mamma per le scale / «Piano», diceva, e si sentiva un frigno / Non forte di tre quattro anni / E passi scolpiti al gradino / Diversi, grandi fruscianti / E piccoli pesanti»⁹⁸. Alla fine della raccolta, nell’ultima poesia intitolata *Perché io che per te da bambino*, si cristallizza (e, in qualche modo, mitizza) il rapporto madre-figlio, un legame ancestrale reso in poesia paradigma eterno e immutabile. Alla fine di *Avrei fatto la fine di Turing*, dunque, è come se il poeta fosse “uscito” dal padre, asfittica dimensione di privazioni e mortificazioni, per “ritornare” alla madre, realtà di luce piena e “pietosa”, e nella madre diventare figlio, padre e marito, riscoprirsi parte di quella «costellazione familiare», ma soltanto dall’esterno, come da un’altra lontana orbita dal moto centrifugo; emancipatosi, finalmente, dall’ombra della genitorialità:

Perché io che per te da bambino
 Un piccolo dio ero stato
 E crescendo Cristo-Mercurio
 Con te Venere-Maria,
 Poi divenni il tuo
 Padre e marito
 Pur restandoti figlio,
 Nella nostra costellazione familiare
 Per trent’anni al sole giocando
 Sorgente
 Con te luna calante.⁹⁹

⁹⁸ Ivi, *Era solo una voce*, vv. 1-6, p. 118.

⁹⁹ Ivi, *Perché io che per te da bambino*, vv. 1-11, p. 119.

3.3 «E la memoria, tu lo sai, è memoria / S'agita su una rete verso sera»: alcune considerazioni finali

Nella Londra degli anni Cinquanta non era facile, e nemmeno sicuro, essere un omosessuale dichiarato o praticare l'omosessualità; se scoperte, tali attività potevano portare a pene severe, all'incarcerazione o, come avvenne nel caso di Alan Turing, alla castrazione chimica mediante somministrazione obbligatoria di estrogeni. Le posizioni dell'opinione pubblica erano, nel complesso, di condanna come quelle della legge. Per gli omosessuali non era facile incontrarsi; esistevano alcuni club e pub per gay, che però erano oggetto di costante controllo e di irruzioni da parte della polizia. Gli agenti provocatori erano ovunque, soprattutto nei parchi e nei bagni pubblici, addestrati a sedurre chi non stava in guardia o gli ingenui, e a rovinarli.¹⁰⁰

Sulla scia del bellissimo articolo di Simone Giusti apparso sul blog «Arcipelago Itaca»¹⁰¹, leggendo *Avrei fatto la fine di Turing* di Franco Buffoni ritornano alla mente le parole del neurologo e accademico britannico di fama mondiale, Oliver Sacks, contenute nella sua autobiografia pubblicata in Italia da Adelphi e intitolata *In movimento (On the Move. A Life)*. In essa, con una grande lucidità di pensiero e schiettezza espressiva, il medico inglese racconta e ripercorre la propria vita e la propria professione, narrando alcuni aneddoti che, per contenuto e forma, richiamano da vicino la narrazione in versi di Buffoni. Significativo il fatto che entrambe le opere, *Avrei fatto la fine di Turing* e *In movimento*, siano state pubblicate in Italia nello stesso anno ed entrambe approfondiscano il tema dell'omosessualità del protagonista ponendolo in relazione alla genitorialità. Si legga, ad esempio, questo passo di *In movimento*, facilmente sovrapponibile all'esperienza narrata da Buffoni, eppure con due sostanziali differenze: se in Buffoni, infatti, è il padre a incarnare la rigidità e

¹⁰⁰ Oliver Sacks, *In movimento. Una vita (On the Move. A Life)*, traduzione di Isabella C. Blum, Adelphi, Milano 2015, p. 28.

¹⁰¹ Cfr. Simone Giusti, *Meglio scrivere, meglio amare. Su Avrei fatto la fine di Turing di Franco Buffoni*, sul blog Arcipelago Itaca, 01/09/2016; ultima consultazione 31/12/2018.

l'intolleranza della cultura piccolo borghese di matrice cattolica (e fascista), in Sacks è la figura della madre a rivestire tale ruolo, incapace di comprendere e amare il proprio figlio proprio in virtù della sua omosessualità. Inoltre, se Buffoni non arriva mai a confessare ai propri genitori di amare gli uomini (almeno non direttamente e, comunque, mai al padre), Sacks, forse in virtù di una cultura in parte differente a quella del poeta italiano, riesce ad andare più avanti e aprirsi, benché timidamente e con qualche riserva, con il padre:

Dovevo andare a Oxford verso la fine dell'estate. Avevo appena compiuto diciotto anni, e mio padre pensava che fosse ora di fare una chiacchierata con me da uomo a uomo, da padre a figlio. Parlammo di denaro e del mio assegno: non un grosso problema, perché ero abbastanza frugale nelle mie abitudini e il mio solo lusso erano i libri. Poi mio padre proseguì, arrivando a ciò che realmente lo preoccupava.

«Non sembra che tu abbia molte ragazze» disse. «Non ti piacciono?».

«Ma sì, mi vanno benissimo» risposi io, desideroso di chiudere la conversazione.

«Preferisci forse i ragazzi?» insistette lui.

«Sì – ma è solo una sensazione – non ho mai “fatto” niente». E poi aggiunsi, timoroso: «Non dirlo a mamma, non lo sopporterebbe».

Invece mio padre glielo disse, e il mattino dopo lei scese con la faccia stravolta dalla collera, una faccia che non le avevo mai visto prima. «Sei abominevole» disse. «Vorrei che non fossi mai nato». Poi se ne andò e non mi parlò più per diversi giorni. Quando riaprì bocca, non fece alcun cenno a ciò che aveva detto (né fece mai più riferimento alla questione), ma qualcosa si era messo tra noi.¹⁰²

La collera, dunque, diventa il termine-chiave in entrambi gli autori, spia di quell'intolleranza incapace di risolversi in amorevole comprensione: si pensi al padre di Buffoni «Con la piccola luce di collera negli occhi»¹⁰³, la stessa che stravolge il viso della madre del giovane Sacks offuscandole i sentimenti. Il “male comune”, per entrambe le esperienze di vita familiare, sembrerebbe allora la religione; continua Sacks: «Mia madre, che per moltissimi versi era tanto aperta e fonte di sostegno, su questo tema era dura e inflessibile. Lettrice della Bibbia come mio padre, amava i Salmi e il Cantico dei Cantici, ma era tormentata dalle terribili parole del Levitico:

¹⁰² Ivi, p.11.

¹⁰³ Franco Buffoni, *Avrei fatto la fine di Turing*, cit., *Ritratti*, v. 6, p. 64.

«Non avrai con un uomo relazioni carnali come si hanno con una donna: è cosa abominevole»¹⁰⁴. Si tratta di una situazione che solo uno scrittore laico e profondamente permeato di cultura scientifica poteva risolvere attraverso un ragionamento sul potere dell'educazione e della cultura, le uniche forme in grado di forgiare uomini pienamente consapevoli della realtà circostante:

Siamo tutti creature della nostra educazione, della nostra cultura e dei nostri tempi. E io ho avuto più volte bisogno di ricordare a me stesso che mia madre era nata negli anni Novanta dell'Ottocento, che aveva avuto un'educazione ortodossa e che nell'Inghilterra degli anni Cinquanta il comportamento omosessuale era trattato non solo come una perversione, ma come un reato perseguibile. Devo anche ricordare che il sesso è una di quelle materie – come la religione e la politica – in cui le persone altrimenti moderate e razionali possono nutrire sentimenti intensi e irrazionali. Mia madre non intendeva essere crudele, o augurarmi la morte. Adesso mi rendo conto che era stata presa alla sprovvista e sopraffatta, e che probabilmente rimpiangesse le parole che aveva pronunciato o forse le segregò in una zona isolata della sua mente. Esse però mi tormentarono per una buona parte della mia vita ed ebbero un ruolo fondamentale nell'inibirmi e permeare di sensi di colpa quella che avrebbe dovuto essere un'espressione libera e gioiosa della sessualità.¹⁰⁵

Alla luce del racconto dell'esperienza di Oliver Sacks, per estrazione, cultura e formazione molto vicino a Franco Buffoni, comprendiamo maggiormente l'importanza del volume del poeta e anglista gallaratese, narrazione intensa e resoconto autobiografico di un individuo che si trova a dover fare i conti con l'educazione e la cultura dei propri genitori, le quali, più o meno subdolamente, irretiscono, formano e orientano la vita del figlio che sta cercando una sua definizione e che, invece di essere «un'espressione libera e gioiosa della sessualità», diviene mortificazione, nascondimento, menzogna. A un amore libero, che trae origine dai sensi e si forma sul corpo senziente, troviamo in Buffoni, unica via d'uscita per mettersi al riparo dai genitori, un amore controllato, sottomesso ai bisogni di sicurezza e conferme di una parte della società. È questa la contraddizione che Buffoni smaschera senza infingimenti nei versi di *Avrei fatto la fine di Turing* e, con rigore di pensiero e non senza strappi dolorosi, riesce a ribaltare, trasformando gli assiomi immutabili di una

¹⁰⁴ Oliver Sacks, *In movimento. Una vita*, cit., p. 11

¹⁰⁵ Ivi, pp. 11-12.

cultura da recepire passivamente attraverso le figure dei genitori nella visione emancipata di un mondo libero che si arricchisce di nuovi significati (e nuove possibilità conoscitive) ogni volta che viene messo in discussione.

CAPITOLO QUARTO

LA LINEA DEL CIELO: LA POESIA COME ESPRESSIONE DI UNA MATURITÀ DEFINITIVA

4.1 «Dalle guglie alle cupole / Nella metro d'Italia, / La mappa stilizzata / Della linea del cielo»: un «viaggio in Italia» in versi tra le guglie e le cupole e la sintesi di una linea poetica «lombardo-appenninica»

La mia genealogia «tematica» è più appenninica che lombarda, o meglio, è giuliano-friulana con Saba e il primo Pasolini, poi bolognese, quindi passa per la Perugia di Penna per giungere alla Roma di Bertolucci e Bellezza. Con sintesi efferata potrei forse schematizzare in questo modo: Saba-Pasolini-Penna-Bertolucci-Bellezza vs Sereni-Erba-Risi-Giudici-Raboni? Tentando però una conciliazione, grazie a una definizione che proprio il codificatore della «linea lombarda», Luciano Anceschi, ci ha lasciato: «La riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul proprio fare, indicandone i sistemi tecnici e le norme operative, le moralità e gli ideali» è la poetica. Se dunque le mie moralità e i miei ideali si trovano maggiormente a loro agio nella linea appenninica, i miei sistemi tecnici e le mie norme operative – la mia officina, insomma – rimane saldamente legata a «quella faccenda di laghi e di discorsi in un gran parco verdissimo» che è la poesia *in re*, prosciugata e scabra, dei miei maestri lombardi, Sereni *in primis*. Non a caso, forse, anche logisticamente, oggi io sono un lombardo che vive a Roma.

Se il risultato più evidente della fusione delle due linee in poesia è costituito da testi quali *Il terzino anziano* («Erano invecchiati / Anche quelli della sua età, / Con l'erba verde tra i piedi / E l'odore di maglia a righe. / Ma lui restava, in difesa, / Pesante / A sentirsi i figli / Crescerli contro / E vendicarsi»), questo libro costituisce un più organico tentativo di convogliare le poesie «lombarde» e le poesie «romane» su un unico binario, che vorrei definire di una personale linea «lombardo-appenninica», secondo un criterio etico – le mie moralità, i miei ideali – e secondo un criterio di confezione testuale: i miei sistemi tecnici, le mie norme operative. La Lombardia dei ricordi e dei continui ritorni; e la Roma dei pensieri. Come se dal Buffoni lombardo di una giovinezza che non trova scampo, in dialogo col Buffoni romano che concepisce la poesia come attività sapienziale («rivelazione di parole espressa in parole» diceva Wallace Stevens), fuoriuscisse un poeta che non miscela ma fonde, cercando di evitare il rischio di pensarla in modo diverso sullo

stesso argomento, a seconda che ne scriva da Roma o da Milano. «Egli» a Roma, «lui» a Milano: un po' come la barista cinese della poesia *Confucio con Maometto a San Lorenzo*. E forse un po' anche come la sintesi della lettera di Sereni a Pasolini del 27 gennaio 1954 sul poemetto *Canto popolare*, poi entrato nelle *Ceneri di Gramsci*: «... oltre al tuo solito coraggio, c'è anche quello, non so quanto raro in te ma abbastanza raro al di sopra di un certo livello, di correre il rischio di fare dei versi brutti pur di dire una certa cosa che preme e che se non fosse detta toglierebbe buona parte del significato ai versi più belli». Con bene in vista la stilettata audeniana: «Due poesie mi chiedevano oggi di essere scritte: ho dovuto rifiutarle. Mi dispiace, mia cara, troppo tardi. Mi dispiace, tesoro, non ancora». E la sorniona grazia zanzottiana: «Nessun diritto è riservato: / magari da me si copiasse / tanto quanto dagli altri ho copiato».¹

Dopo tre anni dalla pubblicazione del suo ultimo libro di poesie, *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015), Franco Buffoni torna in libreria con *La linea del cielo* (Garzanti, 2018), un corposo volume di quasi duecento pagine (e oltre cento poesie) in cui il poeta gallaratese tira le somme di quasi un ventennio di poesia principiato con *Il profilo del Rosa* (Mondadori, 2000) – e a cui *La linea del cielo* sembra echeggiare per l'assonanza del titolo. Come si evince dalle *Note*, riportate nella loro interezza per comodità, Buffoni spiega al lettore le sue modalità operative legate alla composizione poetica, chiarendo (e dichiarando) quali sono i suoi modelli e quali i personali punti fermi di riferimento. Se, infatti, altrove (si leggano i precedenti capitoli), la critica ha menzionato il concetto di «linea lombarda» (termine coniato dal critico Luciano Anceschi) come dimensione letteraria più fertile in cui la poesia di Franco Buffoni possa iscriversi (e riconoscersi), adesso il poeta pone l'accento proprio sulla personale «genealogia» – diremmo, usando le parole di Benjamin, sulla personale «costellazione critica» – distinguendo tra «genealogia operativa» e «genealogia tematica». Per “genealogia operativa” si intende l'insieme di soluzioni stilistico-formali e estetico-retoriche che contraddistinguono l'aspetto meramente “tecnico” della poesia; per questa dimensione, effettivamente, il riferimento principale di Buffoni è quella «linea lombarda» di cui parlavamo sopra, con al centro modelli del calibro di Sereni, *in primis*, e poi Erba, Risi, Giudici, Raboni. Per quanto riguarda, invece, la «genealogia tematica», con cui si intende l'insieme di temi, argomenti e contenuti racchiusi in una

¹ Franco Buffoni, *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018, *Note*, pp. 185-186.

poesia, il riferimento è la «linea appenninica», quegli autori, cioè, che vanno “geograficamente” da Saba a Bellezza, passando per Pasolini, Penna e Bertolucci. Se nelle opere che vanno dal 2000 al 2015, in sostanza da *Il profilo del Rosa* ad *Avrei fatto la fine di Turing*, queste due linee caratterizzano ora l’una ora l’altra raccolta di poesie, talvolta incontrandosi, senza mai mescolarsi del tutto, adesso, ci dice Buffoni, in *La linea del cielo* avviene una vera e propria fusione tra queste due tendenze, una sintesi poetica che sfocia nella cosiddetta «linea lombardo-appenninica». Tale sostanza profonda si estrinseca nella materia del libro: in esso, infatti, il poeta traccia un itinerario contenutistico che va dalle «guglie» di Milano, città dell’infanzia e dei ritorni, alle «cupole» di Roma, luogo in cui il poeta risiede stabilmente da oltre venti anni. E già il titolo del volume rimanda alla dimensione unitaria del discorso poetico: “La linea del cielo”, infatti, è la traduzione letteraria di “skyline”, il profilo del cielo che si intravede nello scenario urbano – come ben evidenzia, tra l’altro, la copertina del volume con la fotografia di Alexandre Perotto. Il concetto di “skyline”, tanto caro a Buffoni, quindi, richiama quello di compattezza, in un fluire delle immagini del tutto simile a quello che si prospetta in treno guardando fuori dal finestrino: una linearità concettuale (e contenutistica) che diviene anche indistinguibilità, assenza di frammentazione. Pertanto, la fusione poetica in Buffoni, nel volume *La linea del cielo*, si riversa anche a livello di immagini, dove Milano e Roma sono interpretate e descritte in fluida continuità, proficua osmosi. Tale processo di fusione delle due linee poetiche, quella «lombarda» e quella «appenninica», già presenti in Buffoni, come abbiamo visto si estrinseca compiutamente nel volume più recente, per affondare tuttavia le sue radici già ne *Il profilo del Rosa*, precedente di diciotto anni *La linea del cielo*. Proprio del rapporto tra queste due opere parla Gianluca D’Andrea in un’ottica evoluzionistica in merito alle scelte di “costruzione” della poesia e del suo senso, dell’ideologia profonda che essa sottende, affermando: «Come «*Il profilo del Rosa* raccontava l’uscita dai confini dell’io» (secondo una definizione di Guido Mazzoni [...]), così *La linea del cielo* espande il senso di fuoriuscita inaugurato vent’anni prima. A risultare trasformato è il «monocromo grigio», individuato ancora da Mazzoni come ultima

evidenza di un percorso di scoperta e maturazione che avrebbe come punto d'approdo la «serialità» di ogni esperienza. Infatti, il Buffoni “maturissimo” di *La linea del cielo* conferma e supera, a mio avviso, quello “maturo” de *Il profilo del Rosa* con un'operazione che può essere interpretata proprio attraverso la lunga gittata degli anni trascorsi tra i due lavori. In primo luogo la dimensione della memoria manifesta un mutamento: dall'apertura dell'individuo alla storia si passa alla consapevolezza che la storia (l'alterità), con tutti i suoi “attimi”, è fondante per l'uomo. *La linea del cielo*, allora, sembra inoltrarsi nel processo dialettico che crea il “sistema relazionale” che ancora definiamo col termine “individuo”, e lo fa oscillando costantemente tra distacco illuministico e immersività romantica². Questo mutamento di prospettiva, individuato da D'Andrea, che si estrinseca in *La linea del cielo* in un atteggiamento poetico oscillante tra il «distacco illuministico» e «l'immersività romantica», rappresenta in qualche modo la sintesi e la *summa* di un ventennio di poesia (a partire dalla ricerca in versi iniziata ne *Il profilo del Rosa*) e, più in generale, chiude il cerchio di un'attività letteraria durata quarant'anni, inaugurata dall'esordio in poesia sulla rivista «Paragone» (1978). Perciò, *La linea del cielo* può dirsi effettivamente una sorta di tributo che il poeta rivolge ai propri modelli letterari italiani della linea “lombardo-appenninica”, un atto di gratitudine che si manifesta nella sua forma più alta e compiuta, cioè la rielaborazione (e sublimazione) in poesia. Se a *La linea del cielo*, dunque, spetta questo compito fondamentale, diremmo celebrativo e “definitivo”, agli autori sopra menzionati, bisogna aggiungere certamente l'influenza della poesia inglese (Byron, Auden e Heaney tra tutti, etc.) e la presenza di una poesia intrisa di ironia, a volte spietata e corrosiva, altre volte gioiosa e finalizzata al riso. Di quest'ironia parla Francesco Ottonello, il quale sul blog «MediumPoesia» scrive: «[...] [l'ironia la] ritroviamo soprattutto nelle sillogi di esordio, [ma] pure emerge a sbalzi anche in *La linea del cielo*, ad esempio nella poesia *Un piccolo Arpagone*, in cui è affrontato il tema del senso di senilità. Lo stesso Giovanni Raboni era stato il primo,

² Gianluca D'Andrea, *Franco Buffoni, “La linea del cielo”, Garzanti, Milano, 2018*, sul blog gianlucadandrea.com, 17/05/2018; ultima consultazione 31/12/2018.

infatti, a collegare l'esordio poetico di Buffoni "all'opera di Laforgue", perlomeno quello "più specificamente *faintasiste*", e nel contesto italiano ai "versi del gran gioco palazzeschi"»³. Accanto a tutto ciò, la riflessione poetica si amplia ad altri autori classici, presenti nel libro e a cui gran parte delle poesie sono dedicate: si pensi, ad esempio, a Leopardi e a Montale (dedicatari di due sezioni del volume), a Gozzano, a Coleridge, a Larkin, a Verlaine, a Emily Dickinson, a Pagliarani, arrivando persino a Zanzotto e ai suoi versi divenuti proverbiali (in cui il poeta si riconosce): «Nessun diritto è riservato: / Magari da me si copiasse / tanto quanto dagli altri ho copiato». Così si potrebbe parlare di *La linea del cielo* nei termini di un «viaggio in Italia», compiuto anche nella forma di un tributo implicito, mai esibito e ostentato, ai grandi autori della poesia italiana su cui Buffoni si è formato nel corso di oltre quarant'anni. Il rapporto di quest'opera con la precedente *Il profilo del Rosa* viene sottolineato a più riprese anche da Gandolfo Cascio nel suo contributo all'interno della rivista «Poesia», dove, evidenziando i punti di contatto e quelli di discontinuità, a tal riguardo scrive: «Si capisce [...] che il libro riprende il discorso principiato nel *Profilo del Rosa* (2000). Del resto, un segno di tale rapporto viene suggerito nei titoli, dove, alla curva del Monte, maestosa e mesta, viene ora a sovrapporsi quella del cielo. Questo secondo pannello [...] mi pare però più arioso e ambizioso. Se l'altra collezione segnava i tratti circoscritti all'Io, qui buffoni amplia il proprio orizzonte verso questioni che ci riguardano uno ad uno»⁴. Accade, allora, nel passaggio da *Il profilo del Rosa* a *La linea del cielo*, che il tempo individuale e lirico, caratterizzante la prima opera, sfoci progressivamente nel tempo sociale e storico attraversato dallo stesso Io poetico e si estenda alla realtà circostante iniziando a dialogare con essa. In questo modo, quindi, la storia collettiva si ricompone – anche se per barlumi e frammenti – per mezzo della vicenda «[...] di un uomo [il poeta] che, usando il linguaggio nel suo valore testimoniale non dimentica di trovare il giusto distacco autoironico (pragmatico), per

³ Francesco Ottonello, *Quarant'anni di poesia con Franco Buffoni – Dialogo su La linea del cielo*, sul blog MediumPoesia, 22/11/2018; ultima consultazione 31/12/2018.

⁴ Gandolfo Cascio, *Franco Buffoni, La linea del cielo*, Milano, Garzanti, 2018, pp. 204, in «Poesia», XXXI, 341, ottobre 2018, pp. 71-72.

allontanare da sé ogni residuo “eroico” dell’io»⁵. Pertanto *La linea del cielo* si configura come un libro capitale per la mole di elementi in esso contenuti, a suo modo definitivo (ma non ultimativo) poiché, sebbene al suo interno trovi spazio un’arte coltissima e una grande quantità di occasioni private e collettive che vengono rappresentate in un connubio di memoria e scoperta del mondo da varie angolazioni, il cantiere letterario di Buffoni, a fine libro, resta aperto, come se la poesia avesse ancora qualcos’altro da dire. Scrive, infatti, Stelvio Di Spigno:

La vera novità de *La linea del cielo* sta proprio in questa moltiplicazione dello sguardo, in un potenziamento del dato uditivo, in una parola, in un’amplificazione smisurata dei dati reali percepiti. Roma e Milano restano come fondamenti e pilastri dell’affettività e come conquiste del vissuto. Ma [...] ridurre le prospettive del libro solo alle due principali città dove è nato e cresciuto (Milano e la Lombardia) e dove ha conquistato la maturità umana e poetica (Roma), sembra quasi un affronto alla ricchezza di quest’opera. Piuttosto, Milano e Roma segnalano le vette conquistate dal suo metodo di lavoro da poeta: il rigore è inflessibilmente lombardo, l’umanità tutta mediterranea (dove da Roma ci si allunga a Napoli, al sud Italia con uno sguardo al Maghreb), l’irriducibile retaggio culturale è invece europeo, nel senso meno restrittivo e storicizzante del termine.⁶

Al centro di questo discorso poetico quanto mai vario e articolato, caratterizzato da una distensione del verso a sottolineare la predominanza della dimensione narrativa e dialogica del dettato, soggiace un Io proteiforme, che, con grande sapienza e spirito critico, fotografa istanti e movimenti del quotidiano da diverse angolazioni e punti di vista. Tale molteplicità del poetico e del reale ha una valenza significativa poiché, come sostiene ancora Di Spigno, «Cambiando punto di osservazione, sembra dirci Buffoni, non si arricchisce solo l’umanità e la cultura di chi osserva. Si dileguano le ombre, si sventano presagi negasti, si evitano conflitti personali e mondiali, si instaura un rapporto più sano e igienico col mondo che ci è stato dato in sorte. Questa è la somma saggezza. Di front al più terribile degli eventi umani, cambiare prospettiva, costruire nuovi punti di esplorazione per capire e comprendere, rende il vivere meno

⁵ Gianluca D’Andrea, *Franco Buffoni, “La linea del cielo”, Garzanti, Milano, 2018*, cit.

⁶ Stelvio Di Spigno, *Franco Buffoni, “La linea del cielo”, Milano, Garzanti 2018*, sul blog *puntocritico2*, 27/08/2018; ultima consultazione 31/12/2018.

faticoso e opprimente»⁷. In sostanza, in queste pagine Buffoni mette in scena ciò che ha vissuto ed esperito in prima persona, facendo proprio un atteggiamento liberale e illuministico volto alla continua mobilità dei punti di vista e ad un'infaticabile curiosità che guarda al mondo con occhi puri, benché già disincantati. Il poeta pone l'ideologia a servizio della sua poesia: la usa, la mette alla prova, ne testa le potenzialità conoscitive e i limiti ineluttabili; se serve, persino la critica e la nega, mostrando tutta la sua contraddittorietà con una dissacrante ironia. Allora, «*La linea del cielo* è un libro apolitico come ogni libro di poesia dovrebbe essere, ma ideologico in sommo grado: latore cioè di un'ideologia nella quale pluralismo, istanze illuministiche, radicali, valore dell'esperienza, impegno a educare eleggono questo autore come il più coerente interprete contemporaneo di una poesia che voglia ancora essere utile e “provocare” il lettore, proponendo una possibile trama di lettura del mondo e del tempo, come ogni buon libro, in versi e in prosa, dovrebbe fare»⁸. La poesia di Buffoni si presenta, comunque, anche se divertita, come un gesto *culturale*, ancorato saldamente ad autori, a testi, a storie, a narrazioni molteplici che affondano le proprie radici nella realtà di tutti i giorni. In essa c'è una grande forza intellettuale, una spinta colta, una finezza espositiva predominante. Il *fil rouge* di questa prassi espositiva è la “dichiarazione al mondo”, caratteristica fondamentale della poesia civile, di cui Buffoni, sulla scia dei poeti inglesi, si fa uno tra gli interpreti maggiori nel panorama italiano contemporaneo. La prassi della dichiarazione, infatti, è una presa di posizione sì individuale, ma nel desiderio di un'agnizione collettiva che, in alcuni frangenti, può ricostruire un nuovo orientamento, una nuova storia, un nuovo modo di vedere le cose. In tale contesto, quindi, «[...] la *skyline* richiamata nel titolo sembrerebbe sintomo di questo nuovo orientamento che risiede nei mutamenti in atto, nella trasformazione del vecchio “profilo” e, conseguentemente, nel costante superamento dei confini»⁹. Allora si potrebbe dire che, in quest'ottica, il precedente poetico rappresentato da *Il profilo del*

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Gianluca D'Andrea, *Franco Buffoni, “La linea del cielo”, Garzanti, Milano, 2018*, cit.

Rosa, strettamente connesso alla memoria di un luogo di formazione personale da cui si tentava una fuga aperta, viene superato da *La linea del cielo*, in cui l'evasione centrifuga ha raggiunto il suo massimo esistenziale e si esprime con la consapevolezza che il limite è parte necessaria di un processo di costante apertura. Processo che, in ogni caso, si manifesta riconoscendo sé dentro una collettività, in una rete di rimandi e connessioni notevole per la sua ampiezza e qualità espositiva. Come abbiamo visto, questa rete di rimandi caratterizza gran parte della poesia di Buffoni, ma emerge con grande forza proprio in *La linea del cielo*, in cui il tributo ai grandi della letteratura è più che mai esibito e rafforzato attraverso la versificazione, tanto che Davide Brullo ha parlato di «corpo lirico a cavallo dei millenni – gambe nel Novecento ma occhi nel Duemila»¹⁰ per sottolineare una tipologia di poesia che si nutre dei modelli novecenteschi – e sente ora il bisogno, più che mai, di “farne i conti”, tirarne le somme dopo quattro decenni – per proiettarsi nel presente e nelle sue problematichità. Spetta proprio a Buffoni il compito di spiegare, fuori dal libro, la “genealogia” della sua poetica e nel corso di un'intervista a cura di Brullo sostiene:

Non sono un uomo da un solo maestro, ne ho avuti diversi nelle varie branche in cui ho operato. I primi furono Carlo Bo e Claudio Gorlier in Bocconi. Quindi Emilio Mattioli e Allen Mandelbaum. Mattioli a sua volta era il primo allievo di Anceschi e contribuì a rinviare la mia discendenza anceschiana in campo estetico. [...] Anceschi lo avevo frequentato a Milano negli anni Settanta con Antonio Porta, quando il «Verri» riprese le pubblicazioni. [...] Altri due accademici importanti furono per me Ferruccio Masini – poeta e germanista, [...] – e Giorgio Cusatelli [...]. Grazie a lui potei scrivere delle voci – alcune persino firmate – per l'Enciclopedia Europea. Poi Agostino Lombardo, il traduttore di (quasi) tutto lo Shakespeare [...]. In ambito poetico certamente Vittorio Sereni. [...] Contatti diretti per molti decenni li ebbi con Luciano Erba e Nelo Risi. Soprattutto Risi: vicini di casa a Roma, lo andavo a trovare a via Capo le Case [...]. L'asciuttezza morale e l'estremo rigore ateo del medico Nelo Risi mi hanno insegnato molto, più di quanto non mi abbia insegnato il cattolicesimo pessimistico di impianto francese di Luciano Erba, al quale tuttavia mi legava una profonda simpatia umana. [...] [Poi] Giovanni Giudici, col quale ci fu un intensissimo rapporto nell'ultimo decennio della sua vita cosciente. [...] *Last but not least* Giovanni Raboni, che fu il mio vero mentore: mi inventò come poeta e mi inventò come traduttore: io esco da una sua costola. Mi pubblica, quando sono assolutamente inedito, nel '78: sulla rivista «Paragone» e poi nel V Quaderno collettivo di Guanda. Malgrado quell'esordio, resto un appartato. Ed è proprio ciò che Raboni fa notare nella prefazione a I tre desideri dell'84. Ma nell'81 Raboni mi aveva posto la domanda essenziale: “Perché non traduci tutti i poeti romantici

¹⁰ Davide Brullo, “Ricordo Regeni, a nord di Ortigia, finalmente libero dal dolore”: dialogo con Franco Buffoni, sul blog Pangea, 17/12/2018; ultima consultazione 31/12/2018.

inglesi?”. I due esordi – come poeta e come traduttore di poesia – sono cronologicamente vicini e, quel che più conta, furono mossi dalla stessa volontà e per la stessa collana: la Fenice di Guanda. [...] Ma non posso dimenticare Fortini. C’è stata molta vicinanza nella seconda metà degli anni Ottanta e nei primi Novanta.¹¹

A ben vedere, infatti, con l’aplomb istrionico del raffinato *professeur*, tutta la parte conclusiva del libro colloquia, come a voler chiudere i conti, anche con la poesia e le figure letterarie del passato, spesso con richiami e controcani tanto specifici quanto laconici o apertamente satirici. Si veda, ad esempio, la figura-modello di Giacomo Leopardi, centrale in quest’ultima parte del libro, e con cui Buffoni istituisce un rapporto di estrema somiglianza, quasi di sovrapposizione: «[...] il vero nodo che permette a Buffoni di sviluppare la sua idea di poesia all’interno di una visione complessiva del mondo, sconfinando ai limiti del metaletterario, è il confronto Leopardi, una presenza fissa nella sua produzione, diventata con gli anni sempre più attuale e ricca di spunti di enorme interesse antropologico. L’idea di fondo è che Leopardi, calato nel suo contesto storico, poteva permettersi un atteggiamento verso il suo tempo e un antagonismo titanico (e, purtroppo per noi, anche profetico) che a noi oggi è precluso. Era un privilegio concesso alla Modernità, nel suo stato avanzato (l’Ottocento) ma non ancora necrotico (il Novecento)»¹². L’ammirazione del poeta per Leopardi è sconfinata, dettata dall’amore comune per le arti liberali e la cultura laica; si legga, ad esempio, questa poesia davvero significativa, vessillo della cultura e dell’educazione in cui Buffoni si riconosce e porta avanti:

Ho pensato a te, continuo Giacomo, vedendo
Su una rivista patinata
Le foto degli scavi in Siria a Urkish,
A te e ai tuoi imperi e popoli dell’Asia
Quando intuivi immensamente lunga
La storia dell’umanità.
Altro che i Greci il popolo giovane di Hegel
O il mondo solo di quattromila anni della Bibbia
Credendo di dir tanto, fino a ieri.
Tu lo sapevi che sotto sette strati stava Urkish

¹¹ *Ibidem*.

¹² Stelvio Di Spigno, *Franco Buffoni, “La linea del cielo”, Milano, Garzanti 2018, cit.*

La regina coi fermagli
 L'intero archivio su mille tavolette
 Già indoeuropea nella parlata
 L'accusativo in emme. Capitale urrita
 Dai gioielli legati all'infinita pazienza
 Dei ricami in oro. Tu lo sapevi che poi gli Hittiti
 Sarebbero giunti a conquistarla,
 Già loro vecchi e di vecchi archivi nutriti...
 Sono stufo di preti e di poeti, conte Giacomo.
 E di miti infantilmente riadattati.
 Mitini e mitili.¹³

In questi versi, e in generale negli altri che caratterizzano la sezione “leopardiana” intitolata *Di che cosa si nutriva Adelaide Antici?*, scorre in sottofondo tutta la scottante (e, a tratti, tragica) ironia di Buffoni nell'evidenziare la necessità di tirarsi fuori, velocemente e senza ripensamenti, da tutto ciò che ha costituito e significato la Modernità: dai suoi lati più oscuri e ancora incombenti, dalla sua finta utopia progressista da cui, con ipocrisia, sono scaturiti i drammi dei fascismi, comunismi, consumismi, guerre e stragi, tante ingiustificabili e catastrofiche mattanze di esseri umani. Scrive ancora Di Spigno:

Della Modernità, Buffoni ama la sostanza, non la *fiction*, le acquisizioni che giovano alla vita, non il mito. E questo aspetto, pur essendo (e l'autore lo sa bene) di derivazione leopardiana, è anche il massimo punto di distanza tra il “maestro in bottega” lombardo e il colosso poetico di Recanati. Per Buffoni, Leopardi ha compreso prima e meglio di altri che l'umanità non è vecchia di solo qualche millennio, ma molto anteriore. Ma il sole sorge ancora. E la Storia resta tutta da scrivere, perché ciò che è moderno è diventato passato, e le divinazioni di Leopardi sono ormai il nostro pane quotidiano, il nostro mondo piatto dove ci si veste, si pensa e si parla uguale da Tokio a Seattle. Di fronte a questo scenario c'è la rappresentazione morale di un tempo statico e maligno, che sfocia nella tragedia e nella ricerca della morte: la tragicità leopardiana.¹⁴

Allora, si potrebbe dire che per Buffoni “fare poesia” significa “fare la Storia”, immergersi nel flusso degli eventi e farsi interprete di essi in sommo grado, quasi ricreandoli, dandogli una direzione. Tale possibilità conoscitiva e costruttiva deriva innanzitutto dalla libera scelta dell'uomo istruito e consapevole, il quale determina il

¹³ Franco Buffoni, *La linea del cielo*, cit., *Ho pensato a te, contino Giacomo*, vv. 1-21, p. 139.

¹⁴ Stelvio Di Spigno, *Franco Buffoni, “La linea del cielo”, Milano, Garzanti 2018*, cit.

suo modo di stare al mondo, senza lasciarsi travolgere o condizionare da esso. Questo è il messaggio educativo finale che ci offre la poesia di Buffoni, il più importante e denso di significati. Gli esseri umani rievocati in questo libro sono essi stessi una Storia possibile: una possibilità importante di produrre nuova Storia, che significa anche poterla riscrivere. Per questo, in *La linea del cielo*, queste figure sono decine, tutte in costante e impercettibile contatto tra loro, col mondo e con l'io lirico, ed è impressionante vedere come Buffoni non cada mai nel bozzettismo o nella mera descrizione, anzi ognuna di loro è il prodotto di un'intenzione poetica autonoma e compiuta. Anche per questo, la poesia di Buffoni in *La linea del cielo* può dirsi definitiva, delle definizioni ultime, compiuta nella sua fitta tessitura relazionale che il poeta instaura tra l'io lirico e il mondo, la Storia, la costellazione di figure che ci propone e a cui si rifà. *La linea del cielo*, dunque, racchiude una poesia che è il condensato di oltre quarant'anni di ricerca, sintesi definitiva dei percorsi letterari intrapresi nel corso di una lunga (e prolifica) stagione autoriale.

4.2 «Se potessi dirti tutto in poesia / Non avrei bisogno di invitarti ad ascoltarmi»: struttura del libro, analisi testuale e commento di *La linea del cielo*

La linea del cielo (Garzanti, 2018) di Franco Buffoni è un libro bipartito, contenente centotrenta liriche suddivise in quattordici sezioni. La prima parte racchiude sette sezioni, per un totale di ottantatré testi, intitolate: *Zitelle e tricicli* (otto poesie); *Il Porro Lambertenghi* (sedici poesie); *Il trionfo della morte* (dodici poesie); *Vipere lilla* (otto poesie); *Maratonina dell'ultimo dell'anno* (tredici poesie); *Le sollecitazioni del fisioterapista* (tredici poesie); *Un piccolo Arpagone* (tredici poesie). La seconda parte racchiude sette sezioni, per un totale di quarantasette testi, intitolate: *Rivendicative*

(quattordici poesie); *Di che cosa si nutriva Adelaide Antici?* (sei poesie); *Piove dentro* (tre poesie); *La cravatta di Sereni* (tre poesie); *Il lanificio* (sette poesie); *Paso doble* (sei poesie); *Codice Verlaine* (otto poesie). Se sezioni più cospicue, per entrambe le parti, sono rispettivamente *Il Porro Lambertenghi*, con sedici poesie, e *Rivendicative*, con quattordici. Mentre, le più esigue sono per la prima parte *Vipere lilla*, con otto poesie, e per la seconda *Piove dentro* e *La cravatta di Sereni*, con tre poesie ciascuna. La struttura del libro è ben architettata grazie all'armonia dell'organizzazione delle poesie nelle varie sezioni e la bipartizione, con l'inserimento di una cesura tra la prima e la seconda parte, permette al poeta di conferire un ampio respiro agli argomenti affrontati, evitando così il rischio di appesantire la narrazione e tediare il lettore. Effettivamente, siamo di fronte ad uno dei più corposi (forse il più corposo) volumi di poesie di Franco Buffoni: volontà dell'autore, questa, di restituire allo sguardo del lettore uno scorcio epocale che potesse risultare il più onnicomprensivo possibile se, come abbiamo precedentemente scritto, *La linea del cielo* rappresenta la *summa* dell'intera produzione poetica dello scrittore gallaratese. In essa, infatti, ritroviamo riferimenti testuali che vanno anche a un ventennio prima, risalendo fino a *Il profilo del Rosa*. Oltretutto, prassi consolidata di Buffoni è quella di riportare nei libri appena pubblicati testi già apparsi nei volumi precedenti, in alcuni casi rimodulando la struttura dei versi o accrescendone la sostanza; si tratta di un'evidente prassi compositiva che rimanda alla circolarità, al discorso interrotto e ripreso che viene continuamente rimodulato, aggiornato e reso attuale. Buffoni, insomma, problematizza quanto scritto in precedenza e, di volta in volta, di pubblicazione in pubblicazione, lo cala in contesti sempre differenti non solo per mostrarne l'assoluta attualità, quanto anche – ed è forse l'elemento più importante, da colto *professeur* quale è – per mettersi sempre in discussione e mettere alla prova la “tenuta” del proprio discorso in versi, la sua attendibilità nel tempo. Ad esempio, in *La linea del cielo* confluiscono una serie di testi significativi che il poeta ha ripreso, tra le altre raccolte, da *Roma* (Guanda, 2009), *O Germania* (Interlinea, 2015), *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015). Queste poesie, calate nel contesto del nuovo libro, reggono

benissimo il passaggio dal loro “ambiente” originario a quello nuovo, incastrandosi quasi perfettamente all’interno della narrazione ordita da Buffoni – e, tuttavia, richiamando sapientemente anche il discorso del libro precedente che le contiene. Dal punto di vista stilistico e formale, inoltre, notiamo che rispetto ai libri immediatamente precedenti (si vedano *Jucci*, *O Germania* e *Avrei fatto la fine di Turing*), caratterizzati da una versificazione contratta, breve e, benché prevalentemente narrativa, dal sapore epigrammatico, delle rivelazioni folgoranti, in *La linea del cielo* ritroviamo un periodare decisamente più dilatato, disteso, una narrazione “piana” dai versi in sostanza più lunghi rispetto ai precedenti. In effetti, la scelta di un verso più lungo e, in generale, di poesie con molti più versi rispetto alla media si inserisce nel “programma” poetico del volume ed è il riflesso di quella nuova maturità (cioè la presa di consapevolezza della vecchiaia) che si estrinseca anche sul piano estetico e compositivo. Urge in Buffoni, ora, la necessità del racconto (anzi, dei racconti), il bisogno di essere ascoltati e compresi per dare un valore definitivo alla propria poesia. Il lettore, dunque, viene chiamato personalmente in causa a divenire parte attiva nel processo di produzione poetica, per risignificare e ampliare il discorso inaugurato da Buffoni oltre vent’anni prima e ora giunto a una (possibile) conclusione condivisa. Il libro, infatti e non a caso, è composto nel segno della dualità che cerca assiduamente l’incontro: si ponga l’accento, ad esempio, alle dicotomie contenute nel volume e rappresentate dalla convergenza tra Lombardia/Roma, individuo/società, poesia in re/poesia sapienziale, storia personale/Storia collettiva, e così via. La prima parte di *La linea del cielo* è quella in cui è più evidente la presenza dell’individuo, la sua dimensione autobiografica, con i luoghi della memoria che si combinano al tema della vecchiaia, del decadimento e della morte (si vedano, a tal proposito, le sezioni *Il trionfo della morte* e *Un piccolo Arpagone*). La dimensione preistorica e ancestrale dell’infanzia («Scienza della preistoria, mitologia / Lombarda subalpina di segni litici su roccia»¹⁵) si fonde con la storia dell’età matura: in tal senso, Roma è la città-simbolo

¹⁵ Franco Buffoni, *La linea del cielo*, cit., *Vipere lilla*, vv. 17-18, p. 67.

di un trasferimento psicologico ed etico oltre che esistenziale, in cui il poeta riversa la propria condizione di anzianità riconoscendosi nella morbidezza delle cupole e nella “tranquillità” dei colli, riservando, invece, all’asperità delle vette alpine il ricordo dell’infanzia e dell’intrepida giovinezza. Inoltre, sul piano stilistico, «[...] muta definitivamente ogni propensione lirica (il cui massimo espressivo, occorre ricordarlo, era stato raggiunto con *Jucci* nel 2014, in un lirismo che cantava la sua fine) e la proietta verso un’ibridazione dei generi che sembra essere un’attrazione costante nell’ultimissimo Buffoni (si vedano i lavori in prosa, la *pièce Personae*, che sembrano manifestare una volontà inclusiva senza requie e, con ogni evidenza, lasciano la sensazione di un’officina aperta a ulteriori sperimentazioni). La condizione postuma dell’uomo novecentesco si vivifica nel costante rapporto con la memoria»¹⁶. In questa direzione assumono un valore di documento anche i ritratti degli autori vicini a Buffoni, raccolti soprattutto nella parte finale del volume, e che vengono a costituire un personale pantheon di segnali chiarissimi sulle scelte di poetica dell’autore. Inoltre, le ultime sezioni di *La linea del cielo*, esasperando la dualità di tutto il libro, concludono la riflessione di Buffoni sul “secolo breve”, ribadendo ancora la necessità di un superamento e di una trasversalità che sembrano rappresentare un lascito per le generazioni che verranno “dopo la lirica”.

La prima sezione del volume, *Zitelle e tricicli*, contiene poesie che affrontano temi legati alla rievocazione d’infanzia, rappresentata come dimensione mitica fusa alla vita di tutti i giorni. Si veda, ad esempio, la prima poesia che dà il nome alla sezione, in cui si descrive il matrimonio mitologico tra Ercole ed Ebe («Che s’erano sposati lo appresi nell’ora di epica»¹⁷), calato tuttavia in una semplice quotidianità, persino rurale («Un matrimonio combinato dalla mamma / Celebrato alla Madonna della Ghianda / Nella brughiera di Somma Lombarda, / Lui che arrivava a piedi / Facendo forza su un cancello / Una murella da scavalcare, / Lei persino col bouquet da rilanciare»¹⁸). Così

¹⁶ Gianluca D’Andrea, *Franco Buffoni, “La linea del cielo”, Garzanti, Milano, 2018*, cit.

¹⁷ Franco Buffoni, *La linea del cielo*, cit., *Zitelle e tricicli*, v. 4, p. 11.

¹⁸ *Ibidem*, vv. 5-11.

l'eroe divino Ercole diviene un uomo come tanti altri che «[...] col triciclo consegnava le bombole del gas»¹⁹, e “la” Ebe, divinità della gioventù, «[...] era una cugina della mamma»²⁰, una donna comunissima. Potremmo parlare, allora, di “mitologia del quotidiano”, in cui le nozioni apprese a scuola dal bambino Buffoni divengono il riflesso di tutto ciò che gli succede attorno; una sorta di continuità, di osmosi tale che, agli occhi estremamente recettivi del giovane poeta, le informazioni contenute nei libri studiati a scuola vanno ad influenzare la realtà quotidiana e viceversa, divenendo quasi indistinguibili le une dall'altra. Legato al mito della geografia rupestre e alla superstizione locale è anche “Ul Sass de Preja Buia”, un enorme masso erratico sul quale sono iscritti dei petroglifi simbolici che suggeriscono si trattasse di un altare sacrificale, descritto nella poesia omonima e che si trova «[...] in quel di Sesto / Sulla sponda orientale del Ticino / Appena uscito dal Verbano»²¹, in provincia di Varese, il quale «Richiama insieme il movimento e l'immobilità»²². Si tratta di «Una massa pesante come scheggia di Zumstein / Che in leggera erranza / Sullo strato di ghiaccio precambriano / È poi a fondo penetrata nel terreno / Al bivio per Taino»²³. Nelle *Note* contenute alla fine del volume, Buffoni ci spiega la natura mitica di questo elemento naturale, a cavallo tra leggenda e realtà, che caratterizza parte dell'ambiente montano del Ticino e che a lungo ha attratto la sua fantasia di bambino. Egli scrive che “Ul Sass de Preja Buia” «È un enorme micascisto, un masso erratico, ritenuto sacro fino all'inizio del Novecento per la fertilità delle giovani spose, che contro di esso andavano a strofinarsi»²⁴. Il tema dell'infanzia caratterizza le poesie successive: nella lirica *Un tocco sulla nuca* il poeta descrive quel meccanismo tipico dei giochi della prima età per cui, grazie all'immaginazione, la casa diviene un immenso campo di battaglia agli occhi dei bambini, dove nascondersi e simulare lo scontro a squadre: «Squadre

¹⁹ *Ibidem*, v. 1.

²⁰ *Ibidem*, v. 2.

²¹ *Ivi*, *Ul Sass de Preja Buia*, vv. 2-4, p. 13.

²² *Ibidem*, v. 1.

²³ *Ibidem*, vv. 5-9.

²⁴ *Ivi*, *Note*, p. 187.

addestrate antiguerriglia centrando / Gerani in vasi ai posti di confine / Per ballatoi recisi da ringhiere, / Appartati combattenti su piastrelle / Dai colori opachi, antichi verdi e rossi / Accesi per giungere al tesoro / Sul pavimento del corridoio»²⁵. Nella poesia *Non gioco* avviene uno scarto rispetto al testo precedente: qui l'attività del gioco è ormai prassi superata e il piccolo Buffoni, incapace di trarre piacere dai giochi dell'infanzia, decide di regalarli a un «bambino vero». Si tratta di una lirica emblematica, in cui il poeta riassume il proprio “essere cresciuto in fretta”, il trasferimento del piacere dalla fantasia (arte da coltivare «col pensiero») alla realtà (arte relazionale da intessere con il mondo circostante), la perdita dell'immaginazione fanciullesca come elemento cardine nel passaggio dall'infanzia alla giovinezza. Elemento che, tuttavia, il poeta riesce a recuperare (e rielaborare) molto tempo dopo, e soltanto in poesia:

Erano bianche rosse allineate
 Le macchinine nel cortile,
 Ci giocavo d'estate all'ombra
 Col pensiero, le spostavo di nascosto
 Ogni giorno anche in vetrina.
 Finalmente a Natale ne ebbi sei
 Tre rosse tre bianche tutte in fila
 Da spostare a mia voglia
 Sul balcone, ma le dimenticai
 Abbastanza presto, e l'anno dopo
 Le regalai a un bambino vero.
 [...]
 Sono grande non gioco.²⁶

La costruzione della realtà, allora, non passa più attraverso la fantasia del pensiero, ma per mezzo delle conoscenze contenute nei libri, che divengono per il giovane Buffoni il riflesso più immediato e sincero della «vita vera» da coltivare tra gli scaffali della libreria: «Da Carù Libri a Gallarate / Era la vita vera dei miei anni / Aggrappati allo scaffale. / E quando salivo sulla scalettina / Arrivando anche all'ultimo ripiano / Trovavo Hesse, Mann, il Baron Corvo / E persino Settembrini / Traduttore di

²⁵ Ivi, *Un tocco sulla nuca*, vv. 1-7, p. 14.

²⁶ Ivi, *Non gioco*, vv. 1-11 e v. 20.

Luciano»²⁷. La rievocazione dei momenti dell'infanzia ha in Buffoni tutta la concretezza delle cose materiali e, nei suoi versi, l'inconsistenza assume una densità percepibile dal punto di vista sensoriale: troviamo, ad esempio, le «[...] fanghiglie dell'infanzia»²⁸ oppure «La nebbia era una panno logorato / Una ragnatela tra le loro case»²⁹, o, ancora, l'uso di un oggetto che rimanda, racchiudendolo, a un preciso momento storico e che viene rappresentato in versi per ricondurlo nel presente: «Lo slippino nero rovesciato / Con la parte più lucida nel sole»³⁰ diviene così la metafora tangibile dell'infanzia del poeta.

Nella seconda sezione, intitolata *Il Porro Lambertenghi*, troviamo una serie di poesie in cui l'elemento autobiografico si allaccia alla cronaca e alla cultura: l'individuo, qui, inizia a fare i conti con la società e con tutto ciò che lo circonda, esce dall'io per riconnettersi al mondo e alla Storia. Nella poesia *Silvano il pasticcere* il poeta rievoca un fatto atroce di cronaca nera riguardante due giovani innamorati investiti e uccisi da un camion mentre erano in motorino. Il semplice (e, per molti versi, benché tragico, banale) evento di cronaca, qui, grazie alla poesia, raggiunge una sublimazione tale da divenire un bellissimo manifesto dell'amore imperituro che va ben oltre la morte: ciò che il poeta di più ricorda del fatto, infatti, sono le mani dei due adolescenti omosessuali, ormai morti, rimaste «ancora avvinte», in una presa che supera ogni pregiudizio, qualsiasi lacerante dolore:

Silvano il pasticcere sedicenne
 E Guido diciottenne tornitore
 Profittavano a Vizzola Ticino
 Delle pause-pranzo per vedersi.
 Guido passava con la sua Yamaha
 E insieme scendevano sul greto
 A mangiarsi il panino dei baci.
 Per niente strano l'incidente di ritorno
 Per via dell'improvvisa
 Retromarcia di un camion.
 La foto sulla «Prealpina»

²⁷ Ivi, *Nelle bocche del Delta*, vv. 1-8, p. 16.

²⁸ Ivi, *Perché lo conosceva*, v. 2, p. 19.

²⁹ *Ibidem*, vv. 7-8.

³⁰ *Ibidem*, vv. 17-18.

Mostra due mani di vaniglia
Ancora avvinte alla tuta
Sbiadita su un fianco.

La poesia che dà il titolo alla sezione esemplifica molto bene quanto detto prima: qui, infatti, la Storia risorgimentale, con la figura di Porro Lambertenghi e degli “eroi carbonari”, si ricollega direttamente alla “storia minima” di tutti i giorni, per mezzo della figura di Martegani Carla «restia ad aprire i libri», una compagna di scuola del poeta: «Ricordo lo stupore bisbigliato della Martegani Carla / Restia ad aprire i libri / Alla terza menzione degli eroi carbonari / Il Maroncelli il Pellico il Porro Lambertenghi... / «Ma perché? Era un suo parente?» / Ferma all’uso semplice di premettere “povero” / In lombardo al nome del defunto caro»³¹. Il ricordo scolastico, quindi, diviene in questi versi il motivo per poter affrontare una tematica di più ampio respiro, quella cioè dell’importanza dello studio della storia e, più in generale, dell’istruzione come possibilità di riscatto e di crescita culturale. Nella poesia *Per Petrarca Ticino era Tesín* l’elemento della filologia d’autore, quello cioè per il quale Petrarca in un sonetto scrive Tesín riferendosi al fiume Ticino («Per Petrarca Ticino era Tesín – / Vedi il sonetto / Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro –»³²), si lega alla storia personale dell’autore e a quella collettiva di chi abita le stesse zone dove è nato e cresciuto il poeta: «Per noi ancora oggi è “Tisín”»³³. Buffoni insomma ci dice che la pronuncia dialettale per indicare oggi il Ticino è la stessa di quella letteraria del Petrarca, in una continuità che vede insieme, unite al nodo linguistico, poesia colta e frequentazione quotidiana dei paesaggi. La poesia *Pentasillabici*, a partire dalla rievocazione di un ricordo personale («Quando anni fa al mare / Conobbi casualmente / Il portiere del Pizzighettone / E capii che mi intrigava forte, / Stavo studiando l’epistolario di Byron»³⁴), il poeta mette in scena un gioco delle coincidenze, per via della ricorrenza di alcune parole pentasillabiche («Al ritorno, sulla lettera in cui

³¹ Ivi, *Il Porro Lambertenghi*, vv. 3-9, p. 24.

³² Ivi, *Per Petrarca Ticino era Tesín*, vv. 1-3, p. 25.

³³ *Ibidem*, v. 4.

³⁴ Ivi, *Pentasillabici*, vv. 1-5, p. 27.

George / Menziona Bagnacavallo, / Ebbi un sussulto e mi bloccai. / Ero nella metro verde di Milano / Atteso alla nuova sede della IULM / Direzione Abbiategrasso»³⁵), che si traduce, giunto a consapevolezza, in un vezzo gustoso per la mente di un colto professore che lavora quotidianamente con le parole e la metrica: «Pizzighettone Bagnacavallo Abbiategrasso / Pentasillabici a segnare / Un'esistenza di terraebbia al vino rosso. / Pensai che forse con Verolanuova / Borgovercelli e Vicomaggiore / Mi sarei librato oltre la porta in volo»³⁶. Ancora la metrica torna nella poesia *Braianino* come espressione di una figura amata dal poeta, quella del musicista Brian Eno, coetaneo di Buffoni e musicista e compositore britannico, chiamato appunto col quadrisillabo "Braianino", parola a cui l'autore ha legato tutto un insieme di sentimenti e rievocazioni del passato: «Un'atmosfera / Era Venezia in autunno o Milano / D'inverno. Braianino era il niño / Del braia che salvava le serate. / [...] / Quattro magiche sillabe per un sorriso / Al balcone o in macchina e persino / Un biscione a quei fonemi diventava un tesoro / Accoccolato vicino. Una sigla uno scongiuro / Braianino un abbracadabbra, come un vino / Speziato anni Ottanta»³⁷. Ma poesia significa anche fare i conti con la vecchiaia e con ciò che si è perduto nel corso degli anni, significa tirare le somme, vedere chi è rimasto e chi invece sopravvive solo nel ricordo. Così, la poesia *Cimiteri* ci offre un ritratto della passeggiata che il poeta fa al cimitero della propria città natale, riconoscendo, nelle foto delle lapidi, alcuni volti familiari, ormai cristallizzati nel tempo, in una sorta di *Spoon River* rinnovata:

Poi quando torni ne trovi
Qualcuno al cimitero,
Di quelli alti sul muro
A centrare per divertimento
Le dalie dei vicini.
Li vedi lì coi loro
Faccini stanchi
E ti domandi quanto ancora,
Ieri, ieri l'altro, quanto? Tra le fotografie
Di quelli che conosci o conoscevi
Zie dei padri

³⁵ *Ibidem*, vv. 6-11.

³⁶ *Ibidem*, vv. 12-17.

³⁷ Ivi, *Braianino*, vv. 1-4 e vv. 10-15, p. 28.

E vittime delle moto i transigenti
Nipoti.
A loro modo una comunità,
Un piccolo paese³⁸

L'immagine del cimitero come custode silente di un passato ormai lontano la ritroviamo anche nella poesia *Colombari*, in cui, attraverso la raffigurazione dell'area cimiteriale del "colombario", il poeta non solo si interfaccia con la vecchiaia incipiente, ma ricorda anche gli amici di infanzia che non ci sono più. Si noti, inoltre, come la sua riflessione sulla morte non è mai intrisa di tristezza, nostalgia o malinconia, anzi c'è sempre, nelle poesie di Buffoni, un pizzico di ironia, spassosa e spietata:

Colombari. Un nome che da bambino
Mi sembrava uno scherzo:
"Zitti voi in piccionaia",
Diceva il maestro Coppo ai tre Colombo
– Daniele, Marco e Gino –
Disposti a semicerchio in terza fila...
E oggi eccoli là, ma non insieme, il ricco Gino
Nella cappella di marmo e vetri verdi
Al centro dell'aula camposanto,
L'abbandonato da moglie e figli Marco
In un letto a castello della salina bianca
Dove ai morti si aggancia il campo nomadi,
Mentre il Daniele ridente prende l'acqua
D'aprile in campagna
Tra un salice e un olivo
Da solo, come è sempre stato
E in terra non del tutto consacrata.³⁹

La zona del Ticino fa da sfondo alla poesia intitolata *All'antenato che incise il piedino di Dorbiè*, luogo dove fu ritrovata l'impronta di un minuscolo piede. L'incisione sulla roccia colpisce a tal punto l'immaginario del poeta che egli si sente all'improvviso vicino a quel suo "antenato" preistorico: «Non ha importanza se oggi non capiamo / Che cosa davvero tu volessi dire / Con quel piccolo piede nella roccia / Inciso»⁴⁰. In

³⁸ Ivi, *Cimiteri*, vv. 1-15, p. 29.

³⁹ Ivi, *Colombari*, vv. 7-23, p. 30.

⁴⁰ Ivi, *All'antenato che incise il piedino di Dorbiè*, vv. 1-4, p. 31.

tal senso, vita e morte, scoprendosi unite in un solo punto, tornano a comunicare in questi versi: «Il vero punto per me è la tua mano / Dell'età del ferro su questa roccia a dire / Primavera intorno e amanti e ragni / Neve d'inverno tu a rabbrivire: / È il fatto che vibravi come vibra / In silenzio la mia mano ora»⁴¹. Le liriche successive, *Le due Maye* e *Per mio nipote Paolo che se ne va in vacanza*, sono dedicate entrambe ai nipotini, rispettivamente Giulia e Paolo, registrati in questi versi nei loro movimenti quotidiani alle prese con animalletti domestici: una gatta nera («La mia nipotina Giulia di tre anni / Da qualche mese gioca con la Maya, / Gatta dal pelo nobile incapace / Di obbedirle»⁴²) e delle piccole tartarughe («Le tue tartarughine / Che quando d'estate le trasporti / Dalla signora che ne cura tante / Nella cassetta in macchina / Fanno la cacca, poverine / Per lo spavento, dici tu, l'ignoto, / E senza il concetto di vacanza / Ma con quello di riconoscimento»⁴³). Si tratta di uno scorcio esistenziale minimo che il poeta ci restituisce con grande tenerezza e partecipazione. Nella poesia *Vita*, ripartita in tre movimenti, il poeta fonde insieme, rispettivamente, cronaca, storia personale e collettiva, ascrivibili sotto un unico tema: quello della tragedia e delle sue rovine. Il primo movimento descrive gli effetti catastrofici di una tromba d'aria che distrugge una fattoria, uno scenario apocalittico: «Si erano viste mucche avvitarci nell'aria / Fino a cento metri di altezza. / Colpita in pieno dalla tromba d'aria / La fattoria non esisteva più / Se non nelle strutture murarie portanti»⁴⁴. Il secondo movimento è una lirica ripresa dal volume precedente *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015) che descrive l'esperienza tragica della madre del poeta, dopo aver perduto la madre e le sorelle durante un'alluvione nel Polesine: «Avevo sette anni al tempo dell'alluvione, / Nel Polesine sono morte mia madre e due sorelle. / Io restavo tutta la notte e la mattina ancora / Fino alla sera abbracciata al ramo più alto dell'olmo / Con l'acqua fino alla vita»⁴⁵. Il terzo movimento, infine, è il breve, toccante monologo di uno dei superstiti

⁴¹ *Ibidem*, vv. 9-14.

⁴² *Ivi*, *Le due Maye*, vv. 1-4, p. 32.

⁴³ *Ivi*, *Per mio nipote Paolo che se ne va in vacanza*, vv. 1-8, p. 33.

⁴⁴ *Ivi*, *Vita*, vv. 1-5, pp. 34-35.

⁴⁵ *Ibidem*, vv. 11-15.

alla valanga di Rigopiano, evento terribile avvenuto nel gennaio del 2017 in Abruzzo: «Mi chiamano eroe, ma gli eroi / Non hanno paura del buio. / Neanch'io ne avevo, prima. / Adesso – non mi crederete – / Devo dormire con la luce accesa, / A ventisei anni. / La chiamano morte bianca ma è più nera / Del sogno brutto di un incubo bambino»⁴⁶. La poesia *Scritte in neretto* preannuncia il tema che sarà affrontato dal poeta a partire dalla sezione successiva, ossia quello della vecchiaia e della morte. Qui, infatti, l'ambiente descritto è quello inquietante e labirintico delle sale d'ospedale, dove i pazienti, spaesati e intimoriti, sono ritratti nella sala d'attesa aspettando il “verdetto”, ossia l'accertamento della loro malattia: «Prima di finire / Nei labirinti sotterranei / Suddivisi in piccoli feudi / Otto sedie una sala d'aspetto / In un pezzo di corridoio / Un macchinario con vietato entrare / Al di là della porta scorrevole col teschio / E tante coscienze a schermo sovrapposte / In attesa che si affacci / Quello col verdetto»⁴⁷. Come se la loro vita dipendesse tutta da un unico momento e da una sola persona, da una scritta in neretto in grado di condannarli o di assolverli, per sempre.

La terza sezione, intitolata *Il trionfo della morte*, racchiude testi in cui Buffoni inizia a interfacciarsi con tematiche che, a quest'altezza del suo percorso esistenziale e poetico, gli stanno molto a cuore: il decadimento dovuto all'età avanzata, la malattia e la morte, con quel distacco lieve che solo la poesia (insieme a un lucidissimo piglio ironico) può conferire. Così, programmaticamente, nella poesia incipitaria, nei panni di «[...] un cicisbeo invecchiato / Al tramonto del secolo dei lumi»⁴⁸, il poeta pone a se stesso questa domanda: «Cantare la dignità dell'uomo senza dèi / Oppure soltanto opporre ai colpi dell'ansia / Liberi testi sul tema della morte?»⁴⁹. Cosa fare, dunque?, si chiede ora il poeta. Continuare a cantare quella razionalità laica e atea, che da sempre ha contraddistinto la poesia di Buffoni, oppure porre rimedio all'ansia dell'invecchiare attraverso la scrittura di testi apotropici, in grado di distogliere dall'idea della morte?

⁴⁶ *Ibidem*, vv. 19-26.

⁴⁷ *Ivi*, *Scritte in neretto*, vv. 7-16, p. 37.

⁴⁸ *Ivi*, *Come un cicisbeo invecchiato*, vv. 4-5, p. 43.

⁴⁹ *Ibidem*, vv. 1-3.

L'idea di una religione come forma di oppressione, e quindi come qualcosa di cui liberarsi, ritorna in Buffoni attraverso la figura emblematica della zia, suora carmelitana di clausura. Nel testo *L'ultima visita alla suora carmelitana*, infatti, il poeta ribadisce il personale distacco da qualsiasi forma di religiosità, tanto da sostenere, sarcasticamente: «Renitente alla chiamata divina / Fui definito a quattordici anni. / Da allora ho chiamato sempre e per amore / Renitente / Il mio io di single»⁵⁰. Per il poeta, inoltre, il concetto di “clausura” non è strettamente religioso, anzi, a ben guardare intorno, esso è presente in molte altre circostanze, come, ad esempio, nella volontà di quei «giovani rapper» che decidono di “rinchiudersi” dentro una discoteca dove passare l'intera nottata per divertimento: «Differenti tipi di clausura, / Pensavo l'altro giorno osservando / I giovani rapper / Scendere all'Apollo 11 e restarvi. / Egualmente all'entrata a Rho Fiera / E in piazza VI Febbraio. / Differenti tipi di clausura / E concessioni all'Inferno»⁵¹. Nella poesia *Giornale deca croissant* il poeta parla del diventare vecchi come di un'arte, un «capolavoro»: «[...] Il capolavoro forse è proprio / Diventare vecchi e non adulti / Aspettando mezzogiorno al caffè, / Giornale deca croissant / Defunto lo sguardo»⁵². Ma, subito, la sottile ironia di Buffoni si stempera nei versi successivi, dove egli ci offre un ritratto della vecchiaia da intendersi come un abbassamento progressivo delle difese e dell'autorità: «Di quando il vecchio preside mi disse / Non aveva mai avuto un amico / Con cui confrontarsi, sempre frenato / Dal timore che la sua autorità / Potesse produrre favoritismi. / Ma ora con la pensione / Si sentiva più sicuro, / Poteva darmi del tu»⁵³. La vecchiaia, allora, diviene il mezzo con cui esprimersi con più libertà, serenità: quasi un luogo dove sentirsi al sicuro, nonostante il sopraggiungere delle debolezze. Inoltre, ci dice Buffoni, il sopraggiungere della senilità porta con sé un ineluttabile dato conoscitivo,

⁵⁰ Ivi, *L'ultima visita alla suora carmelitana*, vv. 3-7, pp. 45-46.

⁵¹ *Ibidem*, vv. 21-28.

⁵² Ivi, *Giornale deca croissant*, vv. 3-7, p. 47.

⁵³ *Ibidem*, vv. 8-15.

l'acquisizione di una consapevolezza altra che costituisce indubbiamente un valore, una possibilità di crescita avvertendosi diversi, come la scoperta dell'AIDS nel 1983:

Sento che proprio mi fa male questa bassa
Temperatura, che a respirare camminando
Mi brucia la trachea. Non era così
Fino a vent'anni fa,
Con le mie tute e i miei
Maglioni fiato-nebbia
Nei boschi d'inverno sul greto del Ticino
E poi le cioccolate con panna e le marlboro.
Così oggi la collina sui cui fianchi
Mi immuscolivo ragazzino
Salendo in bicicletta, discendo
Dalla stradina stretta,
Senza le viole tra le crepe
Dei muri vecchi cementati
Fino al cancello intatto
Dai cardini di ferro lavorati.
Ne sentii parlare nel 1983.
Come dell'aidiesse. Si scrive sullo schermo
E si può correggere quello che si vuole
Senza ricopiare, professore.⁵⁴

Vecchiaia e malattia: entrambe promesse di morte. Ma se la prima sopraggiunge quando è trascorso gran parte del giro della vita, la seconda può colpire e uccidere a qualsiasi età; come l'AIDS, di cui il poeta ci parla nella poesia *Stava male*, terribile male che ha ucciso moltissimi giovani fino a poco più di due decenni fa e a cui non ci si poteva sottrarre in alcun modo: «Stava male all'idea che il suo viso / Devastato dalla giovinezza / Avesse saputo insieme di computer e aidiesse, / E ne avesse parlato col primo cellulare / Applicato al cruscotto / Mettendo in abisso la sua età di allora. / [...] / Lui voleva ancora mendicare un sogno / Qualche scampolo d'incertezza sul futuro, / Un batuffolo dei ventotto anni / Da rivivere in tutta calma»⁵⁵. La poesia intitolata *Dall'odore che hanno le reti* da pesca contiene un messaggio esistenziale profondo legato alla senilità: in essa, infatti, il poeta ci dice che la vecchiaia non è tanto una questione biologico-anagrafica, quanto semmai un approccio alle cose, un certo modo

⁵⁴ Ivi, *Giacenze*, vv. 1-20, p. 48.

⁵⁵ Ivi, *Stava male*, vv. 1-6 e vv. 18-21.

di vedere il mondo: «Io so / Che quando sarà l'ultima volta / Quando davvero non ne avrò più voglia / L'ultima volta sarà già passata»⁵⁶. Allora, scrive Buffoni, si è veramente vecchi quando non si avrà più “voglia” di qualcosa: quando l'interesse per la vita e la curiosità che muove all'azione si saranno esauriti. Oltre all'AIDS, anche se più velatamente, il poeta cita quella che è stata la sua malattia, ossia il cancro. Nella poesia *Una voltura*, infatti, Buffoni fa riferimento a due elementi che suggeriscono chiaramente il suo trascorso: troviamo citati l'anno 2001, quello in cui l'autore scoprì di avere un tumore allo stadio iniziale in un polmone, e l'ospedale «oncologico di via Ripamonti»⁵⁷. E della sua degenza, dei diversi ricoveri ospedalieri fino all'operazione finale per estirpare il male, il poeta ci offre un'impressione, rapida eppure piena di dolore e amara desolazione, nel secondo movimento della poesia *La catenina d'oro*, come se egli, descrivendo, si stesse guardando dall'esterno, al di fuori dal proprio corpo allettato: «C'è sempre un altro quando si entra / Nel primo letto sulla destra / Poi uno vuoto in mezzo / E in fondo vicino alla finestra / Si inchioda la memoria ai ferri / Alle mani bianche tra le coperte / Senza pieghe, l'ex corpo in mezzo. / Solo un'occhiata dura alla flebo / Come risposta muta di saluto»⁵⁸. La malattia, inoltre, specie se terribile e devastante, può instillare nella mente di chi ne soffre un pensiero altrettanto terribile, quello del suicidio. Buffoni affronta questo delicatissimo argomento nel testo *Non è viltà*, ancorando una prassi che rinuncia completamente all'umanità, anzi la rifiuta con determinazione, alla forma di espressione dei sentimenti più umana per eccellenza, ossia la poesia e la letteratura. Infatti, partendo dal «male cui soccombono gli artisti che si suicidano»⁵⁹, indicato in poesia da Yeats col nome di «dio selvaggio», l'autore fa riferimento a un male onnicomprensivo, lacerante e profondo, che non dà scampo: «Penso al male che non dà scampo, / Alla via senza uscita, al terrore: / Il coniglio che si rincantuccia / Il serpente l'ha messo a fuoco, / Si

⁵⁶ Ivi, *Dall'odore che hanno le reti da pesca*, vv. 11-14, p. 50.

⁵⁷ Ivi, *Una voltura*, v. 3, p. 51.

⁵⁸ Ivi, *La catenina d'oro*, vv. 9-17, p. 53.

⁵⁹ Ivi, *Note*, p. 189.

fa piccolo piccolo nell'angolo»⁶⁰. La vetta di questa sezione, nonché uno dei testi più belli dell'intero libro, si raggiunge con la poesia *In morte di Alessandro*, dove tutti gli aspetti finora incontrati si fondono tra loro per dare vita a un condensato di poesia altissima ma al tempo stesso radicata nei fatti di tutti i giorni. In essa, infatti, a partire dalla dedica ad Alessandro, «un compagno impegnato nel movimento LGBT, giornalista, generoso e gentile, morto di trombosi polmonare a trentanove anni a Milano nel gelido gennaio 2017»⁶¹, ritroviamo la cronaca, la politica, la riflessione sulla violenza e sulla morte, l'erudizione e la colta intertestualità tipica di Buffoni. Lo sguardo del poeta, intriso di lucidità "pagana" e razionale, con un verso ampio che volge alla narrazione, si addentra tra le pieghe del nostro complesso contemporaneo, mettendone in evidenza gli aspetti più contraddittori, più tragici:

Soltanto chi si è trovato davanti alla porta
 Dietro la quale viene torturato un uomo
 Che senza io si avvierà alla morte
 Sa cosa davvero sia l'assurdità,
 Dicevo una sera ad Alessandro
 Che mi accompagnava in Centrale
 Citando Hermann Broch.
 Parlavamo della fine di Regeni.
 Adesso da lassù sento quasi
 Il borbottio degli angeli più anziani,
 E bisbigliano i più timidi,
 Ma certi altri alzano la voce
 Mentre i grandi candelabri e i ceri spostano
 In excelsis, tra Virtù e Principati...
 Uscir di vita, se ci sono gli dèi,
 Scriveva Marco Aurelio nei *Ricordi*
 Non è affatto cosa esecrabile,
 Perché non è possibile che ti vogliano far male;
 E se ci sono, o non si curano delle cose umane,
 A che varrebbe vivere in un mondo
 Senza provvidenza e senza dèi?
 Io non credo in nessun Dio, Alessandro,
 Per questo adesso ti so
 In quell'isola a Nord di Ortigia
 Chiamata Syria per il sole al tramonto,
 Terra beata dove in tarda età soltanto
 Si muore

⁶⁰ Ivi, *Non è viltà*, vv. 7-11, p. 54.

⁶¹ Ivi, *Note*, p. 189

Per la freccia gentile di Apollo in un istante
E senza provare dolore.⁶²

La quarta sezione del volume si intitola *Vipere lilla* e in essa il poeta affronta il tema d'amore e dell'innamoramento in età adulta. Nella poesia *Salire a casa tua*, l'amore diviene una tenera commistione di incertezze e di conferme, un darsi all'altro che significa far proprio quel «sistema di terrapieni mentali», le paure, i vuoti: «Salire a casa tua, nell'androne / Un portiere con l'aria di sapere / Che cosa è bene e male. / E poi quel sistema di terrapieni mentali / Che cinge l'impianto quadrangolare del tuo cranio / Impedendo ogni immissione ogni contatto / Tra te e l'astratto / Tra il tuo bisogno di garanzie / E le mie poesie»⁶³. Il poeta interpreta l'amore, in questa fase della vita, come una soluzione delle difficoltà altrui che significa innanzitutto comprensione e accettazione dell'altro, trovare un punto in comune tra le disparità, gettare un ponte. Nella poesia *Anniversario* l'autore si rivolge al se stesso di qualche tempo prima, ripercorrendo nei versi, quasi capillarmente, le tappe "fisiche" del suo innamoramento fino alla sua fine, al graduale esaurimento dopo un anno e sette mesi:

Ed ecco qui la soglia che tra poco
Oltrepasserai, questi i tre gradini e poi
L'entrata con la porta a vetri.
Ecco il marciapiede che calpesterai
Uscendo dalla metro.
Non sei mai stato qui
Ma in futuro ci verrai sovente
Quasi tutti i giorni per un anno
Quindi più diradato per altri sette mesi.
Percorrendo a ritroso i tuoi passi nel tempo
Della prima volta
Rivedo l'espressione sulla porta
Timidadecisa, imbarazzata non incerta
E voglio ritrovarmi in quel concerto di giornata
Voglio sistemarmi per oggi in quella data.⁶⁴

⁶² Ivi, *In morte di Alessandro*, vv. 1-29, pp. 55-56.

⁶³ Ivi, *Salire a casa tua*, vv. 1-9, p. 59.

⁶⁴ Ivi, *Anniversario*, vv. 1-15, p. 60.

Le poesie successive esperiscono la fenomenologia dell'amore attraverso una sensazione o un ricordo ben preciso; nella poesia *Il mare riccioluto di Scoglietto*, ad esempio la vista del «mare riccioluto di Scoglietto / Che si fa avanti come un insistente / Questuante»⁶⁵, fa affiorare nella mente del poeta un evento particolare, quello della gita fatta ad Alassio insieme ad una persona amata trent'anni prima: «Mi ricorda in febbraio due giovani ad Alassio / Un giovedì mattina di trent'anni fa, / In pellegrinaggio alla ricerca della villa / Dei preti di Cantù, / Dove tu fosti in colonia per tre anni / Ed io di più nel tuo racconto»⁶⁶. La poesia *Se si fosse saputo* descrive un altro momento del passato, completamente diverso del precedente, in cui la poesia e la figura del poeta vengono calate in un contesto degradato e degradante, in cui all'amore e al contatto fisico si sostituiscono la violenza e lo scontro: «Se si fosse saputo che per un poeta / Si stavano picchiando / Sotto l'arco di Porta Vigentina / Dopo la lettura, / E non per una baldracchina inconsistente, / Avrebbero forse fatto finta di niente / Gli intervenuti»⁶⁷. Amarsi significa anche lasciare andare quando tutto sembra non funzionare più, quando le incomprensioni divengono insormontabili e tra i due amanti viene a crearsi uno scarto incolmabile; questo sembra dirci Buffoni nella poesia *Taglia l'acqua il ghigno del battello* in cui il poeta, usando la metafora della musica percepita, afferma tra i due personaggi non c'è più sintonia tanto che qualcosa nella loro relazione pare sempre sfuggire, restando ormai incomprensibile: «Tu che non cogli la polifonia di questo canto / E ti par brutto con delle voci stridule che affannano: / Non riuscendo l'insieme a percepire / Ne sei escluso, come dal mio amore, / Lo senti stridere con l'ipocrisia / Che credi verità, / Sfuggendoti – del portato alto – / La polifonia»⁶⁸. La sezione si conclude con la poesia che le dà il nome, in cui il poeta rivolge una toccante dichiarazione d'amore al proprio paesaggio, quello rupestre e mitologico del Ticino con cui si è aperto il libro, dimensione totalizzante del sentimento e della conoscenza; amare, per il poeta, allora, significa conoscere e stupirsi di quella profondissima

⁶⁵ Ivi, *Il mare riccioluto di Scoglietto*, vv. 1-3, pp. 61-62.

⁶⁶ *Ibidem*, vv. 8-13.

⁶⁷ Ivi, *Se si fosse saputo*, vv. 1-7, p. 63.

⁶⁸ Ivi, *Taglia l'acqua il ghigno del battello*, vv. 9-16, p. 65.

stratificazione “culturale” del paesaggio che ci accoglie come suo prodotto fino a sentirsi un tutt’uno con esso:

Se potessi dirti tutto in poesia
Non avrei bisogno di invitarti ad ascoltarmi
Non chiederei a te di riabitarmi,
Scienza della preistoria, mitologia
Lombarda subalpina di segni litici su roccia,
Rozza scortese ossuta, mano sua
Che alla terza volta quando torna
Rifaccio faccio ed addormento mia
Sulla roccia magari a te indicando
Scaglie sovrapposte e più lontano
Un altro grumo di vipere lilla.⁶⁹

La quinta sezione, intitolata *Maratonina dell’ultima dell’anno*, è un ritratto quotidiano e trasversale della realtà cittadina romana vissuta dal poeta con attenta partecipazione. Il suo sguardo critico e ironico, infatti, in queste poesie riesce a permeare le pieghe più profonde della realtà che si presenta davanti agli occhi del poeta, anche semplicemente affacciandosi dalla finestra di casa o passeggiando lungo le strade cittadine. Significativa per il suo valore programmatico è la poesia *Tra due città*, in cui Buffoni traccia la linea che congiunge i propri luoghi, il personale vissuto che traspare dalla geografia abitata nel corso del tempo. Così, l’intera sua esistenza appare tutta racchiusa in quella «linea del cielo» che si protende dalle guglie alle cupole, dai luoghi lombardi della giovinezza alla Roma dell’età matura: «Dalle guglie alle cupole / Nella metro d’Italia, / La mappa stilizzata / Della linea del cielo»⁷⁰. Nel testo che dà il titolo alla sezione, Roma entra nella poesia attraverso un banale evento quotidiano a cui assiste il poeta, la vista di una «maratonina» che si sta svolgendo sotto casa: «In questa Roma dalle porte / Sante disertate, la mattina del 31 / A Villa Borghese erano in migliaia / A correre appaiati / In pettorina arancione. / E come l’Innominato all’alba / Mi sono interrogato / Su quale forza spingesse così tanti / A convenire nello stesso luogo, / Non

⁶⁹ Ivi, *Vipere lilla*, vv. 14-24, p. 67.

⁷⁰ Ivi, *Tra due città*, vv. 1-4, p. 71.

richiamati da alcuno scampanio, / Forse da un tweet»⁷¹. Ma, già nella poesia successiva, il tempo presente si riallaccia con il passato attraverso la figura della poetessa tedesca Christine Koschel residente a Roma. Nella poesia *L'autobus dei bambini morti*, infatti, viene descritta l'esperienza tragica della poetessa che da giovane vide a Berlino nel 1945 «L'autobus dei bambini morti / [...] / Alcuni ancora vivi, molti infanti / Tutti assolutamente soli / Abbandonati in una fuga dal nulla al nulla / Durante l'avanzata dei sovietici»⁷². L'orrore cui assistettero i suoi occhi, ci dice il poeta, rimane «Intraducibile se non / Nello strappo sintattico»⁷³, si può esprimere cioè soltanto attraverso la poesia e nella poesia trovare la dirompente forza comunicativa della parola scritta. La poesia *Roma, brutto inverno* mette in scena un altro tragico evento, legato a una contemporaneità malata: si tratta di un fatto di cronaca nera rinvenuto dal poeta sulle pagine dei quotidiani, per il quale un padre ha ucciso il proprio bambino, gettandolo nel Tevere, per fare un «dispetto» alla compagna, che probabilmente non lo amava più e voleva lasciarlo: «Se n'è andato nel Tevere Marietto / In una notte di Roma con la neve, / Lanciato da suo padre per dispetto / A mamma»⁷⁴. La rappresentazione che fa Buffoni dell'atto è straziante, colma di dolore e sofferenza, una morte che fa più male poiché immotivata, dettata da un gesto di cattiveria gratuita, incomprensibile: «Non puoi strapparli di notte a una donna / Portarli al fiume in gennaio mentre scalcia / Gridargli in faccia le parole. / Gli avrà mosso i braccini l'acqua gelida / Per qualche istante il pianto con l'acqua mischiandogli / Mentre un ramo più duro un numero / Sul polso gli raschiava»⁷⁵. Altro evento ingiustificato è quello rappresentato dall'autore nella poesia *Incidente sul lavoro*, in cui si descrive, con un teso realismo, un infortunio sul luogo di lavoro, cui assiste il poeta in prima persona da casa sua a Roma: «Un urlo come un tonfo ero al computer / Mi affacciai,

⁷¹ Ivi, *Maratonina dell'ultimo dell'anno*, vv. 1-11, p. 72.

⁷² Ivi, *L'autobus dei bambini morti*, v. 1 e vv. 4-7, p. 73.

⁷³ *Ibidem*, vv. 11-12.

⁷⁴ Ivi, *Roma, brutto inverno*, vv. 1-4, p. 74.

⁷⁵ *Ibidem*, vv. 8-14.

tacque di colpo lo stridere di fresa, / Trambusto e poi frastuono d'ambulanza»⁷⁶. Il tutto si risolve nel peggiore dei modi con l'amputazione di un braccio all'operaio ferito e con un semplice risarcimento, fisico e morale, conteggiato dall'assicurazione attraverso «apposite tabelle»: «La vita non ha prezzo ma un esperto / Sa comunque valutarne le parti, / Di solito al primo accertamento / Quantificando le capacità lavorative, / Poi grazie ad apposite tabelle / Calcolando persino il danno morale / La pecunia doloris, per l'appunto, Vito / Il tuo braccio amputato»⁷⁷. La poesia *Confucio con Maometto a San Lorenzo* è un interessante ritratto del multiculturalismo presente a Roma. Infatti qui il poeta, con la sua sottile ironia, si rivolge ai critici e letterati che nel quartiere San Lorenzo della capitale frequentano il locale Esc, dove si tengono eventi e dissertazioni letterarie, per contrapporre alla loro cerchia elitaria ciò che sta “fuori dal lirismo”, un bellissimo esempio di integrazione che prevede nella capitale corsi di istruzione per stranieri e immigrati. La chiusa della poesia scioglie il nodo implicitamente polemico attraverso una spassosa battuta dovuta a un'incomprensione, che volge a un riso sincero e liberatorio:

O voi poeti e critici che all'Esc
 Discutete dell'io in partenza da abolire
 Per uscire dal lirismo,
 Sapete il caso di quell'insegnante
 Giovane motivato fresco di dottorato
 Che in terza media al corso per stranieri
 Spiega i pronomi e infine chiede
 Qual è secondo voi la differenza tra egli e lui?
 Sguardi interrogativi tra gli allievi in classe
 Età media vent'anni,
 Consultazione al terzo banco
 Tra il magrebino (pizzaiolo) e la cinese (barista),
 Ogni giorno in trincea, lavoro e scuola
 A produrre un'intesa in romanesco stanco.
 E senza ironia
 Solo per necessità di definizione.
*Folse se dice egli se lui è gay...*⁷⁸

⁷⁶ Ivi, *Incidente sul lavoro*, vv. 1-3, p. 76.

⁷⁷ *Ibidem*, vv. 4-11.

⁷⁸ Ivi, *Confucio con Maometto a San Lorenzo*, vv. 1-17, p. 77.

Ma Roma è anche la realtà sporca e degradata dei senzatetto che si accalcano negli spazi vicini ai luoghi sacri per riposare; così, la poesia *Quei piedi in primo piano* ci offre un ritratto puntuale di questa dimensione triste, dove sacro e profano convivono e presso la basilica di Sant'Agostino vi sono: «Transenne di barboni / A contenere lerci materassi / E scarpe appese vuote»⁷⁹.

La sesta sezione si intitola *Le sollecitazioni del fisioterapista* e contiene testi che affrontano in vario modo il tema della vecchiaia, dello scorrere del tempo, con un approccio disilluso e quasi scoraggiato alla vita. Al poeta, infatti, con l'avanzare degli anni inizia a sfuggire anche qualcos'altro, il senso profondo di ciò che ha vissuto e della vita in generale, che a tratti pare assurda e incomprensibile. La poesia *Gli erbari cinquecenteschi* è una rappresentazione della vita come urgenza a muoversi e comprendere, tanto che, scrive Buffoni, più ci si addentra nella «foresta» della vita e nelle sue contraddizioni e assurdità, più la si comprende in un moto circolare che diviene inclusione, accettazione della necessità di vivere: «Perché io viaggio scorro viaggio / Dentro la gabbia delle urgenze, / Privo di tentazione alla pietà / Per una vita come una foresta, / Più mi ci inoltro / Più ne vengo accolto»⁸⁰. E, man mano ci si inoltra nel cammino della vita, una condizione sembra restare sempre uguale: «Non si impara mai nulla definitivamente»⁸¹, scrive Buffoni, tanto che, per non sbagliare, ci si costringe alle ripetizioni, alla via già battuta. Tutto ciò che esula dal sentiero abituale, allora, appare complicato, irrealizzabile, persino indecifrabile nella sua oscurità; scrive così Buffoni nella poesia *Spostandosi di più sul fianco*: «Poi comincia la vita vai in giro / Ripeti bene le cose che sai, / Impari a meglio dirle impressionando / Chi ti ascolta, fino a farle suonare / Così chiare / Che a te più nulla dirà il tuo parlare. / [...] / E io non sono in pista che per quello / Che so già fare e dire. Sono un'eco»⁸². Eppure, a volte, tirando le somme, pare che il senso dei molti giorni vissuti sfugga al poeta,

⁷⁹ Ivi, *Quei piedi in primo piano*, vv. 5-7, p. 79.

⁸⁰ Ivi, *Gli erbari cinquecenteschi*, vv. 9-14, p. 87.

⁸¹ Ivi, *Per quali voglie*, v. 18, p. 88.

⁸² Ivi, *Spostandosi di più sul fianco*, vv. 8-13 e vv. 22-23, p. 90.

così come il senso del tempo, per tanti anni riempito di operazioni automatiche, «vuoti di senso e di misura», poco felici: «E di quei trentamila giorni avuti in sorte / Complessivamente / Ne ricordava sì e no dieci / D'una felicità intensa e stabilita, / Venti in attesa e già per tanto lieti. / Gli altri ventinovemilanovecentosettanta / Li sentiva in divieto di sosta / Per varie ragioni semi-clandestini / Vuoti di senso e di misura»⁸³. Questo senso pessimistico di perdita inesorabile emerge anche nella poesia *Quello è il tempo* dove, nella chiusa, il poeta, paragonandosi a un oggetto ormai scolorito, scrive: «[...] con gli anni / I colori degli oggetti d'uso perdono lo smalto / E non è polvere, è una patina di siero / Scolorato che rivela non sei niente»⁸⁴. Ma la vecchiaia non è soltanto tristezza, solitudine e malattia, anzi, in Buffoni, nel testo *Processo di mineralizzazione*, diviene forma altissima di tenerezza e accudimento verso se stessi, che significa anche scoperta e comprensione di quel sé fragile che si teme portare alla luce: «Così porto in giro me stesso / Mi riporto a casa quando è tardi / E qualche volta persino a dormire mi metto / Cullandomi, lentamente e oscillando»⁸⁵. La penna attenta e sarcastica del poeta si confronta anche con il tema della morte: essa, infatti, affiora nella poesia *Nulla da concedere*, dove l'autore è come se si guardasse dall'esterno nel tentativo di capirsi meglio e temere di meno la fine: «La morte mi conta fino in fondo / Mi sta contando insieme a tutti gli altri»⁸⁶. Alla fine del testo, inoltre, emerge un riferimento colto (già presente in *Jucci*, tra l'altro) al “sesso” della morte, che varia nelle diverse culture e lingue. Se in italiano, infatti, la morte viene indicata al femminile, in altre lingue, come ad esempio l'inglese e il tedesco, la ritroviamo al maschile⁸⁷: «La morte è un uomo e quando danza è *der*, / Keats gli dice

⁸³ Ivi, *Trentamila giorni*, vv. 1-9, p. 91.

⁸⁴ Ivi, *Quello è il tempo*, vv. 14-17, p. 95.

⁸⁵ Ivi, *Processo di mineralizzazione*, vv. 6-9, p. 96.

⁸⁶ Ivi, *Nulla da concedere*, vv. 1-2, p. 97.

⁸⁷ Nelle *Note finali*, a tal proposito, Buffoni specifica: «La morte è morta ma *der Tod* è vivo. In tedesco la morte è maschile, con le note conseguenze iconografiche. In inglese, pure, John Keats pensa alla morte al maschile e in *Ode to a Nightingale* scrive: “Darkling I listen; and, for many a time / I have been half in love with easeful Death, / Call'd him soft names in many a mused rhyme”. (Nell'oscurità io ascolto. E se tante volte / Sono stato quasi innamorato della morte / Calma e le (gli) ho detto parole dolci in poesia...)», in Ivi, *Note*, p. 191.

him nell'Usignolo. / Almeno so cosa dirgli quando viene»⁸⁸. Ulteriore riferimento alla morte emerge nella poesia *Quelli di un certo censo* con la citazione della cripta palermitana dei cappuccini, che si unisce, tuttavia, allo strazio per i bambini di San Giuliano di Puglia morti «sotto le macerie» e poi seppelliti in quest'ultima: «Al dio del fuoco e delle scosse sismiche, del tuono / Per tre ore urlarono i bambini da sotto le macerie / Sempre più debolmente, poi come un'ala / Una mano ha sbattuto sul fianco per poco. / Quindi fu solo un ammucchiarsi di piccole bare / Con sopra le bandierine / Nel giardino bianco / Dove appare tra i glicini il pavone. / E dove finirono tutti / Quelli di un certo censo / Fino alla metà dell'Ottocento, / Con l'abito sontuoso della messa / Le signore, con quello della professione / I severi mariti»⁸⁹. La morte, allora, come elemento onnipresente, diviene qui metafora della distruzione, di un senso che sfugge sempre e che si cerca invano di ricomporre, similmente a come si ricompongono i corpi dei cari, ormai inerti, esposti nei loro più bei abiti nella cripta dei Cappuccini. Nella poesia che chiude la sezione, intitolata *Il mare aperto*, Buffoni ci dice che il mondo non è soggetto alla morte ma è il suo più immediato prodotto: esso è un ingranaggio continuamente in manutenzione, un "monumento funebre" che cela al suo interno tutte le morti collettive e che "funziona" grazie ad esse poiché da esse viene costantemente alimentato e messo in movimento. È l'interruzione della morte a far sì che possa esserci una qualche continuità:

Il mondo... il mondo no,
Lui continua e continua
Col sorriso da dinosauro
Dipinto sul viso
E un ego grande
Come un monumento funebre
Vòlto al mare aperto.
E con i suoi operai a darsi il turno,
Dentro a muoverlo
O a calmarlo
Solerti alle sollecitazioni
Del fisioterapista.⁹⁰

⁸⁸ Ivi, *Nulla da concedere*, vv. 8-10, p. 97.

⁸⁹ Ivi, *Quelli di un certo censo*, vv. 1-14, p. 98.

⁹⁰ Ivi, *Il mare aperto*, vv. 1-12, p. 99.

La settima sezione, intitolata *Un piccolo Arpagone*, raggruppa una serie di testi che riflettono ancora sul tema della vecchiaia intesa nei termini di un costante decadimento fisico. A questo si accompagnano anche la perdita delle certezze, un gran senso di solitudine e l'intimo desiderio di rifugiarsi nel sogno e nel passato, dimensioni del pensiero in cui non c'è la paura del presente in sfacelo. Nella poesia *Oggi che il Foro italico dissimula*, Buffoni ci offre il ritratto della senilità nella misura di un'incapacità, da parte di chi la esperisce, di tenersi compagnia: «Oggi che il Foro italico dissimula / Tra le pieghe del traffico lontano / Delle statue il battito cardiaco, il loro / Respiro sano, io che scalavo le montagne / Salgo in vetta al Gianicolo / E da lì guardo Roma, la mia casa / Disabitata / E me / Che non so farmi compagnia»⁹¹. Anzi, da essa scaturisce una profonda solitudine che si prova anche quando ci si trova in mezzo agli altri, come il poeta tra le persone che visitano il Foro o quando egli risoluto esce «[...] a respirare / I giardini degli altri»⁹², perché il suo ormai non l'ha più. Così, nella poesia che dà il titolo alla sezione, paragonando il sé di oggi con quello della giovinezza e individuando nella vecchiaia una continua sottrazione dell'autonomia e della libertà nelle decisioni («Da giovane ti vestivi da solo e andavi dove volevi, / Da vecchio tenderai le mani e un altro ti vestirà / Per portarti dove non vorrai»⁹³), l'autore si definisce un "piccolo Arpagone", personaggio teatrale dell'*Avaro* di Molière⁹⁴, geloso di quel che ha e cupido di accrescerlo a dismisura per timore di perderlo («Geloso ormai da vecchio mi muovo con le unghie / Come un piccolo Arpagone tra i miei versi»⁹⁵). Alla luce di ciò, cambia anche il rapporto con il proprio corpo che, nel caso di Buffoni, diviene un «[...] rapporto che si intesse con le nuove / Entità sconosciute:

⁹¹ Ivi, *Oggi che il Foro italico dissimula*, vv. 5-13, pp. 103-104.

⁹² *Ibidem*, vv. 15-16.

⁹³ Ivi, *Un piccolo Arpagone*, vv. 1-3, p. 105.

⁹⁴ «Arpagone (fr. Harpagon) Personaggio teatrale, protagonista dell'*Avare* (1668) di Molière, personificazione dell'avaro integrale, non solo geloso di quello che ha, ma cupido di accrescerlo; la sua stessa sensualità diviene cupidigia di possesso. Il nome *harpago* (-onis) nel senso figurato di "arraffatore" è già in Plauto, e un avaro di nome Arpago si trova nell'*Emilia* di L. Groto, di cui Molière si era valso per l'*Etoardi*», in Treccani Enciclopedia online; ultima consultazione 31/12/2018.

⁹⁵ Franco Buffoni, *La linea del cielo*, cit., *Un piccolo Arpagone*, vv. 4-5, p. 105.

città straniera / Luoghi di vacanza»⁹⁶: per il poeta, dunque, il corpo che invecchia è una dimensione nuova da scoprire, da riabitare, non senza stupore né terrore. La poesia intitolata *Su come evitare i danni da ischemia* è la più significativa della sezione poiché in essa il poeta riflette sulla vecchiaia nei termini prettamente fisici, intesa come usura materiale del corpo. Qui, dunque, in una sorta di “catalogo dei dolori”, il poeta descrive come evitare le conseguenze di un’ischemia cerebrale, senza tuttavia fornire una soluzione. Poiché, effettivamente, una soluzione alla malattia non c’è e l’unica cosa da fare, allora, è prendere consapevolezza di quel che è successo e di ciò che può accadere, che qualcosa si può, prima o poi, perdere, «vuotare»:

È quel logoramento costante, quell’usura
Cui sottoponi costantemente la trachea
Che suggerisce a termine l’impresa,
Il trasloco negoziato
La tua resa.

Su come evitare i danni da ischemia
Edema necrosi
Fibrillazione riperfusione apoptosi
Ed altri effetti collaterali di suicidio
Cellulare
Per i tre etti di muscolo cardiaco
I cinque litri di sangue e il mezzo chilo
Di cervello al servizio di qualche miliardo
Di connessioni neurali,
Ripetitive per lo più, banali.

E nel vuotare il mondo
Fallo piano,
Che non restino gocce sul tappeto.⁹⁷

Oltre che un «piccolo Arpagone», il poeta, ferito da una senilità meschina che non riesce a conciliare («Alla vecchiaia farei tanto del male / Ma non la incontro, non c’è»⁹⁸) si sente anche una «vecchia iena» che «Si allontana dal branco»⁹⁹ fino a scomparire dalla vista. Il fatto che Buffoni abbia impiegato proprio l’immagine di

⁹⁶ *Ibidem*, vv. 15-17.

⁹⁷ *Ivi*, *Su come evitare i danni da ischemia*, vv. 1-18, p. 106.

⁹⁸ *Ivi*, *Avvertimenti*, vv. 17-18, p. 108.

⁹⁹ *Ivi*, *Sono una vecchia iena*, v. 10, p. 109.

questo animale non è casuale: la iena, infatti, è una bestia “comunitaria”, che vive in gruppo insieme ai suoi simili, ma che quando invecchia si allontana volontariamente dal branco per non essere sopraffatta dagli esemplari più giovani e forti e, quindi, soccombere. In tal senso, dunque, il poeta mette in evidenza il proprio istinto alla difesa e alla conservazione, proprio perché si avverte debole, rifuggendo così ogni situazione potenzialmente pericolosa:

Sono una vecchia iena
Che stancamente esce dalla tana
A procurarsi un cibo che non le va più.
Sono una vecchia iena malata
Che non vede le strisce. Per attraversare
Mi scuoto di sbieco e poi vado
Trascinando le zampe
Perché la iena malata irrisa bene
Dai cuccioli di un tempo
Si allontana dal branco,
Capo e coda ciondolando
Come un'anziana bibliotecaria
Alternativamente.¹⁰⁰

Il polo opposto alla vecchiaia non è tanto la giovinezza, quanto la vitalità; e Buffoni ci dice che, quando viene a mancare la quest'ultima, anche nella vecchiaia, allora si è irrimediabilmente vecchi, finiti, senza possibilità di riscatto. Tale visione pessimistica emerge con forza nella poesia dal titolo *Vitalità*, contro cui il poeta si scontra perché sfiancato, ormai sfiduciato dalla salute che viene ripetutamente a mancare: «Ma io ti cancello, vitalità, ti annullo / Soffocandoti tra i pini / E senza consolarti. / Altre occasioni verranno a darti manforte / E io continuerò a soffocarti / Senza nominarti, ti sostituirò / Senza rispetto per l'ora notturna / Che ancora adesso ti induce / A non accendere le luci / Schermando piano piano i vetri»¹⁰¹. Da qui scaturisce, allora, il desiderio di un corpo giovane, robusto e in vigore, che, nella poesia *La circonferenza del collo*, il poeta invidia a un non precisato interlocutore. La vecchiaia può essere spietata a tal punto da instillare nella mente, sembra dirci l'autore, sentimenti terribili,

¹⁰⁰ *Ibidem*, vv. 1-13.

¹⁰¹ *Ivi*, *Vitalità*, vv. 9-18, p. 111.

contraddittori, persino desideri folli e irrealizzabili, come il voler vivere la vita di un altro, poter fare quello che a se stessi non è più concesso, per all'età con cui non si vogliono fare i conti: «Di te o di quello che ti somiglia / Vorrei il fegato e i polmoni / Le tonsille da stadio / La circonferenza del collo / E le marlboro nel pacchetto rosso. / Camicia aperta nei giorni di vento / Come la lunetta dell'affresco / Che dal basso riceve / Luce finta dalla vita, / In questo giorno anche il tuo cervello vorrei»¹⁰². Forse, per chi vive in solitudine la vecchiaia, il momento più drammatico della giornata è la notte che si trascorre insonne e che rievoca, insieme alla tristezza per il passato, le ombre dei morti. Così, nella poesia *Un incantato accordéon*, il poeta, mentre sta per legarsi al «falso sonno», intravede Jucci e sente la sua voce: «La tua voce mi sorregge fedelmente / Mentre sto per legarmi al falso sonno, / Me ne accorgo e torno indietro / Ma la voce ci riprova / A cullarmi con destrezza / Alla fine dell'agenda»¹⁰³. Eppure, invece di comunicare qualcosa, questa voce trasmette come una stasi sonora, una «lunga nota medievale» che non dice nulla e lascia il poeta solo nella sua afflizione senza nome: «Un incantato accordéon / Che non va avanti né indietro, / E continua ad insufflare / La sua lunga nota medievale / [...] / Sì, Jucci, la notte è un'avventura / Da non attraversare / In scarsa o nulla compagnia»¹⁰⁴. Anche nel sonno, in quel raro sonno come concessione all'insonnia, la figura di Jucci si presenta al cospetto del poeta per ingannarlo, gli si scaglia addosso rivoltandosi e lui, senza paura, accetta sommessamente la furia, come se questo fosse il giusto castigo, forse anche la redenzione, per tutte le sue mancanze, le debolezze che non riesce ad accettare: «E quando nel sogno Jucci si rivolta / Non ha di fronte niente / Neanche la paura / Che non fa mai a tempo ad arrivare»¹⁰⁵. Anche il ricordo, allora, viene infestato da quella paura della vecchiaia che rende, a un certo punto, amaramente insopportabile la vita.

¹⁰² Ivi, *La circonferenza del collo*, vv. 1-10, p. 112.

¹⁰³ Ivi, *Un incantato accordéon*, vv. 7-12, p. 114.

¹⁰⁴ *Ibidem*, vv. 15-18 e vv. 24-26.

¹⁰⁵ Ivi, *Nel golfo di Biscaglia*, vv. 12-15, p. 115.

L'ottava sezione del volume, nonché la prima con cui si apre la parte seconda, si intitola *Rivendicative* e racchiude poesie di rivendicazione e affermazione di una voce “altra” che, dicendo “io”, dà valore alla propria identità e la legittima. Troviamo anche poesie di serrata critica all'educazione religiosa, ai crimini commessi in nome della religione e della medicina contro le minoranze, culturali, sessuali, etniche. Buffoni dà voce a queste minoranze, rivendicando il loro diritto all'esistenza e mostrando come, nel corso del tempo, nei confronti di queste realtà si è esercitata una costante prassi volta al silenziamento, alla sottomissione e all'annientamento. Così, nella poesia *Mio sussulto*, l'omosessualità diviene forma di rivendicazione nello stesso momento in cui viene dichiarata al mondo, acquisendo in questo modo la sua forza dirompente e perdendo, d'altro canto, lo status di segretezza e di malattia avuto fino a quel momento:

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.¹⁰⁶

Il poeta, quindi, tende a sottolineare l'importanza di un dato di fatto, e cioè che l'omosessualità non è più una malattia mentale né un disturbo legato all'identità sessuale dell'individuo. Nella poesia intitolata *17 maggio*, infatti, Buffoni ci dice che proprio in quel giorno dell'anno 1990, negli Stati Uniti, quando egli aveva quarantadue anni, l'omosessualità viene finalmente depennata dall'elenco dei disturbi mentali e sessuali contenuti nel *Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi mentali* (DSM) da parte dell'Organizzazione Mondiale della Sanità che, solo a quel punto, riconosce l'essere omosessuale come una parte integrante lo spettro della “normalità”:

Il 17 maggio 1990 avevo quarantadue anni
 Quando nella nazione più avanzata del mondo
 S'incominciò a poter dire e scrivere
 Che non ero né ammalato né pazzo.
 Da allora sono passati altri trent'anni

¹⁰⁶ Ivi, *Mio sussulto*, vv. 1-7, p. 121.

E oggi sono convinto quasi anch'io
D'essere umano. Evviva lo stato di diritto.
Evviva la Costituzione americana.¹⁰⁷

La poesia *Lo sproloquio* è una critica rivolta alla Chiesa e agli uomini di fede e di medicina che, a detta del poeta, da sempre hanno considerato l'omosessualità come un fatto contronatura; e adesso, che l'omosessualità non è più malattia né "peccato mortale", l'autore si prende la propria rivincita nei confronti di un'intera società che ha sempre puntato il dito e condannato, senza aver mai fatto lo sforzo di comprendere e venire incontro: «E tu che per decenni m'hai scrutato / Dall'alto di un altare / O di una cattedra di medicina / Sillabando disturbo egodistonico / O peccato mortale, / Ora dall'angolo in cui la storia ti ha cacciato / Blateri ancora, / Ma con meno pubblico disposto / A incoraggiare lo sproloquio»¹⁰⁸. Nella poesia *Stelle gialle e triangoli rosa*, già contenuta in *O Germania* (Interlinea, 2015), il poeta paragona le discriminazioni e le violenze subite nel corso degli anni dalla comunità LGBT a quelle sofferte dagli ebrei nel corso della Seconda guerra mondiale: in entrambe le realtà, infatti, v'è una necessità radicatissima di riscatto e protezione per sconfiggere l'odio e ribaltare quel sistema di poteri che ha interpretati da sempre le loro minoranze come nemici da annientare: «Pur se spaventati dal costo politico / Della verità, il ventisette gennaio / Giurarono i sopravvissuti ai loro figli: / La prossima volta che verranno a prenderci / Non ci troveranno inermi»¹⁰⁹. Buffoni prende parola, attraverso la voce della propria "comunità" (termine che sta ad indicare, innanzitutto, un insieme strutturato di persone che lottano per gli stessi diritti) per minare alle basi l'insieme di valori all'interno della società che vorrebbe gli omosessuali, ugualmente agli ebrei, sottomessi ad una autorità a cui delegare ogni facoltà di espressione, che, insomma, parli e decida al posto loro: «Che cosa sono i "Pride", infine, / Se non il grido modulato di una comunità / Che desidera far sapere al mondo: / La prossima volta che verrete a prenderci, / Non ci

¹⁰⁷ Ivi, *17 maggio*, vv. 1-8, p. 122.

¹⁰⁸ Ivi, *Lo sproloquio*, vv. 5-13, p. 124.

¹⁰⁹ Ivi, *Stelle gialle e triangoli rosa*, vv. 1-5, p. 127.

troverete inermi?»¹¹⁰. Al centro di ogni discriminazione, ci dice Buffoni, c'è un venire meno della memoria tanto che, in ogni nuova tragedia, proprio per questa pericolosa incapacità a ricordare, si perpetuano le gli stessi meccanismi che avevano caratterizzato la precedente e il persecutore è sempre il medesimo ma con un aspetto diverso: «La memoria, dici, come fosse / Cosa rara / Da custodire... / Invece ce n'è d'avanzo / Nel mondo / E sempre rinnovantesi, / Cambia solo ogni tanto il colore / Del persecutore, / Magari il suo accento»¹¹¹. Il problema del deficit di memoria, secondo il poeta, caratterizza soprattutto la società globalizzata contemporanea, in cui, in un mondo sempre connesso e alla costante ricerca di stimoli nuovi, rischia di perdere anche la propria identità e diventare uno sbiadito, amorfo riflesso di quel che è stato. Questa impressione Buffoni la ha di New York, una metropoli che, a suo avviso, ha dimenticato la sua memoria, perdendo, di conseguenza, la propria peculiare fisionomia:

A New York non si indica Ground Zero
Dalle feste in terrazza, si spazia
Con lo sguardo perso
Come se un velo
Spianasse l'orizzonte
Di una città post ira
Post parti gemellari di carrozzine a Central Park
Persino post gay.
New York è una città post tutto.¹¹²

La troppa modernità ha fatto sì che a New York ogni istanza identitaria, e identificante, perdesse ogni significato, divenendo anonima, una voce senza vocazione in mezzo a tante altre. Alla base dell'odio e della mancanza di memoria, di cui parlavamo prima, c'è la paura del diverso, per tutto ciò che si discosta dalla norma. Nei confronti della diversità, ci dice Buffoni, ci si è relazionati secondo due modalità, soprattutto nel passato, entrambe negative: la prima prevede una “educazione” dei soggetti divergenti,

¹¹⁰ *Ibidem*, vv. 6-10.

¹¹¹ *Ivi*, *Il più grande complimento*, vv. 4-12, p. 129.

¹¹² *Ivi*, *A New York non si indica Ground Zero*, vv. 1-9, p. 133.

una “cura” in grado di riportarli alla normalità (ed è quanto il poeta espone nella poesia *I disastri delle educazioni tristi*, dove critica l’educazione impartita dai gesuiti i quali, anziché assecondare la natura dei giovani, li forzavano in rigide, mortificanti strutture di pensiero: «Per questo i gesuiti sostenevano / Lasciatemeli fino ai dodici anni / Poi fatene ciò che volete. / Torneranno sempre a me»¹¹³); la seconda, più radicale e sbrigativa, consiste nell’eliminazione dell’alterità intesa come minaccia per l’intera società (si pensi alla Shoah prima citata oppure, come nella poesia *La chimera*, ai roghi a cui venivano condannate figure ritenute disturbanti e nocive dai “poteri forti”, solitamente dal clero: «Lo avrebbe capito chiunque / Che sarebbe finita sul rogo / Coi suoi dentini aguzzi / E quei piedini agili sulla gradinata. / Anche da come le sorrideva la compagna / Riflessa in confessione alla vetrata / Dal labirinto della cattedrale»¹¹⁴).

La nona sezione, intitolata *Di cosa si nutriva Adelaide Antici?*, è dedicata interamente alla figura di Giacomo Leopardi, cui il poeta nutre una stima sconfinata e una sincera devozione. A ben vedere, come già abbiamo avuto modo di constatare in alcune poesie di *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015), Buffoni si identifica proprio in Leopardi e fa propria l’insofferenza del poeta recanatese nei confronti della cultura religiosa che gli è stata impartita, quella dello Stato Pontificio di cui Recanati faceva parte, e la spinta inesauribile alla conoscenza, allo studio, all’istruzione (in una parola, alla cultura laica e illuminista) che si traduce in un’infaticabile curiosità. La poesia *Ho pensato a te, contino Giacomo*, a tal proposito, è un bellissimo atto d’amore del poeta verso la sterminata cultura di Leopardi, che ha permesso al poeta dell’Infinito, grazie all’umanità di cui è intrisa, di divenire un “gigante” della cultura italiana, in grado di cogliere prima e meglio degli altri il senso profondo di ogni cosa, la verità che giace nel fondo della Storia (per il testo della poesia, si rimanda il lettore al primo paragrafo, in cui è riportato nella sua interezza). Nella poesia *Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma*, emerge tutta l’insofferenza di Leopardi verso la cultura dello Stato

¹¹³ Ivi, *I disastri delle educazioni tristi*, vv. 12-15, p. 134.

¹¹⁴ Ivi, *La chimera*, vv. 1-7, p. 135.

della Chiesa (contro cui si scatenano «Il ridicolo e il grottesco delle *Operette*», considerate da Buffoni «armi illuministiche» per eccellenza), che è uguale, calata nel presente, a quella che l'autore prova nei confronti della sua cultura, ancora oggi permeata da una forte (e bigotta) ideologia religiosa: «Di Leopardi suddito dello stato pontificio / Liberale clandestino in ideologico isolamento / – Il ridicolo e il grottesco delle *Operette* / Per eccellenza armi illuministiche / Contro antropocentriche metafisiche – / In quell'angusto regno del silenzio / Dalle mostruose tipologie censorie / Che fu il governo della / Reverenda Camera Apostolica / Roma desertica»¹¹⁵. Nella poesia *Si parva licet* ritorna lo spettro della vecchiaia, leitmotiv di fondo, che, calata in questo contesto, evidenzia la fragilità dell'uomo e la sua inadeguatezza a vivere; così il poeta, con tutti suoi acciacchi stagionali e la sua acuta ironia, si trova costretto a dar ragione a Leopardi e a Lucrezio che sostenevano che il mondo non è stato fatto su misura d'uomo:

Leopardi scriveva che in un intero anno
Solo pochi giorni hanno un clima sopportabile,
Lucrezio invitava ad osservare
Le serpi nei deserti
E le distese dei ghiacci
Per concludere che no, il mondo
Non era stato pensato per noi.
Ed io – ora che il vento, smessa
La sua aria da alto dei cieli,
Precipitandosi giù mi sospinge
E irridendo alle mie gambe lente
Sbeffeggia malamente la trachea
Poco protetta dal bavero rialzato,
Ruvidamente sparandomi all'orecchio
Destro il suo «Su, su avanti
Nell'alto dei cieli, marsch» –
Si parva licet do loro ragione.¹¹⁶

La poesia successiva, *Per placare Monaldo*, è anche il testo con cui si apre significativamente il volume *Avrei fatto la fine di Turing* ed è un manifesto della ribellione del giovane Leopardi nei confronti del “clericale” padre conte Monaldo

¹¹⁵ Ivi, *Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma*, vv. 6-15, p. 140.

¹¹⁶ Ivi, *Si parva licet*, vv. 1-17, p. 141.

Leopardi («Occorre fingere per placare Monaldo / Abbozzare / Smettere di accusare il vecchio tonto / Di clericale codinaggio»¹¹⁷), che passa attraverso la finzione e l'inganno, piuttosto che per mezzo dell'ostilità e dell'insofferenza, prima di sfruttare il momento adatto per rifugiarsi nello Stato di Milano e nella sua «cultura libertina» (cfr. il Capitolo Terzo su *Avrei fatto la fine di Turing*).

La decima sezione si intitola *Piove dentro* ed è, sin già dal titolo, un chiaro riferimento alla figura di Montale: «“Fuori piove.”», infatti, indica Buffoni nelle *Note* conclusive, «è il semiverso conclusivo della prima strofa di *Notizie dall'Amiata* di Eugenio Montale (*Le occasioni*, 1951)»¹¹⁸. Nella poesia *Montale sul Titano*, l'autore racconta in versi un aneddoto avvenuto negli anni Cinquanta riguardante proprio il poeta degli *Ossi*: a San Marino, infatti, nell'autunno del 1950 fu indetto un premio di poesia con in palio un milione di lire, che vinse «[...] il Montale cinquantenne / Della prima *draft* della Bufera»¹¹⁹. Tuttavia, proprio il giorno della cerimonia di premiazione, viene a crearsi un imprevisto dal finale imprevedibile, persino comico: «Perché Montale con tutta la giuria / Il pomeriggio della premiazione / Venne bloccato dalla polizia ai piedi del Titano. / Ma Eusebio non si diede per vinto / E a piedi attraverso i boschi risali / Il fianco scosceso del monte / Giungendo inzaccherato all'agognato *finisterre* / Del milione con la giacca strappata, / Per quella che rimase la prima / Ed anche l'ultima edizione / Del Premio di Poesia di San Marino»¹²⁰. Il poeta, dunque, decide di ricordare uno dei suoi maestri ritraendolo in una situazione che poco si addice a un Nobel per la letteratura. Posizionare allora Montale in un contesto tutto fuorché lirico serve a Buffoni a presentarci innanzitutto l'uomo Montale insieme alla sua poesia, e non viceversa, ossia il poeta Montale insieme alla sua umanità. Si tratta di una prassi narrativa tipica del poeta gallaratese, con la quale rendere più vicini e comprensibili, dal punto di vista umano, alcuni “mostri sacri” della letteratura, e della cultura in

¹¹⁷ Ivi, *Per placare Monaldo*, vv. 1-4, p. 142.

¹¹⁸ Ivi, *Note*, p. 193.

¹¹⁹ Ivi, *Montale sul Titano*, vv. 11-12, p. 147.

¹²⁰ *Ibidem*, vv. 17-27.

generale, colti nei loro movimenti del quotidiano, anche in quelli più imbarazzanti. Così, nella poesia *Per Eugenio Montale*, sarcastica sin già dal titolo, il poeta offre al lettore un momento di tensione tra «L'amico di Gianni Testori»¹²¹, ossia il francese Alain, e lo stesso Montale, il quale, quasi disgustato, si rifiuta di stringergli la mano poiché «Aveva il sorriso di K»¹²². Nelle Note finali Buffoni precisa: «K, il dedicatario in *Ossi di seppia* della lirica *Ripenso il tuo sorriso*, è lo stupendo ballerino russo Boris Kniaeff, da Montale conosciuto nello studio dello scultore Francesco Messina, dove Kniaeff stava posando. Qualche decennio più tardi, alla Scala, Montale volge le spalle – rifiutando di stringergli la mano – ad Alain, il bellissimo giovane amico francese di Giovanni Testori»¹²³. È probabile, allora, che Buffoni voglia alludere, criticandola, ad una forma di omosessualità repressa che il Montale non riuscì mai a rendere manifesta né ad accettare, e che emerge in tutta la sua contraddittorietà in questa quartina nel gesto di voltare le spalle a qualcuno che, in passato, gli ricordava chi aveva segretamente amato. Ciò che comunque è certo è che l'autore voglia offrirci uno spaccato minimo di vita del grande poeta ligure, assolutamente non eclatante né controverso, dimostrandoci, con sapienza e ironia, come anche i grandi non sono stati esenti da scottature, scivoloni, moti di rabbia plateali, fragilità e mancanze.

L'undicesima sezione del volume si intitola *La cravatta di Sereni* e raccoglie testi che si soffermano sulla figura del maestro lombardo, Vittorio Sereni, la cui poetica risulta centrale nella formazione letteraria di Buffoni. Nella poesia Vittorio Sereni ballava benissimo, testo già presente in *Avrei fatto la fine di Turing*, l'autore ci offre un ritratto privato dell'uomo Sereni, il quale, come abbiamo già visto nel volume precedente, si sovrappone al profilo del padre di Buffoni per tutta una serie di coincidenze biografiche: nati negli stessi anni, entrambi cresciuti in una cultura intrisa di ideologia

¹²¹ Ivi, *Per Eugenio Montale*, v. 2, p. 149.

¹²² *Ibidem*, v. 1.

¹²³ Ivi, *Note*, p. 193.

fascista e cattolica, entrambi ufficiali di guerra, entrambi internati per diversi anni in campi di concentramento.

Vittorio Sereni ballava benissimo
Con sua moglie e non solo.
Era una questione di noto alla cravatta
E di piega data al pantalone,
Perché era quella l'educazione
Dell'ufficiale di fanteria,
Autorevole e all'occorrenza duro
In famiglia e sul lavoro,
Coi sottoposti da proteggere
E l'obbedienza da ricevere
Assoluta: «È un ordine!»,
Riconoscendo i pari con cui stabilire
Rapporti di alleanza o assidua
Belligeranza.
Ordinando per collane la propria libreria.¹²⁴

In questo testo, dunque, il padre letterario e quello biologico vengono a coincidere a tal punto che, ci dice Buffoni, non sappiamo quando inizia l'uno e finisce l'altro, talmente sovrapponibili sono le loro esperienze umane. Apparentemente un omaggio alla personalità di Sereni, indubbiamente fondamentale per la crescita poetica dell'autore, a ben vedere in questo testo è contenuta una critica all'educazione di quei tempi, che forgiava uomini ligi al dovere, inflessibili, rigidi nel carattere e nei rapporti umani. Uomini segnati dalle atrocità della guerra, incapaci di aprirsi al mondo e all'affetto per gli altri. Il fatto che Buffoni in poesia sovrapponga la figura di Sereni a quella del padre Piero è ulteriormente testimoniato dalla poesia *Di quando la giornata è un po' stanca*, testo antologizzato in *Avrei fatto la fine di Turing* all'interno del ciclo di sezioni dedicate alla figura del padre, mentre qui riferito chiaramente a Sereni. Il testo descrive la figura del poeta-padre defunto nel momento in cui il proprio feretro viene trasportato a San Siro per essere tumulato: «Non con la ragione, ma con quella / Che in termini di religione militante / È la testimonianza / Ti dico: tornerai a San Siro, / Sotto vetro la cravatta a strisce nere / Sul triangolo bianco del colletto / Come nella

¹²⁴ Ivi, *Vittorio Sereni ballava benissimo*, vv. 1-15, p. 153.

fotografia del cimitero»¹²⁵. È un addio con cui Buffoni, seguendo la «religione militante» della testimonianza, si congeda poeticamente da Sereni e dal padre, sancendo lo strappo irreversibile da queste due figure così lontane, umanamente, dal suo immaginario esistenziale, eppure così amate.

All'interno della dodicesima sezione, intitolata *Il lanifizio*, Buffoni ci presenta una serie di figure di intellettuali legati alla letteratura e cultura italiana, in vario modo significativi per il poeta, da Carlo Betocchi a Cesare Segre, passando per Biagio Marin, Andrea Zanzotto, Elio Pagliarani, Pier Paolo Pasolini ed Ennio Flaiano. Con essi, infatti, il poeta istituisce una sorta di dialogo dimesso, intimo e accorato che rinsalda alle proprie radici quelle dei suoi illustri e stimati interlocutori *in absentia*. La poesia *A Carlo Betocchi* è una dedica alla grandezza poetica di Betocchi, originale esponente dell'Ermetismo, e alle sue «mirabili chiuse» in cui Buffoni intravede una forma altissima di fare poetico: «[...] Ma quando ti fai scontroso / Giudice e maestro / Di verso, quando senza parere / Riesci nelle mirabili chiuse / A farmi gridare poesia / Io accetto ogni tua litania / Purchessia»¹²⁶. *A Zanzotto*, invece, il poeta rivolge una domanda di natura compositiva, quasi una curiosità: «Ripensandoci dopo, / Non sarebbe stato più semplice / Dirlo subito che i fatti e i senhal / Non c'entravano niente?»¹²⁷, mentre la poesia *PPP – La tua inchiesta*, affronta le «vere ragioni dell'omicidio»¹²⁸ di Pasolini, provocato dall'inchiesta intrapresa dallo scrittore nella sua ultima opera rimasta incompiuta, *Petrolio*, su alcune realtà, come Cefis, la Cia, Oil e Mattei; malgrado ciò, ci dice il poeta, le parole di Pasolini restano vive e folgoranti anche dopo la sua uccisione: «Ma quando tutta la sabbia insieme e senza vento / Prese le forme tue, si comprese / Che la rimozione urgente non bastava»¹²⁹. La poesia *Cesare Segre*, infine, mette in scena un colto gioco di parole con cui il poeta si diletta a confrontarsi direttamente con il suo interlocutore, ossia l'acrostico. In questi versi vi è

¹²⁵ Ivi, *Di quando la giornata è un po' stanca*, vv. 6-12, p. 155.

¹²⁶ Ivi, *A Carlo Betocchi*, vv. 10-16, p. 159.

¹²⁷ Ivi, *Zanzotto*, vv. 1-4, p. 161.

¹²⁸ Ivi, *Note*, p. 194.

¹²⁹ Ivi, *PPP – La tua inchiesta*, vv. 8-10, p. 163.

una critica del poeta alla visione del semiologo Cesare Segre sulla poesia, la quale, a detta di Buffoni, è «[...] un'altra cosa / E abbia poco da spartire con cruciverba / Sciarade o un noioso listino di anodini / Aggettivi, messi in fila per numero di sillabe / Ricorrenze o corrivi richiami a lettere iniziali»¹³⁰, per quanto il «Gioco di parola sia comunque intrinseco al rito del comporre»¹³¹. Insomma, per l'autore l'attività poetica, nel momento in cui viene analizzata dalla lente del semiologo e del linguista, perde la sua intrinseca valenza per divenire un semplice gioco di parole svuotato di senso.

La tredicesima sezione si intitola *Paso doble* e, sin dal titolo, rimanda alla danza spagnola, molto caratteristica, del paso doble appunto, in cui, in un'espressione corporea accentuata, i due ballerini devono inscenare una sorta di sfida come fra toro e torero, di sottomissione e attacco. In questa sezione sono contenuti testi in cui, come in una danza a due, si interfacciano di volta in volta due scrittori della letteratura mondiale. Così, sotto forma del tributo in versi che Buffoni rivolge ai propri autori prediletti, troviamo affiancati e contrapposti Percy B. Shelley e Rutilio Namanziano, André Gide e Guido Gozzano, Samuel T. Coleridge e Lewis Carroll, Franz Kafka e Konstantinos Kavafis, Wystan H. Auden e Christopher Isherwood, Antonia Pozzi e Carlo Emilio Gadda. Si trattano degli autori, soprattutto quelli inglesi, su cui Buffoni si è formato sin dalla giovinezza e che hanno influenzato significativamente non soltanto la sua attività di poeta e narratore, ma anche quella di traduttore e anglista. In ogni testo troviamo riferimenti ad entrambi gli autori presentati, accomunati per un dettaglio che può essere un fatto storico, un luogo, una sensibilità comune, un'affinità di scrittura. Si tratta di una sezione molto colta, in cui i riferimenti per ogni singolo scrittore sconfinano persino nel privato e nell'aneddotico, e la biografia, a tratti, sfuma nel mito e nella leggenda.

La quattordicesima sezione, nonché l'ultima del volume, si intitola *Codice Verlaine*, titolo con il quale, nelle intenzioni di Buffoni, doveva chiamarsi originariamente *La*

¹³⁰ Ivi, *Cesare Segre*, vv. 1-5, p. 165.

¹³¹ *Ibidem*, v. 9.

linea del cielo, prima del ripensamento definitivo. Il Codice Verlaine, ci dice Buffoni nelle *Note*, è «L’annuncio in codice dello sbarco in Normandia trasmesso da Radio Londra alla resistenza francese»¹³² e che «consistette nell’attacco della *Chanson d’automne* di Paul Verlaine: “Les sanglots longs des violons de l’automne”. [...] Il messaggio trasmesso il 1° giugno alle 21.00 con quel verso significava che l’invasione era imminente e sarebbe stata confermata dal completamento della lassa entro quarantotto ore. Ma il 3 giugno Radio Londra – invece di scandire il seguito: “blessement mon coeur d’une langueur monotone” [...] – ritrasmise l’inizio. Le avverse condizioni atmosferiche avevano costretto i comandi a rimandare l’attacco. Soltanto alle 21.15 del 5 giugno la lassa fu completata»¹³³. Così, nella poesia che dà il titolo alla sezione, l’autore tratteggia i momenti che precedettero lo sbarco in Normandia e, sotto forma quasi di un monologo pronunciato da un soldato, cogliamo tutta l’ansia, la sospensione, la stasi che caratterizza tale situazione cruciale, da cui dipesero le sorti della Seconda guerra mondiale. Il riferimento ai versi di Verlaine risulta particolarmente significativo tanto più perché fu proprio da quelle specifiche parole, così languide e decadenti¹³⁴, che si diede il via a una «carneficina liberatoria»:

Non siamo ancora partiti.
 [...]
 Dov’è l’autunno che volevo,
 L’ultimo con la scala di pietra all’abazia
 In questo giugno di raffiche di pioggia?
 Dov’è nascosto il *Fall* con i suoi *swallows*
 Dove la *season of mists* delle brughiere?
 Si stende da tempia a tempia
 Il mio terrazzino di Elsinore,
 Vi stendo i panni di un personale
 Bucatino autarchico, niente lavanderia
 Niente servizi prima dello sbarco.
 Il costo di tutto questo è molto alto

¹³² Ivi, *Note*, pp. 196-197.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ «L’espressione “I lunghi singhiozzi dei violini d’autunno” mi è sempre parsa quanto di più decadente e insinuante una mente snob potesse concepire per annunciare l’inizio della carneficina liberatoria, cui dovevano corrispondere da parte dei *maquisards* azioni di sabotaggio contro stazioni e depositi di munizioni, incroci stradali e ponti. [...] Il fatto che migliaia di uomini pronti al sacrificio supremo siano rimasti per tre giorni in spasmodica attesa di un verso tanto languido mi sembra degno del *Dormeur du val rimbaudiano*», in *Ibidem*.

In termini di nervi logorati
Alleanze e solidarietà, bassissimo
Per lo scarso uso di notizie.
Porcellana ceralacca lapislazzuli,
Voglio partecipare al destino dei popoli
Nel loro farsi, non alle loro vaste decadenze,
Mi verrebbe da esclamare pensando
All'uso estremo dell'autunno,
Oggi quattro giugno del '44.

«Voglio partecipare al destino dei popoli / Nel loro farsi, non alle loro vaste decadenze» sono versi emblematici che l'autore fra pronunciare ad un soldato ma che, in verità, potrebbero essere dettati da Buffoni stesso poiché rivelano il significato intimo di ogni espressione poetica. Come abbiamo sottolineato precedentemente, infatti, per Buffoni fare poesia significa innanzitutto “fare la Storia”, ancorare cioè al flusso del tempo gli eventi epocali che hanno contraddistinto una determinata società per il tramite dei versi, che ne costituiscono l'impalcatura materiale. La poesia, allora, serve a Buffoni per ricreare, letteralmente, interi mondi, mostrarne i lati di forza e le contraddizioni, fissarli nella memoria e offrirli al lettore sublimati, come depurati. Nel far ciò, la poesia assume una valenza estremamente civile e didattica poiché presuppone che vi sia una qualche forma di istruzione da riservare al lettore. La poesia, ci dice Buffoni, è legata innanzitutto ai fatti, alle cose che succedono intorno a noi e che possono essere registrate, descritte, interpretate, e solo in un secondo momento separate da quella concretezza che le contraddistingue. Così, nel testo intitolato *Poeti* l'autore conclude: «Penso che volentieri / Lascerei la metafisica alle chiromanti / E il parlottio sull'eternità / Agli orologiai: / I poeti alimentano le poste / Si diceva, ora accendono / Scarichi notturni, dalla rete / Al cartaceo, non si arrendono»¹³⁵. I poeti si “sporcano” le mani, tracciano linee di continuità, si fanno interpreti in sommo grado, emblematicamente, dei drammi del nostro tempo; in una parola: sono i custodi della memoria del mondo, di tutto ciò che contiene la linea del cielo.

¹³⁵ Ivi, *Poeti*, vv. 5-8, p. 183.

4.3 «Il capolavoro forse è proprio / Diventare vecchi e non adulti»: alcune considerazioni finali

Centrale, in *La linea del cielo*, è la soggettività dell'autore che prende parola e, quasi afferrandoci per mano, ci accompagna in un percorso quanto mai complesso e articolato che abbraccia, cronologicamente, tutta la sua vita fino ad oggi. In Buffoni vita e poesia, uomo e poeta coincidono tanto che spesso le esperienze personali divengono materia poetica e viceversa. Questo per testimoniare innanzitutto la profonda umanità di chi fa poesia, radicata per di più in una collettività storica condivisa. Così per Buffoni, l'*io* non è da eliminare, anzi bisogna ribadirlo con forza, eleggerlo a principale testimone delle relazioni che si giocano tra gli uomini; per il poeta, infatti, è estremamente importante fissare un punto, avere una prospettiva, non tanto per avere una visione privilegiata sulle cose, quanto, semmai, per evitare che si perda qualsiasi approccio critico alle cose, che non può avvenire se non posizionandosi. La posizione del poeta in *La linea del cielo* è quella di un uomo (che può essere qualsiasi essere umano) il quale appare essere il superstite di una microstoria privata che riflette la macrostoria umana e, a sua volta, la comprende, la integra e la rielabora; presentando con ciò al lettore una domanda fondamentale: *cos'è un uomo?* A tal proposito scrive Alessandro Canzian: «In Buffoni l'uomo è la sua storia ed è tutte le storie che lo hanno preceduto. E se l'uomo vuole avere consapevolezza di sé e del proprio esistere deve prendere atto di un percorso che è la composizione di intenzioni, di relazioni, di atti. Da questo il mosaico di storie presenti in *La linea del cielo*»¹³⁶. Nella sua poesia, Franco Buffoni si fa portavoce di una complessa istanza identitaria che trova la sua espressione per mezzo di un *io* poetico continuamente influenzato e ridefinito dalle azioni e relazioni che si fanno e si subiscono all'interno di una collettività. Il poeta, allora, immerso nella Storia, si fa

¹³⁶ Alessandro Canzian, *La linea del cielo – Franco Buffoni*, sul blog Laboratori Poesia, giugno 2018; ultima consultazione 31/12/2018.

esso stesso Storia, dando voce all'umanità tutta, anche a quella apparentemente più insignificante. Scrive ancora Canzian:

Dunque l'uomo è storia ed è figlio di una storia ed è figlio di tutte le storie. E in questo il poeta altri non è che un semplice *calligrafo*, un uomo che prende coscienza dei fatti e della loro successione e in virtù di questo crea un *canto* che oltrepassa le parole stesse, la storia stessa per far sì che nella distanza, quasi come in Dante, si possa cogliere meglio il tutto, il contesto del tutto, il tempo e la geografia del tutto. Senza dimenticare l'umanità del tutto, vero sangue e vero odore della poesia di Franco Buffoni.¹³⁷

E, per concludere, facciamo nostre alcune affermazioni di Guido Mazzoni che si riferiscono a *Il profilo del Rosa* (Mondadori, 2000) ma che, dopo la lettura di *La linea del cielo*, risuonano ancora attuali e dense di significato:

Buffoni ha cercato le poche esperienze autentiche che è ancora dato di vivere nelle stagioni dell'esistenza nelle quali la prosa del mondo non si è ancora solidificata attorno all'io: nello sguardo maturo sull'esistenza attraversata dal tempo o negli stadi dell'uscita da sé, dove il mondo si mostra nel bene e nel male come scoperta, e non ancora come ripetizione o come vuoto. Ne esce svalutata la vita normale che si svolge in mezzo agli altri, fra le convenzioni della vita sociale. [...] Di fuori, nello spazio bianco che separa le poesie, il lettore intuisce, come uno sfondo sul quale si stagliano le occasioni, la vita di ogni giorno, il monocromo grigio.¹³⁸

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Guido Mazzoni, *Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, in R. Cescon, *Il Polittico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Pieraldo Editore 2005.

CONCLUSIONI

La poesia di Franco Buffoni è un corpo lirico che si muove nel panorama letterario italiano da oltre quarant'anni, a partire dall'esordio su «Paragone» a cura di Giovanni Raboni nel 1978. Da quel momento in poi, la versificazione di Buffoni è andata incontro a una molteplicità di trasformazioni che vanno dall'utilizzo dell'ironia e del gioco "palazzeschi", passando per una dimensione estremamente colta e raffinata (quella derivante dalla frequentazione con la poesia inglese), a una poesia che si fa confessione intimistica e riflessione sui drammi personali e della civiltà, fino a una forma espressiva realistica e diretta che dialoga col presente e lo reinterpreta, facendosi suo portavoce e interlocutore più immediato. Decine sono i libri di poesia di Buffoni che hanno attraversato ben quattro decenni, tutti caratterizzati da una significativa peculiarità compositiva: il discorso intertestuale che il poeta riesce mirabilmente ad intessere passando da volume a volume. Caratteristica del poeta di Gallarate, infatti, è la messa in piedi di una fitta rete di rimandi e richiami che investono la struttura lirica di ogni sua produzione, come se il "gioco della creazione" non si esaurisca mai alla fine del libro ma, anzi, continui rinvigorito in quello successivo, instaurando di conseguenza sistemi di riflessi poetici sempre rinnovati. Ogni testo, calato in una dimensione nuova, infatti, in relazione ad altre poesie, assume nuove valenze, significati ulteriori che rendono il messaggio profondo contenuto nei versi costantemente attualizzato. Questo procedimento si può notare soprattutto nelle opere pubblicate nell'ultimo ventennio, in cui, per questioni di affinità tematica, alcune poesie tendono a ritornare circolarmente, offrendo al lettore la possibilità di richiamare alla mente anche i contesti originari in cui quei testi sono apparsi per la prima volta. Abbiamo visto, ad esempio, che almeno una decina di testi contenuti in *O Germania*

(Interlinea, 2015) e *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015) sono confluiti nel più recente *La linea del cielo* (Garzanti, 2018), dove, tuttavia, ai rimandi macroscopici costituiti dalle intere poesie traslate dai volumi precedenti, si accompagnano tutta una costellazione di riferimenti impliciti che richiamano opere che vanno anche molto indietro nel tempo: basti pensare, ad esempio, che la figura di Jucci, canonizzata nel volume omonimo del 2014, a cui è interamente dedicato, è presente sin già dalla prima vera e organica raccolta di Buffoni, ossia *I tre desideri* (1984); oppure la figura del padre, scandagliata nel dettaglio in *Avrei fatto la fine di Turing*, ha già un ruolo cospicuo nella raccolta di dieci anni anteriore *Guerra* (Mondadori, 2005), in cui si affronta in versi l'esperienza biografica del padre Piero, ufficiale d'esercito, nel corso della Seconda guerra mondiale e si analizza il nesso tra poesia e dolore, tra dicibile e indicibile. Si tratta, insomma, di una sorta di discorso-fiume che non si esaurisce mai, per cui alla rigidità della forma del libro, in sé chiusa, articolata e strutturata, si contrappone la fluidità del dire poetico, in tutte le sue forme inarrestabile e continuamente vivificato.

L'opera di Franco Buffoni che va dal 2014 al 2018, di cui qui abbiamo fornito un'analisi abbastanza puntuale, può dirsi a tutti gli effetti un'opera "mondo", che racchiude cioè al suo interno le varie linee di convergenza della contemporaneità, contraddistinta da una crescente complessità e da una moltiplicazione (e trasversalità) delle sue forme e rappresentazioni. Ci si potrebbe allora chiedere quale sia oggi il compito del poeta, in una società che muta rapidamente volto e in cui è estremamente difficile pronunciare qualcosa che risulti davvero originale, significativo, che insomma colga nel segno. Cosa può dire oggi la poesia? Per Buffoni, il quale tuttavia, come sottolinea in una poesia di *La linea del cielo*, si sente ancorato al secolo scorso («Io non presi sul serio il nuovo secolo, / Mi sembrava un estraneo inopportuno: / Le carte le avevo già giocate nei decenni veri / Dei Novanta e degli Ottanta / Dei Settanta e dei Sessanta, / Così precisi e a me più somiglianti»¹), la risposta è semplice: partire da se

¹ Franco Buffoni, *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018, *Clandestino a bordo*, vv. 1-6, p. 181.

stessi, posizionarsi dentro il breve cerchio della propria esistenza e da lì, come in una casa da costruire dall'interno, costruire mattone su mattone il proprio racconto, tessendo le fila di un discorso che parte dall'*io* per ancorarsi al mondo. È questo il fine ultimo della lirica di Franco Buffoni: portare in superficie, attraverso la poesia, le profondissime radici che legano ognuno di noi, nella nostra peculiare individualità, a tutto il resto, in una profusione di corrispondenze che ci dimostra, ancora una volta, che non si dà vera poesia senza l'onestà (e la verità) della parola che scava a fondo e, priva di timore e retorica, anzi con una responsabilità tutta didattica, perlustra le pieghe del dolore per renderlo comprensibile.

BIOGRAFIA DI FRANCO BUFFONI¹

Franco Buffoni è nato a Gallarate nel 1948. Dopo la laurea in Lingue e letterature straniere conseguita all'Università Bocconi di Milano con una tesi su Joyce (1971), negli anni Settanta insegna nelle Università di Parma e Trieste, soggiornando spesso all'estero (Scozia, Francia, Inghilterra, Germania) e studiando anche diritto, filosofia analitica, etnologia e antropologia. Esordisce come poeta su «Paragone» nel 1978, su invito di Giovanni Raboni, e l'anno dopo esce la sua prima silloge di versi (*Nell'acqua degli occhi*). Nel 1980, come anglista, diventa ricercatore di ruolo a Bergamo e comincia a dedicarsi con continuità alla traduzione, soprattutto dei poeti romantici inglesi (nel 1981 esce *Sonno e poesia* di Keats, nell'84 il *Manfred* di Byron, nell'87 *La ballata del marinaio* di Coleridge). Nel 1984 pubblica il suo primo libro organico di versi, *I tre desideri*, mentre l'anno successivo comincia a insegnare a contratto alla Iulm di Milano. Viaggi e soggiorni in Inghilterra, Germania, Danimarca e Norvegia. Dal 1986 è professore associato all'Università di Bergamo. Qui, nel 1988, organizza un grande Convegno su *La traduzione del testo poetico* cui partecipano i maggiori poeti e traduttori italiani. Da questa esperienza, di cui Buffoni cura gli atti, con Emilio Mattioli e Allen Mandelbaum nasce l'idea di fondare la rivista «Testo a fronte» (1989), semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria tuttora attiva. Scrittura in versi, produzione saggistica e attività di traduzione vanno ormai di pari passo: nel 1987 esce *Quaranta a quindici*, nel 1991 *Scuola di Atene* e i primi racconti in versi che poi verranno raccolti in volume nel 1997: *Suora carmelitana e altri racconti in versi*; tra il 1989 e il 1992 appaiono anche le traduzioni dei *Poeti romantici inglesi* (1990) e di

¹ A cura di Massimo Gezzi e aggiornata dalla Sottoscritta, sul sito www.francobuffoni.it/biografie; ultima consultazione 31/12/2018.

Kipling (1989), Wilde (1991) e Heaney (1992). Nel 1993 pubblica l'autoantologia *Adidas. Poesie scelte 1975-1990*, e l'anno successivo, mentre esce *Nella casa riaperta*, diventa professore ordinario all'Università di Cassino e decide di stabilirsi a Roma. Soggiorni in Svezia, Germania e Francia. Numerose le missioni a Bruxelles con nomina congiunta Mae e Mibact per i progetti Arienne e Cultura 2000. Nel 1995 trova il diario di prigionia del padre dalla cui lettura e interpretazione nascerà, dopo dieci anni, il libro di poesia *Guerra* (2005). Nel 1998 si reca per la prima volta in Tunisia, dove ritornerà regolarmente fino al 2006, prendendovi casa. L'anno successivo raccoglie le sue versioni sparse nel quaderno di traduzioni *Songs of Spring* e diventa Direttore del Dipartimento di linguistica e letterature comparate dell'Università di Cassino. Nel 2000 soggiorna in Finlandia e pubblica *Il profilo del Rosa*; nel 2001, mentre supera con un'operazione un tumore al polmone, *Theios*; nel 2002 esce *Del maestro in bottega*. Tra il 2002 e il 2006 soggiorna in Israele, Arabia Saudita, Marocco, Stati Uniti (New York). La sempre più intensa dedizione alla scrittura in prosa, permessa anche dalla cessazione dell'insegnamento universitario (avvenuta nel 2007 con la pubblicazione di una monografia su Auden, *L'ipotesi di Malin*, e di *Mid Atlantic. Teatro e poesia nel Novecento Angloamericano*), si concretizza nell'ultimo decennio in libri in cui interagiscono narrazione, dialogo e parti saggistiche: *Più luce, padre* (2006); *Reperto 74* (2007), che recupera scritti giovanili; *Zamel* (2009); *Laico alfabeto* (2010). Negli stessi anni appaiono i libri di poesia *Noi e loro* (2008) e *Roma* (2009). Nel 2012 Buffoni intensifica la collaborazione con RaiRadio3, dà alle stampe il suo secondo quaderno di traduzioni, *Una piccola tabaccheria*, e il romanzo *Il servo di Byron*. Attraverso successive donazioni trasferisce al Centro manoscritti dell'università di Pavia l'intero archivio cartaceo, con l'epistolario personale e quello della rivista «Testo a fronte» (lettere di Caproni Luzi Erba Risi Fortini et al.), gli avantesti dei libri di poesia, saggistica e narrativa, nonché una copia di tutti i libri pubblicati, riviste antologie foto e volumi miscellanei. Il Fondo Buffoni, consultabile dagli studiosi, è stato integrato nel 2016 dalla cessione al PAD (Pavia Archivio Digitale) anche dell'archivio informatico dell'autore. Nel 2014 Buffoni diviene

presidente della commissione Mibact per i premi e i contributi alla Traduzione, pubblica il romanzo *La casa di via Palestro* e il libro di poesia Jucci (Premio Viareggio); nel 2015 escono *O Germania* e *Avrei fatto la fine di Turing*. Dello stesso anno l'edizione accresciuta del saggio *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, il nuovo libro di narrativa *Il racconto dello sguardo acceso*, l'antologia in lingua inglese *Italian Contemporary Poets* (che completa la serie delle antologie in spagnolo portoghese cinese russo arabo e ebraico curate nel decennio precedente) e il catalogo della mostra *Ritmo sopra a tutto*, pittura poesia e installazioni per i 50 anni di fondazione del MaGa. Nel 2017 escono il n° 56 della rivista «Testo a fronte», il *Tredicesimo Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea* – che porta a oltre ottanta il numero dei giovani autori pubblicati nell'arco di 26 anni –, l'opera teatrale *Personae* e la plaquette *Poeti*, che anticipa l'ultimo libro pubblicato nel 2018 per l'editore Garzanti, *La linea del cielo*, premio Carducci 2018. Sempre del 2018 è il saggio/intervista *Come un polittico che si apre*, pubblicato per Marcos y Marcos in occasione dei settant'anni del poeta, a cura di Marco Corsi.

Il suo sito è www.francobuffoni.it

BIBLIOGRAFIA

Opere di Franco Buffoni

Poesia

Poesie 1975-2012, Oscar Mondadori, Milano 2012.

Jucci, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014.

O Germania, Interlinea, Novara 2015.

Avrei fatto la fine di Turing, Donzelli Editore, Roma 2015.

La linea del cielo, Garzanti, Milano 2018.

Narrativa

Zamel, Marcos y Marcos, Milano 2009.

Il racconto dello sguardo acceso, Marcos y Marcos, Milano 2016.

Scritti teorico-critici

Seamus Heaney tradotto e traduttore, in *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, Novara 2007, pp. 127-132.

Come un polittico che si apre (con Marco Corsi), Marcos y Marcos, Milano 2018.

Interviste on line

BORIO, Maria, «*Un'educazione europea*». *In dialogo con Franco Buffoni*, sul blog La letteratura e noi, 08/07/2016 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

BREDA MINELLO, Andrea, *Indignazione, sgomento e pietà per comprendere poeticamente il mondo. Intervista a Franco Buffoni*, sul sito avantonline.it, 27/03/2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

BRULLO, Davide, “*Ricordo Regeni, a nord di Ortigia, finalmente libero dal dolore*”: *dialogo con Franco Buffoni*, sul blog Pangea, 17/12/2018 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

COSSU, Costantino, *Intervista a Franco Buffoni*, sul sito La Nuova Sardegna, 06/09/2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

GARRAPA, Gianluca, *Il senso del verso #3. Intervista a Franco Buffoni*, sul blog Poetarum Silva, 12/12/2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

OTTONELLO, Francesco, *Quarant'anni di poesia con Franco Buffoni – Dialogo su La linea del cielo*, sul blog MediumPoesia, 22/11/2018 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

PECORA, Elio, *Intervista a Franco Buffoni*, sul blog FUIS, 23/06/2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

PELLICCIOLI, Marco, *Intervista a Franco Buffoni*, sul blog ParcoPoesia, marzo 2016 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

SORRENTINO, Luigia, *Intervista a Franco Buffoni, “Avrei fatto la fine di Turing”*, sul blog Poesia, di Luigia Sorrentino (RaiNews), 05/03/2016 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

Bibliografia critica

BAFARO, Saverio, *Franco Buffoni, poesia dall'incessante dialogo interno*, in *Passione Poesia – Letture di poesia contemporanea (1990-2015)*, a cura di S. Aglieco, L. Cannillo, N. Iacovella, Ed. CFR, Milano 2016.

BATTAGLIA, Lorenzo, *Recensione "O Germania" di Franco Buffoni (Interlinea, 2015)*, sul blog Rivista!unaspecie, 20/11/2015 [ultima consultazione 31 dicembre 2018].

BELLO, Cecilia, *Luoghi, odori, luci, gesti: la densità emotiva degli oggetti di Buffoni*, in «Alias» - inserto culturale del «manifesto», 24 gennaio 2016, p. 6.

BUONOFILIO, Mario, *Le passeggiate Jucci-Buffoni e il rinvenimento della poesia-mammut*, in «Il Segnale», XXXIV, 100, febbraio 2015.

CALANDRONE, Maria Grazia, *Jucci, l'amore oltre ogni ragionevolezza*, in «Il Corriere della Sera», 02 giugno 2015.

CANZIAN, Alessandro, *La linea del cielo – Franco Buffoni*, sul blog Laboratori Poesia, giugno 2018 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

CASCIO, Gandolfo, *Recensione a Franco Buffoni, Jucci*, in «Poesia», XXVIII, 302, marzo 2015, pp. 56-57.

CASCIO, Gandolfo, *Franco Buffoni, O Germania, I Poeti: letti e riletti*, in «Notiziario», XXV, 4, dicembre 2015.

CASCIO, Gandolfo, *Franco Buffoni, La linea del cielo, Milano, Garzanti, 2018, pp. 204*, in «Poesia», XXXI, 341, ottobre 2018, pp. 71-72.

COLOMBO, Carlo, *Parla Franco Buffoni: o Germania, non strafare, stai quieta, zitta, a cuccia*, in «La Prealpina», 10 giugno 2015.

CORSI, Marco, *Jucci è un mantra. Breve storia di un canzoniere*, sul blog Nazione Indiana, 12/09/2014 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

CUNDARI, Ugo, «*Ho rischiato di finire come Turing perché gay*». *Buffoni vince il Premio Aoros: «La poesia è viva»*, in «Il Mattino», 13 giugno 2017, p. 43.

D'ANDREA, Gianluca, *La storia nell'individuo (su Avrei fatto la fine di Turing di Franco Buffoni)*, sul blog gianlucadandrea.com, 28-10-2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

D'ANDREA, Gianluca, *Franco Buffoni, "La linea del cielo", Garzanti, Milano, 2018*, sul blog gianlucadandrea.com, 17/05/2018 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

DI BIASIO, Simone, *La Germania affosserà l'Europa*, sul sito Reader's Bench, aprile 2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

DI PALMO, Pasquale, *La nuova raccolta poetica di Franco Buffoni. Come Turing*, sul sito SuccedeOggi, febbraio 2016 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

DI SPIGNO, Stelvio, *Franco Buffoni, Jucci*, in «L'Immaginazione», XXXI, 286, marzo-aprile 2015.

DI SPIGNO, Stelvio, *Franco Buffoni, "La linea del cielo", Milano, Garzanti 2018*, sul blog puntocritico2, 27/08/2018 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

DI VITO, Sandra, *Franco Buffoni, Jucci*, sul sito NewsLiceoFormia, giugno 2016 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

FILIA, Francesco, *Franco Buffoni, Jucci. Una nota di lettura*, sul blog Poetarum Silva, 24/06/2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

FINELLI, Claudio, *O Germania, Franco Buffoni*, in «Le Monde Diplomatique» - supplemento del «manifesto», marzo 2015.

GALAVERNI, Roberto, *La dura mutazione della fiaba in vita*, in «La Lettura», inserto del «Corriere della Sera», 13 dicembre 2015, p. 22.

GIUSTI, Simone, *Quasi un esordio. «I Tre desideri» di Franco Buffoni*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Pensa Multimedia, Lecce 2016, pp. 61-76.

GIUSTI, Simone, *Meglio scrivere, meglio amare. Su Avrei fatto la fine di Turing di Franco Buffoni*, sul blog Arcipelago Itaca, 01/09/2016 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

GRASSO, Sebastiano, *Un amore ritrovato nei ricordi lirici di Franco Buffoni*, in «Corriere della Sera», 06 ottobre 2014, p. 31.

MAZZARELLA, Arturo, *Jucci, “tra quegli anni” e “gli anni nuovi”*, sul blog Nazione Indiana, 24/01/2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

MAZZONI, Guido, *Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, in R. Cescon, *Il Polittico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Pieraldo Editore 2005.

MICHIELI, Fabio, *Franco Buffoni, Avrei fatto la fine di Turing (Donzelli)*, sul blog Poetarum Silva, 06-11-2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

MIGLIO, Camilla, *Franco Buffoni, O Germania, Edizioni Interlinea 2015*, in «Alias» - supplemento letterario del «manifesto», 24 maggio 2015.

MONTI, Guido, *Quella coppia di camminatori sulle alte vie letterarie*, in «Il Manifesto», 26 settembre 2015.

MORETTO, Luciana, *Nota di lettura su Jucci di Franco Buffoni*, sul blog Versante Ripido, 01/03/2016 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

RABONI, Giovanni, *Nota non firmata*, in Franco Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, «Quaderni della Fenice» 54, Guanda, Milano 1979, p. 44.

SCAFFAI, Niccolò, *Su Franco Buffoni, Avrei fatto la fine di Turing*, in «L'immaginazione», XXXII, 295, ottobre 2016, pp. 59-60.

TRAVI, Ida, *Una candida figura femminile*, in «Qui Libri», n° 14, marzo-aprile 2015.

VOCE, Lello, *Duetti #07: Franco Buffoni e Bruno Galluccio, la poesia che parla d'altro*, sul sito IlFattoQuotidiano.it, 07/07/2015 [ultima consultazione il 31 dicembre 2018].

Altra bibliografia consultata

ARENDT, Hannah, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1963.

MONTALE, Eugenio, *Ossi di seppia (1920-1927)*, Mondadori, Milano 2011.

PENNA, Sandro, *Poesie*, Garzanti, Milano 2010.

SACKS, Oliver, *In movimento. Una vita (On the Move. A Life)*, traduzione di Isabella C. Blum, Adelphi, Milano 2015.

TRECCANI, Enciclopedia online.