

# ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

Spedizione in A. P. art. 2, comma 20/C, legge 662/96 - Filiale di Novara

NUMERO 62 • ANNO XVI - GIUGNO 2011



## ELOGIO DEL LETTORE DI RIVISTE MILITANTI (PASSANDO DAGLI EDITOR)

*Franco Buffoni*

*Un tempo, i libri si rivolgevano a un numero limitato di persone, sparse su estensioni immense. Ed esse potevano permettersi di essere differenti. Nel mondo c'era molto spazio disponibile, allora. Ma in seguito il mondo si è fatto sempre più gremito di occhi, di gomiti, di bocche. La popolazione si è raddoppiata, triplicata, quadruplicata. Film, radio, riviste, libri si sono tutti livellati su un piano minimo, comune, una specie di norma dietetica universale, se mi intendi. Mi intendi?*

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*

# ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

*Direttori:*

*Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Andrea Temporelli*

*Collaboratori:*

*Paolo Bignoli, Davide Brullo, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Riccardo Sappa, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani*

*Direzione e amministrazione*

*C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681*

*Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>*

*indirizzo e-mail: [redazione@atelierpoesia.it](mailto:redazione@atelierpoesia.it)*

*Stampa*

*Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98*

*Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.*

*Associazione Culturale "Atelier"*

*Quote per il 2011: euro 25,00*

*sostenitore: euro 50,00*

*I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a*

*Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).*

**AI «SOSTENITORI» SARANNO INVIATE IN OMAGGIO  
LE PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE NEL 2010**

# Indice

- Editoriale**
- 5 Elogio del lettore di riviste militanti (passando dagli editor)  
*Andrea Temporelli*
- 8 In questo numero**  
*Giuliano Ladolfi*
- Saggi**
- 9 La misura nell'abbondanza: il paradosso della lingua in Beppe Fenoglio  
*Andrea Raimondi*
- Voci**  
*Franco Buffoni*
- 23 Notizia biografica
- 24 Autopresentazione: dichiarazione di poetica
- 26 Opere
- 27 Bibliografia critica
- 42 Antologia della critica
- 83 Interventi critici inediti  
Franco Buffoni: una tensione poetica sinallagmatica  
*Giuliano Ladolfi*  
In transito dalla poesia alla prosa. Intervista a Franco Buffoni  
*Francesco Vitobello*
- 102 Antologia di testi editi
- 118 Testi inediti

**Lettere**

**POESIA**

- 121 Marco Bini, “Conoscenza del vento”  
*Marco Godio*
- 123 Fabio Franzin, “Co’ e man monche [con le mani mozzate]”  
*Giuliano Ladolfi*
- 126 Ko Un, “L’Isola che canta”  
*Marisa Cecchetti*
- 128 Luciano Luisi, “L’ombra e la luce”  
*Giuliano Ladolfi*
- 129 Guido Mazzoni, I mondi  
*Maria Borio*
- 132 Davide Nota, “La rimozione”  
*Giuliano Ladolfi*

**NARRATIVA**

- 133 Claudio Bagnasco, “Silvia che seppellisce i morti”  
*Daniela Bisagno*
- 135 Giuseppe Lupo, “L’ultima sposa di Palmira”  
*Valeria M. M. Traversi*
- 136 Georges Perec, “La bottega oscura”  
*Maria Borio*
- 137 Francesco Piccolo, “Momenti di trascurabile felicità”  
*Maria Borio*

**SAGGISTICA**

- 139 Roberto Carnero, “Under 40 – I giovani nella nuova letteratura italiana”  
*Marco Godio*
- 141 María Zambrano, “I luoghi della poesia”  
*Adele Ricciotti*
- 142 **Le pubblicazioni di Atelier**

## Editoriale

### Elogio del lettore di riviste militanti (passando dagli editor)

*Se le leggende hanno un fondamento storico, una volta esisteva una società letteraria costituita dagli scrittori, i quali, sia ben chiaro, spesso litigavano, formavano correnti in competizione, ma in ogni caso intrecciavano le sciabolanti penne con onore e, tra un'opera e l'altra, si annotavano i nomi dei talenti da tenere d'occhio o da chiamare e mettere alla prova, perché imparassero il mestiere "a bottega", dentro le varie officine da loro animate. Attorno, la società civile si nutriva di pensiero critico e di libri tesi a durare ben oltre i fermenti volatili di stagione.*

*Oggi, al centro di un mondo letterario ridotto sempre più a satellite gravitante nell'orbita del Mercato, c'è l'Editor: è lui che diventa il Maestro dell'esordiente, dialoga con l'autore sulle sue pagine, lo accompagna nell'ascesa all'olimpico delle classifiche con la sagacia del grande stratega. La sua figura di Mentore è uscita dall'ombra, ha cominciato a fare capolino nelle immancabili pagine di ringraziamenti che accompagnano soprattutto gli esordi (è ormai diventato un nuovo genere letterario, ci avete fatto caso?), poi è entrata al centro delle proteste di chi, romanticamente, vorrebbe ancora l'opera come il prodotto di una individualità assoluta e soffre la trasformazione degli Editor in demiurghi che non creano, ma danno forma e compimento all'invenzione altrui. Infine, l'Editor si è preso completamente la scena ed ora propone sul suo libro (sì, quello proprio suo, che del resto era nell'aria da tempo) inserendo nella bandella i nomi degli autori assistiti, quasi a incorporarli come titoli personali.*

*Eppure, non si meritano alcun sarcasmo, perché sono proprio loro, gli editor, che reggono le fila di rapporti umani spesso intensi mentre seguono il discorso di un autore nel suo lento e faticoso evolversi, che animano i dibattiti sulle tendenze della letteratura mondiale nei convegni, che tengono desta la fiaccola di una parola che è condivisione e confronto con l'alterità perché conoscono la scienza di*



*smontare la sintassi e penetrare la carne delle sillabe... sì, sono loro l'anima della nostra repubblica delle lettere, anche quando, come in una recente iniziativa, si rendono disponibili fisicamente all'incontro con l'aspirante scrittore per quindici minuti a candidato, simili a quei moderni paladini del lavoro interinale che sono i recruiter. Si parva licet, il loro compito davvero demiurgico, artigianale, da lavoratori del popolo, lo capiamo bene, dall'avamposto del nostro atelier.*

*E tuttavia, ogni volta che, dopo l'ideazione della rivista, io passo alla realizzazione fisica e mi metto a imbustare e a preparare i pacchi da spedire un po' ovunque, la mia attenzione con gli anni si è sempre più fissata non sugli scrittori, sugli editor, sui critici o sui traduttori (altri non riconosciuti eroi del nostro tempo), ma su quei due-trecento lettori che ci permettono di condurre la nostra piccola e grande impresa. All'inizio, certo, si trattava di semplice gratitudine, ma ora è qualcosa di più. Chi sono – passateci la definizione – questi lettori puri? Ecco, questa domanda mi interessa sempre di più. Tra di loro, ovviamente, si nasconde qualche cugina o qualche nipote o qualche collega e persino qualche zia novantenne a cui in fondo della letteratura in sé interessa ben poco, o persino qualche vip (un Pierluigi Bacchini, tanto per fare un esempio, che nemmeno conosciamo di persona) cui invieremmo comunque la rivista mentre si ostina a procurarsi da sé il bollettino e a sostenerci (bontà e signorilità sua), ed altri sono solo lettori passeggeri, che si abbonano giusto perché sperano che ciò in automatico garantisca loro uno spazio su queste pagine. Ma i più sono, per l'appunto, lettori "puri": persone che ci seguono senza proporre materiale (al massimo inviano una tantum qualche lettera di commento arguta e gratificante), che soprattutto, malgrado i tempi, sfilano dalle loro tasche venticinque euro, compilano il bollettino e vanno nell'ufficio postale più vicino per continuare a seguirci. Qualche volta, rinnovano addirittura la quota da sostenitore, fidandosi "alla cieca" dei titoli che invieremo loro tra quelli delle nostre collane. Chi sono, costoro, che nell'era del digitale e delle miriadi di riviste patinate e superpubblicizzate ancora si affezionano a riviste come la nostra? Sono i reduci di un mondo che non c'è più, una razza in via di estinzione, o il punto di contatto che siamo riusciti a cogliere di una società invisibile, sommersa, eppure ancora viva, sotto la cenere? Verrebbe voglia, dopo tanti anni, di riempire un editoriale solo con i loro nomi, se non risultasse troppo ruffiano per le mie corde e pateticamente stonato, rispetto al modo, alla postura esistenziale, all'etica che loro stessi sembrano, in silenzio, continuare a testimoniare.*

*Non sono un ipocrita: il mio interesse verso di loro deriva da una percezione che mi è chiara. Anch'io sono stato, per diversi anni, dalla loro parte, quando sperperavo gli scarsi fondi di gioventù in ben altre spese rispetto agli svaghi dei coetanei, ma – il punto è proprio questo – non sono mai stato uno di loro. Io sono (vorrei essere) uno scrittore, un fratello di tutti (e quanti!) quelli che in questi anni ho maledetto perché, dopo la fatica per dare spazio ai loro scritti sulla rivista, o alle recensioni che li riguardavano, o persino ai loro libri, manco fingevano di abbonarsi. Io stesso sono uno di quelli che le riviste le ricevono in casa gratuitamente*

*oppure amen, ne fanno a meno (e così, allo stesso modo, accade sempre di più anche per i libri...). Sì, sono anch'io un presunto e presuntuoso scrittore. Ed è per questo che, nonostante tutti gli specchietti per allodole interni ed esterni che tendono a distrarlo, il mio occhio infine si incanta sui nomi dei lettori di questa rivista, perché uno scrittore è di quei nomi che, alla fine, ha bisogno. E non è, si badi, una questione di numero: fossero venti o diecimila, cambierebbe poco. I nomi non si possono declinare al plurale. È la loro individualità sconosciuta e prossima che mi ossessiona e mi conforta.*

*Ecco, cari lettori di Atelier: non vi cito uno ad uno in questa pagina, ma sappiate che ogni tre mesi recito i vostri nomi come un mantra, e li accarezzo, passando il dito sull'etichetta che vi porta questa rivista.*

**Andrea Temporelli**



## In questo numero

Il presente numero è quasi completamente dedicato al poeta Franco Buffoni, voce autorevole nel panorama letterario nazionale. L'ampia scelta di pagine antologiche firmate dai migliori studiosi odierni ne certificano l'importanza. A ciò si aggiunga, di là dalla singola posizione e dalla tematica trattata, una sostanziale convergenza di interpretazione.

L'**Editoriale** di Andrea Temporelli solleva la questione del rapporto tra autori ed editoria, il cui demiurgo, l'*editor*, si propone finalità sostanzialmente estranee alla letteratura. Il "gioco" di rimandi tra mercato, spettacolo e libri può, senza dubbio, incontrare il gusto del pubblico e affascinarlo nel settore dell'evasione e del *gossip*, ma viene lasciato in ombra uno degli aspetti più qualificanti delle Lettere: il valore umano e la responsabilità che ogni operatore deve sentire nei confronti di coloro con cui il suo prodotto entra in dialogo.

La rubrica **Saggi** presenta un lavoro di analisi sulla lingua dei romanzi di Beppe Fenoglio, nella quale è possibile rintracciare le vestigia della civiltà langarola.

La parte dedicata a **Letture** è particolarmente nutrita di studi su opere di poesia, di narrativa e di saggistica, condotti, come sempre, con competenza e con equilibrio.

G. L.

# Saggi

*Andrea Raimondi*

**La misura nell'abbondanza: il paradosso della lingua in Beppe Fenoglio**

## *1. Introduzione*

Scorrendo le quarte di copertina dei romanzi e delle raccolte dei racconti di Beppe Fenoglio, troviamo che il linguaggio dello scrittore è definito, di volta in volta, «scarno», «preciso e vero», «svelto e concreto», la sintassi «volutamente elementare» e il suo modo di raccontare si snoda «per scorci vigorosi» con una «capacità di consegnare in poche battute personaggi memorabili»<sup>1</sup>.

A prima vista, quindi, il suo stile pare un fiume dal percorso breve e lineare, che non minaccia mai la piena, ma che, anzi, è spesso al limite della secca. Eppure, è sufficiente immergersi nella lettura per rendersi immediatamente conto della profondità delle acque fenogliane. E, per chi abbia letto almeno le sue opere principali, risulta semplice individuare il numero e la portata dei principali affluenti lessicali.

Gli apporti più abbondanti – e, dal mio punto di vista, più interessanti – provengono dalla parlata popolare e dal dialetto piemontese, sul cui contributo si concentrerà il presente lavoro. A questo si aggiungono gli anglismi, oltre ai termini aulici e ai neologismi. Infine, malgrado il limite, non vanno trascurate le citazioni letterarie e cinematografiche, utili a definire l'orizzonte culturale verso il quale muovono alcuni personaggi fenogliani<sup>2</sup>.

Naturalmente tutti questi apporti non si riscontrano contemporaneamente e neppure in ogni romanzo e in ogni racconto. Per esempio, nel *Partigiano Johnny* e in *Una questione privata* – entrambi testi in cui il protagonista è un giovane studente impegnato nella guerra partigiana – abbondano gli anglismi e le citazioni letterarie, mentre sono meno numerosi i termini ricavati dal dialetto piemontese. In *Primavera di bellezza*, invece, accanto ai soliti anglismi, abbondano i neologismi e i termini ricercati presenti nel modo di esprimersi del protagonista. Al contrario, nei racconti e nei romanzi di ambientazione contadina (come *Un giorno di fuoco* e *La Malora*) l'apporto dei dialettismi è maggiore rispetto a quello degli anglismi e

dei neologismi, mentre sono pressoché assenti le citazioni letterarie e cinematografiche, in rapporto al livello culturale dei protagonisti.

Pertanto, benché la portata dei diversi contributi vari a seconda dell'ambientazione e dei protagonisti, è possibile individuare un bagaglio lessicale e sintattico comune. È vero, come ha notato María de las Nieves Muñiz Muñiz, che

ove ci si arresti a parole isolate, a stilemi o a spezzoni irrelati di discorso, la strada dei calchi e delle analogie testuali non potrà che risultare labirintica in uno scrittore che, come Fenoglio, fin dai suoi esordi sembra tutto teso alla tormentata elaborazione di pezzi stilistici, e che poi procede [...] per giustapposizioni e sovrapposizioni di blocchi preordinati<sup>3</sup>.

Tuttavia, solamente grazie all'instancabile processo di riscrittura attuato dall'autore e alle «giustapposizioni e sovrapposizioni di blocchi preordinati», è possibile rintracciare, in una ricerca trasversale – dagli esordi letterari fino ai romanzi e ai racconti pubblicati postumi – i segni di uno stile unico e di un linguaggio personalissimo.

## 2. *Dialettismi*

Dialettismi, non parole in dialetto. I romanzi e i racconti di ambientazione contadina non contengono termini nell'idioma piemontese, pertanto il «dialetto non [è] recuperato secondo i canoni mimetici del neorealismo [...], ma reinventato dall'autore in chiave di totale creatività»<sup>4</sup>, il cui esito va rintracciato nei numerosi calchi e nei prestiti adattati all'italiano.

Proprio sul romanzo, in cui è maggiormente visibile questa scelta, *La Malora*, Elio Vittorini nel 1954, insieme ad giudizi lusinghieri, espresse qualche riserva sul «piglio moderno» e la «lingua facile» del giovane autore: egli temeva che i giovani scrittori come Fenoglio, «con gli spaccati e le fette che ci davano della vita, con le storie che ci raccontavano», non sapessero farne un «simbolo di storia universale», visto il «modo artificiosamente spigliato in cui si esprimevano a furia di afrodisiaci dialettali»<sup>5</sup>. Questo giudizio, forse eccessivamente severo, finì col minare la già fragile autostima dello scrittore, tanto che nei suoi diari personali troviamo: «Riletto la mia *Malora*: mi pare d'aver piantato i paracarri e non aver fatto la strada»<sup>6</sup>. Seguirono altri giudizi poco lusinghieri, come quello di Domenico Porzio, apparso sulla rivista «Oggi» del settembre 1954, in cui *La Malora* è definito un «libro insipido», pieno di espressioni dialettali, per comprendere le quali il lettore comune è costretto a munirsi di un dizionario piemontese-italiano<sup>7</sup>.

In seguito la situazione si capovolsse. Secondo Maria Antonietta Grignani, proprio «l'apporto vernacolare [...] segna il momento di massima fusione tra lingua e dialetto»<sup>8</sup>, realizzata mediante la scelta di affidare la narrazione ad Agostino Braida di San Benedetto Belbo, il protagonista della vicenda. Questi, nato e vissuto nelle Langhe e appartenente a una povera famiglia di agricoltori, perfettamente «inserito nel suo mondo, condivide con gli altri personaggi della storia orizzonti linguistici e culturali»<sup>9</sup>. Ne risulta un idioma che non può essere il dialetto, considerate le dif-

ficoltà che ne deriverebbero per il lettore, ma che non può essere nemmeno l'italiano, poiché è abituato a parlare in dialetto con famigliari e con i conoscenti.

Egli è consapevole della diversità dello scarto linguistico, apparentemente incolmabile, tra l'italiano (la lingua del sapere e delle città) e il dialetto (idioma campagnolo, nonché l'unico parlato dalla famiglia di Agostino), quando ricorda la malinconica partenza del fratello Emilio per il seminario di Alba («la maestra [...] c'era venuta una sera in casa a dire ai nostri che ci rimetteva il debito se le mandavamo il nostro Emilio a farsi prete») e tra le persone accorse a salutarlo c'era proprio «la maestra Fresia che parlava italiano con Emilio» (*La Malora*, 9).

Quando i contadini si cimentano con l'italiano, rischiano di rimediare solenni figuracce. Nel racconto “Il signor Podestà” (uno dei sei testi inediti aggiunti nella prima edizione di *Un giorno di fuoco*), ambientato in un imprecisato paese delle Langhe, un personaggio, chiamato Andrea, parla di un'esperienza traumatica patita dal cugino chiamato a testimoniare in un processo a Cuneo: «la figura che fece. Lui non è padrone dell'italiano, rispondeva come poteva e sapeva. Ridevano tutti, a crepappele» (*Gli altri racconti*, 1290).

## 2.1 I verbi

Iniziamo la breve rassegna dei verbi presi in prestito dal dialetto piemontese e impiegati da Fenoglio con una certa frequenza con la voce “contare”, modellata sul piemontese *conté* nel significato di “raccontare”, “narrare”.

Prima di riferire il primo incontro e il matrimonio dei suoi genitori, Agostino si cautela nei confronti del lettore, quasi non voglia fidarsi delle proprie capacità narrative, premettendo che «bisognerebbe sentirlo contare da Netino, come ce l'ha contato a me e a Emilio l'ultima volta che fummo dai nostri parenti di Monesioglio per la festa di san Biagio» (*La Malora*, 36). E ad Emilio, il fratello costretto a farsi prete anche per fuggire la fame e la fatica dei campi, il protagonista si rivolge avvertendolo che «si tratta del mestiere che farai per tutta la vita e come t'ho contato c'è anche del brutto» (*La Malora*, 53).

Con la stessa accezione di “raccontare una storia”, il verbo “contare” è impiegato anche nel romanzo postumo *La Paga del Sabato*. Il protagonista Ettore, un giovane incapace di adattarsi alla vita civile dopo l'esperienza della guerra partigiana, vive ad Alba, ma, a differenza di altri personaggi fenogliani che hanno militato tra le fila della Resistenza, come Milton e Johnny, non ha studiato né conosce gli scrittori della tradizione inglese. E proprio lui usa si serve di questo verbo per la prima volta durante uno dei numerosi litigi con la madre, la quale è insofferente nel vedere il figlio inquieto e sfaccendato: «È inutile, stavolta non ci arrivi a farti sentire, a contare le tue storie a mio padre e a mettergli voglia di picchiarmi e di maledirmi» (*La Paga del Sabato*, 9).

Tra gli esempi associati all'impiego di questa voce, riportati dal *Vocabolario Piemontese-Italiano*, a cura di Michele Ponza, troviamo *contè d'bale*, vale a dire «carotare, novellare, ingannare»<sup>10</sup>. In tale accezione, viene impiegata da Fenoglio nei *Ventitré giorni della città di Alba*, una raccolta in cui i racconti langaroli sono

preceduti da storie di argomento partigiano, dove è riscontrabile questo uso. Per esempio, nell'*Andata* un partigiano, Treno, esclama: «— Quel vecchio ci ha contato una balla. Se al ritorno lo ritroviamo, gli dico che non è salute contar balle ai partigiani» (*I ventitre giorni della città di Alba*, 24). Nello stesso racconto, un altro partigiano si rivolge così a una donna, timorosa di subire rappresaglie per aver collaborato alla cattura di un repubblicano: «— Aggiustatevi. Contatele delle balle alla repubblica!» (*I ventitré giorni della città di Alba*, 30). L'espressione ritorna nell'ultimo racconto resistenziale della raccolta, intitolato *Un altro muro*. Protagonisti sono due partigiani, Max e Lancia. Entrambi sono appena stati catturati dai fascisti e rinchiusi in uno scantinato, in attesa della sentenza. A un certo punto, ormai certo del loro destino, Max si rivolge all'altro: «— Non contiamoci balle, Lancia, che è peccato mortale contarcene al punto che siamo» (*I ventitré giorni della città di Alba*, 84).

Tra i numerosi altri esempi di voci verbali piemontesi adattate all'italiano da Fenoglio, i più frequenti riguardano *scorciare* (dal piemontese *scursse*: accorciare, abbreviare) e *genare* (da *gena*: disturbo, incomodo, disagio). La prima viene impiegata in un paio di occasioni nel *Partigiano Johnny* quando il protagonista descrive un ponte sul fiume Belbo danneggiato da un'azione militare: «E guardò finché l'aria fu così vaga che la stessa precisa, ancorché *scorciata*, mole del ponte si scontornò tutta in un flou come pietoso di quella grande piaga» (*Il Partigiano Johnny*, 29). Poco più avanti lo stesso verbo è usato nella descrizione, poco rassicurante, del barbiere di una formazione partigiana «che nel bel mezzo della piazzetta, con una schifosa aria di boja *scorciava* i capelli con cesoie da sarto» (*Il Partigiano Johnny*, 76). In un'accezione leggermente diversa lo stesso verbo è utilizzato in *Una questione privata* (59): «Ma l'importante non è essere rossi o azzurri, l'importante è scorciare tanti neri quanti ce n'è» dice Paco, vecchio amico del protagonista, Milton, prima badogliano, poi passato con i partigiani rossi, con chiaro riferimento ai fascisti. In questo caso *scorciare* significa “decapitare” e, per estensione, “uccidere”: in piemontese, infatti, *scursè ün* vuol dire «troncargli il capo»<sup>11</sup>.

Il verbo *genare* è modellato sul sostantivo piemontese *gena*, «disturbo, incomodo, disagio», pertanto *genè* significa «incomodare, tenere a disagio, porsi in soggezione»<sup>12</sup>. Prova questo sentimento Agostino, il protagonista della *Malora*, ogniqualvolta si trova in compagnia di Mario Bernasca, semplice servitore anch'egli, ma intenzionato ad abbandonare le Langhe per cercar fortuna ad Alba: «se potevo schivarlo lo schivavo, perché anche in compagnia mi genava trovarmi con lui, peggio che gli dovessi dei soldi» (*La Malora*, 62). Egli si trova in imbarazzo anche a parlare di studi e di latino con il fratello Emilio, «io che avevo sempre e solo avuto la zappa in mano, ero un po' genato» (*La Malora*, 54). Lo stesso participio passato viene impiegato, sempre nella *Malora*, nel significato opposto, ossia “disinvolto, spigliato”, grazie all'aggiunta del prefisso *dis-*: il padre del protagonista, nel *flash-back* riguardante il primo incontro dei genitori, si sentie “disgenato” nel chiedere la mano della sua futura sposa ai genitori «perché aveva già fatto una prova» (*La Malora*, 39).

Anche se non usati molto di frequente, Beppe Fenoglio impiega in modo transiti-

vo alcuni verbi per i quali, in italiano, è previsto solo l'uso intransitivo. È questo il caso di *ragionare* e *uscire*, utilizzati con il significato, rispettivamente, di “far ragionare” e “far uscire”. Nel racconto *Il vecchio Blister*, contenuto nei *Ventitré giorni della città di Alba*, il narratore così descrive il personaggio eponimo: «Parlava con voce piana, come uno di età che vuole ragionare dei ragazzi impulsivi ed è convinto che alla fine riuscirà a ragionarli» (*I ventitré giorni*, 59). In dialetto piemontese, il verbo *rasone* è, infatti, usato in modo transitivo, con il significato di «capacitare, persuadere»<sup>13</sup> qualcuno.

Con lo stesso significato la voce verbale viene impiegata in due racconti compresi nella raccolta composita *Un giorno di fuoco*, pubblicata da Einaudi nell'aprile del 1963, a poco più di due mesi dalla morte di Fenoglio. In *Superino* si legge: «Superino sporse le mani verso di lui, ma amichevolmente, ognuno vedeva che voleva lisciarlo e poi ragionarlo». Poco più avanti, sempre il protagonista del racconto «non volle lasciarsi raggiungere circondare e ragionare da quelli che gli erano usciti dietro da Placido» (*Un giorno di fuoco*, 259-260). Anche nella *Novella dell'apprendista esattore*, un personaggio, Umberto, rivolgendosi al parroco del paese, si esprime in questi termini: «Dico che lei dovrebbe venire con noi sull'aia di Cora e parlargli e ragionarlo».

Un altro verbo utilizzato dai personaggi di Fenoglio in modalità transitiva è *uscire* nel significato di “far uscire”, presente nei racconti langaroli contenuti nei *Ventitré giorni della città di Alba*. Nell'*Odore della morte* si legge: «Carlo aspettava la sua donna di diciotto anni per uscirlo verso i prati» (*I ventitré giorni*, 133); mentre nella *Pioggia e la sposa* una vecchia così si rivolge al figlio: «Il bambino non deve avercela con me perché l'ho uscito con quest'acqua, perché lo porto a star bene, lo porto a un pranzo da sposa» (*I ventitré giorni*, 142).

L'impiego di verbi con un significato diverso rispetto a quello previsto dalla lingua italiana è presente soprattutto nella *Malora*. È il caso delle voci verbali *comprare* e *buttare*. Nel primo caso, il verbo è impiegato con il significato di “essere in dolce attesa”: «Ti ricordi quando dovevo comprare per la prima volta?» dice Tobia alla moglie, la quale si lamenta di essere stata obbligata a un lavoro massacrante, nonostante la gravidanza.

L'altro verbo *buttare* è impiegato, nelle ultime righe della *Malora*, con il significato di «germogliare, spuntare»<sup>14</sup>. Nell'ultima scena Agostino racconta di aver udito un'accorata preghiera della madre mentre egli si trovava casualmente «in quel filare a vedere un melo se buttava bene».

Nei romanzi e nei racconti di Fenoglio sono presenti anche alcune voci verbali impiegate in espressioni idiomatiche dialettali. Nel racconto *L'esattore*, pubblicato postumo nel 1963, troviamo: «a tutto il resto non dava da mente, anche per via del gran lavoro» (*Gli altri racconti*, 1212). Chi non “dava da mente” è il protagonista, Adolfo Manera: in piemontese *dè da ment* vuol dire «ascoltare, dare retta a qualcuno»<sup>15</sup>. Nella *Malora* Agostino racconta che suo padre da adolescente andò «a fare il garzone da suo zio Pietro che allora aveva la locanda sulla piazza. Ci stette quasi due anni, finché dovette tornare a far andare la terra al posto di suo fratello che partiva soldato» (*La Malora*, 36). “Far andare la terra” è la traduzione letterale,

adattata all'italiano, dell'espressione piemontese *fè 'ndè la tera*, che significa "coltivare la terra".

## 2.2 Similitudini "contadine"

La presenza di un così alto numero di termini di derivazione dialettale è dovuta alla convergenza di prospettive culturali e linguistiche tra i protagonisti/narratori e gli altri personaggi. E questa convergenza, come sottolinea anche Maria Antonietta Grignani, provoca uno slittamento di «tessere lessicali dalla voce narrante sugli altri locutori e viceversa»<sup>16</sup>.

Nei racconti e nei romanzi di argomento partigiano (come *Il Partigiano Johnny*, *Una questione privata* e *Primavera di bellezza*), invece, la distanza culturale (e, di conseguenza anche linguistica) tra il protagonista e gli altri personaggi è maggiore. Milton e Johnny (evidenti *alter ego* letterari di Fenoglio) sono giovani studenti universitari, impegnati, non a coltivare la terra delle Langhe (e nemmeno attratti da questa prospettiva), bensì a liberarla dall'occupazione fascista. Così, essi non si propongono come modello di vita quella dei contadini delle Langhe, ma guardano ad altri modelli, culturali e linguistici, ispirati dai personaggi della tradizione letteraria anglosassone. Pertanto, nel tessuto linguistico di tali narrazioni si incontrano pochi prestiti dialettali, ma numerose citazioni letterarie, prestiti e calchi sintattici e lessicali e, talvolta, anche intere frasi in lingua inglese. D'altro canto, pur limitandoci al solo caso di *Primavera di bellezza*, lo stesso Fenoglio rivela che il romanzo «fu concepito e steso in lingua inglese. Il testo quale lo conoscono i lettori italiani è quindi una mera traduzione»<sup>17</sup>.

In *Un giorno di fuoco*, invece, convivono «prospettive e mondi linguistici differenti»<sup>18</sup>. Il narratore, come nella *Malora*, è un bambino, Beppe Fenoglio stesso, al tempo in cui si era trasferito da Alba sulle Alte Langhe durante le vacanze. Dunque, rispetto ad Agostino, che era nato in quei luoghi, egli ci vive e vi sarebbe probabilmente morto e, quindi, questo narratore "cittadino" presenta un orizzonte culturale e linguistico diverso rispetto agli altri personaggi. Tuttavia, egli dimostra un notevole interesse e un certo coinvolgimento emotivo nei confronti degli abitanti delle Langhe e delle storie da essi raccontate, come testimonia un passo, chiaramente autobiografico, contenuto nel racconto *Ma il mio amore è Paco*, in cui vengono messe a confronto le diverse origini dei genitori: proveniente da un paese della pianura, la madre, delle alte Langhe il padre. I genitori dello scrittore, infatti provengono da Canale d'Alba, nell'Oltretanaro, la madre Margherita Faccenda e da Monforte il padre Amilcare: questa «miscela di sangue di langa e di pianura mi faceva già da allora battaglia nelle vene, e se rispettavo altamente i miei parenti materni, i paterni li amavo con passione, e quando a scuola ci avvicinavamo a parole come "atavismo" e "ancestrale" il cuore e la mente mi volavano subito e invariabilmente ai cimiteri delle langhe» (*Un giorno di fuoco*, 227). Nei diari lo scrittore albese, a proposito della diversità di temperamento dei parenti materni e di quella paterni, scrive: «questi due sangui mi fanno dentro le vene una battaglia che non dico»<sup>19</sup>.



Oltre ai numerosi rimandi autobiografici, sono frequenti anche le frequenti similitudini tratte dalla civiltà contadina. Le Langhe, soprattutto le Alte Langhe più povere, erano un territorio abitato da piccoli allevatori, oltreché agricoltori. Nel racconto *Un giorno di fuoco* il protagonista/narratore descrive così lo zio durante i pasti: «mangiavamo insieme, parandoci a vicenda le mosche, mio ziastro rumoreggiava quanto un bue ed io ci pativo, perché allora ero delicatino [...]» (*Un giorno di fuoco*, 207). Sempre a buoi vengono paragonati gli avventori dell'osteria di Madama nel racconto *Ma il mio amore è Paco*: «Cantavano alla cima della voce e del sentimento, perdutoamente, abbrancandosi al tavolo, strabuzzando gli occhi, musando come buoi tra le bottiglie e le lattine dei biscotti» (*Un giorno di fuoco*, 233). In *Superino* Menemio ricorre a una similitudine per descrivere la reazione del protagonista alla notizia di essere il figlio del prete e della vecchia maestra: «mi affacciai giusto per vedere Superino uscire dall'altra osteria sparato come una pallottola. Sotto gli ippocastani frenò e scambietto come un vitello che sia riuscito a slegarsi ma si veda tutte le strade bloccate dal macellaio» (*Un giorno di fuoco*, 260). In quest'ultimo termine di paragone possiamo individuare un particolare autobiografico: la similitudine tra il giovane e il vitello che si vede bloccate tutte le vie di fuga ha probabilmente avuto origine dai racconti del padre di Fenoglio, prima garzone nella macelleria Rabino di Alba, poi padrone egli stesso di un'altra macelleria in piazza Rossetti, sempre ad Alba. Un simile dato autobiografico emerge in un altro racconto, intitolato *Nella valle di San Benedetto*, completato, probabilmente nel 1952 e ambientato a San Benedetto Belbo, piccolo comune delle Alte Langhe, dove l'autore e i suoi fratelli trascorrevano le estati. I personaggi principali del racconto sono tre studenti universitari arruolati tra le fila partigiane. I tre si trovano in difficoltà fin da principio, poiché braccati dai fascisti. Quando Giorgio decide di fuggire per le Langhe, il protagonista (che è anche il narratore) lo ammonisce: «Non puoi farcela a stare in giro. Sei come un vitello che infila da solo la strada del mattatoio» (*Gli altri racconti*, 1195).

In *Superino* viene definito in modo insolito uno “scambietto” il movimento del vitello, vocabolo appartenente alla danza classica, con il quale s'intende un «breve salto con contemporaneo scambio rapido nella posizione dei piedi»<sup>20</sup>.

Nello stesso racconto la zia del protagonista, appena concluso il funerale del marito, utilizza una cruda similitudine contadina, con note inaspettatamente comiche, per esprimere il dolore per la perdita del marito. Il quale, oltre a non essere mai stato particolarmente bello, era solitamente «più sporco e unto di un maiale» (*Un giorno di fuoco*, 255). Lo zio del protagonista/narratore è paragonato a un suino anche nei *Penultimi*, continuazione della raccolta *Un giorno di fuoco*, scritta nel 1962. Massimino descrive al piccolo Fenoglio l'episodio di una zuffa tra i suoi parenti, i Fenoglio, e la famiglia dei Tarditi. Durante la rissa, lo zio Virgilio, non abilissimo a menare le mani, si limitava ad avvisare «i fratelli dove potevano pararsi meglio e quando dovevano contrattaccare [...] con certi strilli acutissimi, come del porco portato a sgozzare» (*I penultimi*, 1167). L'uccisione del maiale nelle comunità contadine del Piemonte era un rito collettivo importante che riuniva le famiglie di amici e conoscenti in un momento di festa, momenti rari e preziosi,

vista la penuria di cibo nel periodo in cui sono ambientati i racconti (primi del Novecento e tra le due guerre)<sup>21</sup>.

L'elenco delle similitudini "animali" potrebbe continuare. Mi limito a segnalare, in *Un giorno di fuoco* i «due tagli di pane ovali e pallidi come pesci» che, insieme alle «lische di marmellata» compongono la colazione del protagonista (207). C'è poi l'acqua rabbiosa del fiume Belbo, le cui increspature vengono paragonate alla «pelle dei serpenti» dal narratore di *Superino*, il quale sempre a un rettile fa ricorso per descrivere la sorpresa della cugina Elsa («si rigirò come un serpe») appena apprende che di lei è innamorato Giovanni Passone, il matto del paese (*I penultimi*, 1160).

### 2.3 Costruzioni sintattiche irregolari

Nel linguaggio impiegato da Beppe Fenoglio emergono, inoltre, costruzioni sintattiche non propriamente regolari, tipiche del parlato popolare e di un registro familiare e informale. È questo il caso delle relative con il "che" polivalente, presente nelle narrazioni di argomento contadino, ma non solo. Nella *Malora* Agostino, riferendosi al proprietario del Pavaglione, la cascina nella quale lavora, dice che «il padrone lo vidi solo due volte: una giù ad Alba, che gli portammo un acconto della sua parte» (15). In questa circostanza il "che" ha valore temporale, equivalente al più formale "durante la quale". In questa, come in molte altre circostanze, l'uso di un linguaggio simile al parlato è reso d'obbligo per ovvie necessità mimetiche: sarebbe infatti inconsueto far esprimere in un italiano corretto e formale un ragazzino nato e cresciuto in una povera famiglia contadina delle Langhe abituata, fra l'altro, a parlare esclusivamente in dialetto.

Costruzioni simili si trovano anche nei *Ventitré giorni della città di Alba*. Nel racconto *L'andata* il "che" polivalente è impiegato nel corso di un colloquio tra due partigiani. Il primo, Negus, per cercare di orientarsi nella campagna autunnale, si rivolge a Bimbo chiedendogli: «— Dov'è la villa che c'è tua sorella serva?» (*I ventitre giorni*, 25). Questa, dalla villa in cui lavora come domestica, è incaricata a segnalare ai partigiani l'ingresso di un ufficiale della repubblica nell'osteria vicina. Invece, negli *Inizi del partigiano Raoul* il narratore, in terza persona, presenta il protagonista come «un ragazzo di paese che i suoi sono possidenti e l'hanno mandato in città a studiare» (*I ventitré giorni*, 40). In questo caso, Fenoglio decide per una ripresa clittica non *standard*, ossia per la ripetizione del complemento oggetto tramite un pronome personale.

Un buon numero di costruzioni tipiche del parlato si trova anche nel racconto *L'esattore*, probabilmente già iniziato nel 1954, ma pubblicato soltanto nel 1963 sulla rivista «Paragone». Il narratore così descrive l'interno della casa del banchiere Franchiggio che si è tolto la vita sparandosi dopo aver speso a Montecarlo i soldi dei clienti: «era rimasto nel muro il botto della pistolettata che Franchiggio ci si era ammazzato» (*Gli altri racconti*, 1211). E più avanti: «il peggio accadde una sera d'autunno, che erano tutti a casa» (*Gli altri racconti*, 1221). Entrambi gli

esempi dimostrano l'uso di un "che" polivalente che tende a semplificare la sintassi: nel primo caso il "che" sostituisce "con la quale", mentre nel secondo esempio sta a significare "durante la quale".

Altro tratto tipico della lingua parlata è rappresentato dalle espressioni pleonastiche. Negli *Inizi del partigiano Raoul Sgancia*, appartenente alla brigata Belbo, sottolinea l'importanza dell'istruzione con un'espressione chiaramente ridondante: «Hanno un bel dire che per fare l'ufficiale dei partigiani l'istruzione non vale. Io per me sto sotto volentieri a uno che ha l'istruzione» (*I Ventitré giorni*, 46). Nel brevissimo *Quell'antica ragazza* Agostino liquida in fretta Argentina, la quale da tempo gli chiedeva con insistenza di essere accompagnata nel bosco: «Me non mi trovi» (*I ventitré giorni*, 113). Un'espressione simile si trova nel romanzo *La Malora*: «alla mia età cominciavo ad andar sbilenco come uno che ha vangato tutta la vita; si stortagnavano anche Jano e Baldino, ma io mi guardavo solo me» (49).

## 2.4 Il paesaggio delle Langhe

Poiché tutti i racconti e i romanzi di Beppe Fenoglio sono ambientati nelle Langhe, è inevitabile che emergano i tratti tipici del paesaggio albese. In questo caso l'autore non utilizza i termini dialettali *tout court*, ma li adatta all'italiano. Pertanto, per indicare un poggio o una collinetta, i personaggi non utilizzano il termine piemontese *brich*, bensì il termine adattato *bricco*. «Io mi sento meglio sopra la punta d'un bricco che dentro qualunque cittadella» (*I ventitré giorni*, 25) dice il partigiano Colonnello a Bimbo a proposito della perdita della città di Alba a favore dei fascisti. Lo stesso vocabolo si trova in un'espressione figurata all'interno del romanzo *La Malora*. Durante il pranzo successivo al funerale del padre di Agostino i parenti del ragazzo «domandarono a Emilio un bricco di cose sul seminario d'Alba», mentre ad Agostino, che era un semplice servitore, «nessuno chiese niente» (*La Malora*, 35). Qui con il termine *bricco* s'intende "tante cose", "una grande quantità di cose".

Un vocabolo, dal significato meno comprensibile, che si trova in pressoché tutti gli scritti di Fenoglio è *rittano* o *ritano*, nel significato di "canale fangoso, stretto e lungo". Secondo il celebre studio di Dante Isella, intitolato *La Lingua del Partigiano Johnny*, la parola deriverebbe dalla combinazione dei termini piemontesi *rantàn* e *ritana*. Il primo significa "pantano" e, per estensione, «luogo dove il terreno è così molle che vi si affonda»<sup>22</sup>, il secondo indica la fogna. *Ritana* (o, secondo alcuni dizionari, *riaña*) è un sostantivo che, a sua volta, deriva da "tana" e offre, quindi, l'idea di un canale scavato dall'acqua e, perciò, fangoso. Nel racconto *L'affare dell'anima*, pubblicato nel 1968 il protagonista Davide Manera, il vecchio strozzino di San Benedetto Belbo, prima di addormentarsi e di cadere in preda a paure e rimorsi, lanciando un'occhiata dalla finestra di casa, si trova «davanti uno spettacolo di nebbie: nebbia come cotone compresso a imbottire i rittani, nebbia sul punto d'ingoiare le poche luci rossastre di Ca' di Cora e Cadilù, e la nebbia alta finiva di cancellare il crudo profilo della Langa di Mombarcaro» (*Gli altri racconti*,

1297). Nella *Malora* Agostino si trova ad osservare «il rittano di Sant'Elena» mentre Tobia informa il proprio figlio sui suoi piani per accumulare un minimo di ricchezza per sfuggire la fame. Invece, nel racconto postumo *L'esattore* a un certo punto si legge che «Melina stava ad ammirare suo fratello che scendeva a esplorare il rittano di Rea» (*Gli altri racconti*, 1215).

Un altro tratto tipico del paesaggio langhigiano è rappresentato dai canali di irrigazione dei campi, utilizzati anche per azionare la forza motrice dei mulini, chiamati in un'accezione tipicamente regionale *bealere*: «Johnny prese a sognare una marcia, magari di cento chilometri, verso le Alpi; [...] Marciare all'infinito per una strada di campagna, elastica, fiancheggiata da una bealera gelida» (*Primavera di Bellezza*, 14). Anche nel *Partigiano Johnny* la *bealera* è immaginata dal protagonista durante un momento di assopimento: «si assorse nel paesaggio, s'immaginò che cosa avrebbe voluto e potuto fare, e con chi, via via per quella lucida strada parallela alla bealera di visiva sorgentezza alpina, sotto quei filari di pioppi così argenteamente freddi e vivi» (*Il Partigiano Johnny*, 117).

## 2.5 Sostantivi e aggettivi femminili

L'ultima categoria di apporti dialettali piemontesi è rappresentata dai termini riservati ai personaggi femminili. Nella maggior parte dei casi si tratta di sostantivi e aggettivi tutt'altro che lusinghieri: d'altronde, in società contadine arcaiche e patriarcali, il ruolo e la considerazione della donna si commisurano alla sua capacità di lavorare la terra, un'attività che, sulle Langhe della prima metà del Novecento, oltre a essere poco redditizia, doveva essere molto faticosa.

La considerazione e il ruolo della donna nei romanzi e nei racconti langaroli di Fenoglio sono riassunti nelle parole di Tobia Rabino, il mezzadro del Pavaglione per il quale lavora Agostino, contenute nella *Malora*: «Ricordate, o giovani, che le donne sono bestie. Non potete acchiapparle perché non hanno la coda, ma se le picchiate in testa sentono» (*La Malora*, 45). Anche Agostino, dopo aver trascorso un po' di tempo accanto a Ginotta, la figlia maggiore di Tobia e Melina, si convince di quanto poco contino le donne in una famiglia contadina dell'epoca: «è stato vivendo quel poco accanto a lei che mi son fatto un'idea di quel che avrebbe potuto valere in famiglia quella nostra sorella se la sua vita fosse durata, e mi sono persuaso che non sarebbe cambiato niente» (*La Malora*, 11-12). «Le donne non contano nella famiglia» si legge anche in una poesia scritta da un conterraneo di Fenoglio, Cesare Pavese in *Lavorare stanza del 1935*: «le donne da noi stanno in casa / e ci mettono al mondo e non dicono nulla / e non contano nulla e non le ricordiamo»<sup>23</sup>.

Non solo inutili, ma talvolta pure dannose. Il riferimento al ruolo pericoloso, perché tentatore, giocato dalle donne, contenuto nel giudizio di Tobia emerge anche dal breve racconto *Quell'antica ragazza*. Argentina, una giovane studentessa torinese in vacanza sulle Langhe presso lo zio mezzadro, con i suoi comportamenti ingenuamente disinvolti («lei credeva che le ragazze che non stavano in collegio lo facessero tutte e sempre») in breve tempo diventa un'attrazione per i ragazzi delle

colline circostanti, distraendoli dal lavoro e provocando la vergogna dei parenti, tanto che la zia, alla fine del racconto, si domanda stupita: «Da dov'è uscita quella ragazza infernata?». Così, dopo essere stata «legata alla tavola e cinghiata ben bene», la povera Argentina viene infine caricata sul carro e portata ad Alba per essere rispedita in fretta a Torino (*I ventitre giorni*, 114-115).

Tra gli appellativi riservati ai personaggi femminili, il più ricorrente, nonché il preferito da Tobia Rabino, è certamente *bagascia* o, nella variante vezzeggiativa *bagascetta*. Il termine deriva dal piemontese *bagassa* che ha lo stesso significato dell'equivalente termine italiano, vale a dire «sfacciata, concubina, donna impudica»<sup>24</sup>. Così, una giovane di servizio ad Alba viene bollata da Tobia, perché, pur conoscendolo e avendolo visto, non gli accenna nemmeno un saluto lei che «è nata e cresciuta in un letamaio a Benevello, ma che dopo due anni che fa la servente in Alba guarda come tratta» (*La Malora*, 18-19). La sventurata Fede, la servente di Tobia, se la cava invece con il più bonario “bagascetta”, affibbiatole dal padrone ogniqualvolta commette un errore in casa. Così come Argentina, anche la giovane Fede (per la quale Agostino aveva «un pallino in un'ala») un giorno viene condotta improvvisamente a casa da suo padre e da suo fratello, perché chiesta in sposa da uno dei fratelli Busca, «tre boia, neri come il carbone, senza una donna in casa», ma in possesso del «più bel boccone di terra che ci sia a Castino» (*La Malora*, 80).

Nella gerarchia della società contadina langarola la “roba” e il lavoro sono senz'altro più importanti della donna. Infatti, come ricorda Agostino, anche suo padre non esita a chiamare “vecchia bagascia” la moglie quando questa vuole partecipare al pellegrinaggio al santuario della Madonna del Deserto. Nonostante la ferma contrarietà del marito, questa alla fine riesce nel suo intento («Lasciami andare, che è per la mia anima») e pertanto non è che una «donna con del buon tempo», ovvero una “perdigiorno”, benché abbia trascorso gli ultimi sette anni in casa a lavorare (*La Malora*, 6-7).

Anche Melina, la moglie di Tobia, si ammazza di fatica e finisce per ammalarsi gravemente, nonostante egli non se ne accorga o finga di non accorgersene: «m'hai sempre adoperata come se fossi una macchina di ferro, ma adesso vedi che son solo di carne e d'ossa» (*La Malora*, 67). Il farmacista di Alba, nonché padrone del Pavaglione, a stento riesce a convincere il mezzadro ad assumere un'aiutante per la moglie: «La tua donna è frusta», ossia «logorata, consumata»<sup>25</sup>.

*Bagascia* e *bagascia frusta* sono gli appellativi che anche lo zio del protagonista di *Un giorno di fuoco* affibbia alla propria moglie, la cui colpa consiste nel non concedere due lire al marito per recarsi a Gorzegno, un paese sulle colline vicino a San Benedetto, per assistere al “duello” tra i carabinieri e Pietro Gallezio. Questi, per vendicarsi dei torti subiti, prima ha ucciso alcuni famigliari, il parroco e un carabiniere, poi si è barricato in casa per difendersi dalle forze dell'Ordine. Alla fine, ormai spacciato, preferisce spararsi in bocca piuttosto che subire la vergogna della resa. La vicenda disperata contribuisce a sottolineare i contrasti tra gli zii del protagonista: dalla parte di Gallezio si schiera il marito, tanto da non sentirsi affatto rattristato dalla notizia dell'uccisione del prete («Questi porci di preti»); più pratica e, alla fine, più compassionevole la moglie («chiederò al Signore che ci perdoni

[...], perché tutto il male che capita su questa langhe la causa è la forte ignoranza che abbiamo»).

Oltre alla cura della casa, alle donne sono affidati anche i pochi risparmi familiari. Spesso i personaggi femminili dimostrano molto più buon senso dei mariti gestendo in modo accorto il riscato patrimonio. In *Un giorno di fuoco*, 238-239 la moglie di Maggiorino è contraria a concedere in prestito diecimila lire a Paco, un parente di suo marito con il vizio del gioco d'azzardo.

### 3. Conclusioni

Questo bagaglio di contributi si salda in modo meraviglioso all'interno di uno stile sempre preciso ed essenziale. La ragione di un simile delicato equilibrio è spiegabile solo grazie a un continuo, ininterrotto esercizio di scelta lessicale. «Io studio le parole»<sup>26</sup>, disse un giorno Fenoglio al suo ex insegnante di religione e filosofia, monsignor Natale Bussi. Di sicuro al conseguimento di questo risultato ha contribuito l'importante apprendistato letterario delle traduzioni di opere poetiche, tra le quali *The Rime of the Ancient Mariner*, *The Spoon River Anthology*, oltre a poesie di Browning, Donne e Gerald Manley Hopkins. Per lui traduzione non si risolse mai in uno «sterile esercizio di erudizione», ma divenne un fondamentale «esercizio per la ricerca e l'affinamento dello stile e della lingua»<sup>27</sup>, che costò una certa sofferenza, poiché lo stesso scrittore dichiarò di fare «una fatica nera» a scrivere: «la più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo *with a deep distrust and a deeper faith*»<sup>28</sup>. Prima di arrivare alla loro versione definitiva, i lavori passavano attraverso scelte meditate e numerose riscritture.

Ma proprio il lungo «studio [del]le parole» e le instancabili operazioni di riscrittura permisero a Fenoglio di conseguire una scelta precisa e misurata dei termini, entro la quale veicolare anche contributi lessicali. Queste modifiche continue, e soprattutto lo spostamento e il riutilizzo di intere sequenze narrative da un racconto all'altro, non impedirono (anzi, la favorirono) l'individuazione di almeno quattro significativi canali di apporto sintattico, tra i quali il contributo di termini ed espressioni derivate dal dialetto piemontese. E questo apporto dialettale contribuì altresì in maniera determinante alla creazione di un linguaggio, quello di Fenoglio, riconosciuto come la soluzione più interessante di tutta la narrativa neorealistica italiana.

I dialettismi, quindi, non rappresentarono un tentativo di «passiva mimesi dialettale, né lirica revocazione memoriale del mondo dell'infanzia, come in Pavese o in Vittorini», ma costituirono un «caso di felice congruenza tra linguaggio e ideologia»<sup>29</sup>. Una simile scelta si basava sul preciso intento di ricreare l'atmosfera e i rapporti tra gli uomini delle Langhe in un passato imprecisato (come avviene ne *La Malora*) o al tempo dei «vecchi Fenoglio», i nonni paterni dello scrittore (è questo il caso dei *Penultimi*, ambientati al tempo della Grande Guerra), o ancora in un passato recente filtrato dai ricordi dello scrittore bambino, come avviene in *Pioggia e la sposa*, *Un giorno di fuoco* e *Il gorgo*. Del resto, il dialetto fino a poche decine d'anni fa, era lo strumento di comunicazione quotidiana, la lingua viva in

grado di aderire alle cose e alle persone delle Langhe meglio dell'italiano, idioma artificiale, appreso a scuola e sui libri. E di questo apporto vivo e autentico Fenoglio non ha voluto naturalmente privarsi, impiegandolo, però, solo in seguito a un'attenta selezione e con grande creatività.

## Note

- <sup>1</sup> Tutte le citazioni tratte dai romanzi di Fenoglio si riferiscono alle edizioni tascabili "ET Scrittori" pubblicate da Einaudi. Ad eccezione del *Partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 2003. Per i racconti, invece, si faccia riferimento all'edizione Einaudi-Gallimard, intitolata *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino 1992.
- <sup>2</sup> Tra i titoli di film citati, ne *Una questione privata* c'è, per esempio, *La venere cieca*, un film del 1941 con Viviane Romance. La stessa citazione ritorna nel *Partigiano Johnny*. Ettore, il protagonista della *Paga del sabato*, a un certo punto del racconto si reca al cinema a vedere *Sfida infernale* (*My Darling Clementine*), un film western girato da John Ford nel 1946. (Cfr. VERONICA PESCE, *Beppe Fenoglio e il cinema*, «Satura», anno 1, n. 3, 2008, pp. 7-26). Molto più numerose sono le opere letterarie, quasi tutte anglosassoni, come *Tess of the d'Urbervilles*, romanzo di THOMAS HARDY molto amato da Fenoglio, menzionato in *Una questione privata* insieme a *Evelyn Hope* (di ROBERT BROWNING) e a *Morella*, racconto breve di EDGAR ALLAN POE pubblicato nel 1835. Nel *Partigiano Johnny*, invece, viene citata, tra le altre, anche «la *Famosa Tragedia del Ricco Ebreo di Malta*» di CHRISTOPHER MARLOWE, insieme alla traduzione italiana dei primi tre versi della stessa.
- <sup>3</sup> MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Fenoglio o la contemplazione dell'agire*, in *Beppe Fenoglio oggi. Atti del convegno di San Salvatore Monferrato 1989*, a cura di Giovanna Ioli, Mursia, Milano 1991, p. 81.
- <sup>4</sup> FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Fenoglio*, Laterza, Bari 2004, p. 85.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 69.
- <sup>6</sup> BEPPE FENOGLIO, *Diario*, in *Opere*, a cura di Maria Corti, Einaudi, Torino 1978, p. 206.
- <sup>7</sup> DOMENICO PORZIO, *Contadino sfortunato*, «Oggi», 23 settembre 1954.
- <sup>8</sup> BEPPE FENOGLIO, *La Malora*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Einaudi, Torino 2006, p. IX.
- <sup>9</sup> MARIAROSA BRICCHI, *Il discorso indiretto libero nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in *Beppe Fenoglio oggi. Atti del convegno di San Salvatore Monferrato 1989, op. cit.*, p.130.
- <sup>10</sup> MICHELE PONZA, *Vocabolario Piemontese-Italiano*, vol. I, L'artistica, Savigliano 1982.
- <sup>11</sup> *Ibidem*.
- <sup>12</sup> MICHELE PONZA, *Vocabolario Piemontese-Italiano*, vol. II, *op. cit.*
- <sup>13</sup> GIOVANNI PASQUALI, *Nuovo dizionario piemontese-italiano ragionato e comparato alla lingua commune*, Moreno, Torino 1869.
- <sup>14</sup> MICHELE PONZA, *Vocabolario Piemontese-Italiano*, vol. II, *op. cit.*
- <sup>15</sup> GIOVANNI PASQUALI, *Nuovo dizionario piemontese-italiano ragionato e comparato alla lingua commune, op. cit.*
- <sup>16</sup> MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Tempi e piani del racconto ne La malora*, in *Beppe Fenoglio oggi, op. cit.*, p. 118.
- <sup>17</sup> FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Fenoglio, op. cit.*, p. 101.
- <sup>18</sup> MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Tempi e piani del racconto ne La malora*, in *Beppe Fenoglio oggi, op. cit.*, p.130.
- <sup>19</sup> Maria Antonietta Grignani, *Beppe Fenoglio: introduzione e guida allo studio dell'opera fenogliana: storia e antologia della critica*, Mondadori, Milano 1981, p. 2.
- <sup>20</sup> *Grande Dizionario Italiano*, a c. di Aldo Gabrielli, Milano, Hoepli 2008.
- <sup>21</sup> Cfr. *Studi piemontesi*, vol. XXIX, tomo n. 1, Centro studi piemontesi, Torino 2000.
- <sup>22</sup> CASIMIRO ZALLI, *Dizionario piemontese, italiano, latino e francese*, vol. II, Barbiè, Carmagnola 1830.
- <sup>23</sup> CESARE PAVESE, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 2006, pp. 9-10.
- <sup>24</sup> MICHELE PONZA, *Vocabolario Piemontese-Italiano*, vol.II, *op. cit.*



<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> MARK PIETRALUNGA (a cura di), *Quaderno di traduzioni*, Einaudi, Torino 2000, p. XVI.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. IX.

<sup>28</sup> ELIO FILIPPO ACCROCCA, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Sodalizio del libro, Venezia 1960, p. 181.

<sup>29</sup> SALVATORE GUGLIELMINO, HERMANN GROSSER, *Il sistema letterario - Novecento*, Principato, Milano 1992, p. 159.

## Voci

### Franco Buffoni

#### NOTIZIA BIOGRAFICA

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

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

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

Il suo sito ufficiale è: [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it).

## AUTOPRESENTAZIONE

Franco Buffoni

### Dichiarazione di poetica

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

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

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

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

L'altra matrice – geograficamente più ampia – e forse più significativa per la mia formazione (perché assorbita negli anni dell'adolescenza) credo di individuare nella grande tradizione otto-novecentesca italiana che lega Pascoli a Gozzano; infine, appartiene agli anni della formazione universitaria, la terza – e ben più vasta – matrice che mi riconosco e che vede la frequenza delle grandi letterature europee sia di area romanza sia di area germanica in un rapporto linguistico e filologico diretto.

2. Per un poeta tradurre può essere importante perché si tengono in esercizio i muscoli, partendo da qualcosa che non è una pagina bianca; può essere un esercizio molto piacevole. C'è da aggiungere che molti poeti traducono senza conoscere bene le lingue da cui traducono, quindi l'esercizio può essere importante per loro, un po' meno per chi legge. Non faccio nomi per carità. Poi, il vero giudizio viene col tempo; sono poche le traduzioni destinate a restare: *traductions-text*, le definisce Meschonnic.

Ho cominciato scrivendo poesia, la traduzione è venuta in seguito, quindi piuttosto tardi. Sono uomo dalle maturazioni lente: le cose mi vengono anche bene, ma con tranquillità, col tempo. Ho esordito in poesia a trent'anni su «Paragone» nel '78, presentato da Giovanni Raboni, e poi nell'ambito della vecchia Guanda, con

Raboni direttore di collana e Maurizio Cucchi redattore. Il primo libro che tradussi fu *Sleep and poetry, Sonno e poesia* di John Keats, che apparve nella Fenice nel 1981. La mia prima raccolta di poesia, *Nell'acqua degli occhi*, era invece apparsa in un *Quaderno collettivo* della Guanda nel '79. Poi le due attività sono proseguite parallelamente. Per dieci anni, per tutti gli Anni Settanta, scrissi saggistica per l'università... forse è un po' questa la ragione dei miei ritardi in poesia. Fui a lungo in Inghilterra per il dottorato, ma anche in Germania e a Parigi. Quindi ho avuto un addestramento diverso da quello dei poeti italiani miei coetanei, alcuni dei quali ebbero esordi precoci e successi precoci in anni (gli Anni Settanta) certamente più favorevoli rispetto a quelli che seguirono.

Da un altro punto di vista, però, ho ricevuto un'educazione europea, che a quell'epoca non era una cosa molto comune... E quindi forse, alla distanza, il mio ritardo è stato un vantaggio.

3. Quelli che veramente contano sono i primi due decenni della vita: dal punto di vista della sorgività della lingua poetica, della naturalezza. Il resto è esistenza, il resto sei tu con le tue esperienze. Io continuo a essere anceschianamente sulla breccia, a essere uomo di poetica, col mio antico *background*, che è fatto di ritmi, di metriche accentuative e quantitative, di poeti latini e inglesi, tedeschi e francesi. Sono nato in una casa con tre pianoforti (è la casa descritta nella prima sezione del *Profilo del Rosa*, che si intitola *Nella casa riaperta*). Non erano ricchi i miei, però, mia nonna suonava il piano e aveva il suo pianoforte, mio padre suonava il piano e aveva il suo pianoforte: il padre è quello di *Più luce, padre*, quindi ve lo potete immaginare, però suonava il pianoforte... mia madre e mia sorella pure suonavano il pianoforte. Io ero l'unico che non lo suonava, però li ascoltavo. E questo ti forma, anche nell'odio, non solo nell'amore. Insomma, ti forma il gusto; è una questione di ritmi, di flussi... Poi, oltre a questi ritmi, a questi flussi, devi avere qualcosa da dire, e lì ci pensa la vita. E la vita ci ha pensato a farmi avere tante cose da dire. Credo che la mia fortuna sia stata questa: che le tante cose da dire si sono depositate su un basamento estremamente ricettivo sul piano formale e estetico. Questo è il punto: da un punto di vista tecnico tu puoi produrre cose ineccepibili sul piano formale ma tristemente aride, come dal punto di vista contenutistico tu puoi avere grandi intuizioni, ma ti vengono fuori delle cose assolutamente non modulate. Il segreto sta nel modulare il grido.

4. Oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto. Racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia. Sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di "poetica" e di "progetto". So di avere davvero qualcosa da dire. Lavoro molto sul frammento. La mia scrittura in versi consiste di frammenti poetici che continuo a produrre, come un flusso di lava più o meno forte, ma costante. Poi i frammenti si compongono diventando le tessere di un mosaico e io stesso stento a capacitarmi della precisione con cui esse finiscono col combaciare. Col tempo mi sono convinto che il collante

misterioso – la forza unificante – che mi permette di inanellare i frammenti (o gli intermezzi, come li definiva Schumann) e quindi di scrivere dei libri in poesia, è la mia “poetica”. Come diceva Pasolini del film montato e finito, solo allora quella storia diventa morale. Solo quando i frammenti naturalmente si compongono, mi rendo conto dell’estrema pertinenza per me della definizione anceschiana di poetica («la riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità e gli ideali») e dell’importanza del concetto anceschiano di “progetto”.

## OPERE

### POESIA

*Nell’acqua degli occhi*, V quaderno collettivo, Milano, Guanda 1979

*I tre desideri*, Genova, San Marco dei Giustiniani 1984

*Lafcadio*, Milano, Scheiwiller 1987, poi in *Quaranta a quindici*

*Quaranta a quindici*, Milano, Crocetti 1987

*Scuola di Atene*, L’Arzanà 1991

*Pelle intrecciata di verde (L’intervento)*, Brescia, L’Obliquo 1991, poi in *Suora carmelitana e altri racconti in versi*

*Adidas. Poesie scelte 1975-1990*, Roma, Pieraldo Editore 1993

*Nella casa riaperta*, Pasion di Prato, Campanotto 1994, poi in *Il profilo del Rosa*

*Suora carmelitana e altri racconti in versi*, Parma, Guanda 1997

*Il profilo del Rosa*, Milano, Mondadori 2000

*Theios*, Novara, Interlinea 2001

*Del maestro in bottega*, Roma, Empiria 2002

*Lager*, Napoli, Edizioni d’if 2004, poi in *Guerra*

*Guerra*, Milano, Mondadori 2005

*Croci rosse e mezze lune*, Como, Quaderni di Orfeo 2007, poi in *Noi e loro*

*Noi e loro*, Roma, Donzelli 2008

*Roma*, Parma, Guanda 2009

*Italien*, e-book in LaRecherche.it, 2010

*Aforismi ed Extempore Poems*, e-book in LaRecherche.it, 2011

### ROMANZI, PROSE, PAMPHLET

*Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l’omosessualità*, Roma, Sossella 2006

*Reperto 74 e altri racconti*, Civitella in Val di Chiana, Zona 2008

*Zamel*, Milano, Marcos y Marcos 2009

*Laico alfabeto in salsa gay piccante. L’ordine del creato le creature disordinate*,  
Massa, Transeuropa 2010

ALTRO

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

SAGGISTICA LETTERARIA

*Perché era nato Lord. Sul Romanticismo inglese*, Roma, Piersaldo Editore 1993

*Carmide a Reading. Establishment, generi letterari e ipocrisia al tramonto dell'età vittoriana*, Roma, Empiria 2002

*La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004

*L'ipotesi di Malin. Studio su Auden critico-poeta*, Milano, Marcos y Marcos 2007

*Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea 2007

*Mid Atlantic. Teatro e poesia nel Novecento angloamericano*, Milano, Effigie 2007

ALCUNE TRADUZIONI

Robert Fergusson, *Poesie scelte*, Parma, Casanova 1975

Allan Ramsay, *Poesia pastorale*, Parma, Casanova 1977

John Keats, *Sonno e poesia*, Milano, Guanda 1981

David Gascoyne, *La mano del poeta*, Genova, San Marco dei Giustiniani 1982

George Gordon Byron, *Manfred*, Milano, Guanda 1984

Samuel Taylor Coleridge, *Ballata del marinaio e altre poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1987

Rudyard Kipling, *Ballate delle baracche e altre poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1989

Oscar Wilde, *Ballata dal carcere di e altre poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1991

Seamus Heaney, *Scavando. Poesie scelte (1966-1990)*, Roma, Fondazione Piazzolla 1991

*Songs of Spring. Quaderno di traduzioni*, Milano, Marcos y Marcos 1999

*Poeti romantici inglesi*, Milano, Oscar Mondadori 2005

*Una piccola tabaccheria. Nuovo quaderno di traduzioni (2000-2010)*, Roma, Donzelli, in uscita

BIBLIOGRAFIA CRITICA

MONOGRAFIE

«L'Apostrofo», VI, 18, 2002: contiene i seguenti interventi: TOMMASO LISA, *Intervista a Franco Buffoni*; GUIDO MAZZONI, *Il profilo del Rosa*; TOMMASO LISA, *Cartografie dell'oggettualità*; ALESSANDRO BALDACCI, *Dall'altro a sé. Sguardo e biografia in THEIOS*; FABIO ZINELLI, *L'archeologo sassone e il poeta: Substrati nella poesia di Franco Buffoni*; SIMONE GIUSTI, *Ragioni di un traduttore astronomo*.

ROBERTO CESCONE, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni* con in appendice saggi di ALESSANDRO BALDACCI, ANDREA INGLESE e GUIDO MAZZONI, Roma, Piersaldo editore 2005.

ARTICOLI, RECENSIONI, INTERVISTE E SAGGI

- GIOVANNI RABONI, Introduzione a *Nell'acqua degli occhi*, «Quaderno della Fenice», n. 54, Milano, Guanda 1979.
- CESARE VIVIANI, *Quinto Quaderno collettivo*, "Il Giorno", 2 dicembre 1979.
- MARIO SANTAGOSTINI, *Quaderno della Fenice n. 54*, "L'Unità", 13 dicembre 1979.
- ANTONIO PORTA, *Quinto collettivo di poesia*, "Il Corriere della sera", 16 dicembre 1979.
- PAOLO MAURI, *I collettivi della Guanda*, "La Repubblica", 20 gennaio 1980.
- DOMENICO CARA, *La didattica del bon mot*, «Poeti della Lombardia», Forum 1983, pp. 40-44.
- TIZIANO ROSSI, nota introduttiva all'antologia *Poesie: 1980 e pocopoi*, Melegnano, 1984.
- GIOVANNI RABONI, prefazione a *I tre desideri*, cit., 1984.
- STEFANO VERDINO, *Annali di poesia italiana 1983-1985*, «Nuova Corrente», 95, 1985, pp. 232-233.
- GIACINTO SPAGNOLETTI, *Profilo del poeta* (Premio Biella Opera Prima), 31 maggio 1985.
- LUCIANO TROISIO, Scheda critica in «Quinta generazione», 131/2, 1985, p. 72.
- SERGIO PAUTASSO, *Letteratura italiana 1985*, «Lingua e letteratura», 7, 1986, pp. 87-88.
- GIOVANNA IOLI, *Franco Buffoni*, «Prometeo», VI 21, 1986, pp. 197-199.
- MAROSIA CASTALDI, *I tre desideri*, «Schema», III, 12-3, aprile-giugno 1986, pp. 27-29.
- SALVATORE DI MARCO, *L'avventura e il dubbio*, «L'ora», 27 giugno 1986.
- ATTILIO LOLINI, *Il corvo che sollevò Bergamo col becco*, "Il Manifesto", 13 settembre 1986.
- GIORGIO DEVOTO, *Dieci poeti, dieci pittori*, C.A.L.A. Sestri Levante 1986, pp. 10-12.
- MAURIZIO CUCCHI, *Senza enigmi*, "L'Unità", 4 dicembre 1986.
- STEFANO LANUZZA, *Lo sparviero e il pugno. Guida ai poeti degli anni ottanta*, Milano, Spirali 1987, pp. 286-287.
- GIORGIO SALONIA, *Erotismo in versi*, "L'Unità", 19 marzo 1987.
- FRANCO MANZONI, *Tennis, calcio e atletica sono un poema*, "Il Corriere della sera", 20 maggio 1987.
- ANTONIO DI MAURO, *I poeti del premio Montale*, "La Sicilia", 24 luglio 1987.
- MARIO SANTAGOSTINI, *Sono sogni di piacere*, "L'Unità", 7 ottobre 1987.
- FRANCO MANZONI, *In libreria Franco Buffoni*, "Corriere Adriatico", 18 ottobre 1987.
- GIORGIO LUZZI, *Poeti della linea lombarda. 1952-1985*, Milano, Cens 1987, pp. 151-152.
- FABIO PUSTERLA, *Quanta a quindici: la partita continua*, "Il Quotidiano", 20 novembre 1987.
- EDOARDO ESPOSITO, *La poesia giovane. Parnaso VII*, «Belfagor», 14, 1987.
- FRANCO BREVINI, *Poesia di Ieri e di Oggi. Franco Buffoni: Quaranta a quindici*, Radio Svizzera Italiana, 12 gennaio 1988.
- UBALDO GIACOMUCCI, *Il tennis di Franco Buffoni*, «Schema», 23/4, 1988, pp. 28-29.



- LUIGI CARICATO, *Logos batte mito Quaranta a quindici*, «Voce del Sud», 13 febbraio 1988.
- DONATELLA BISUTTI, *Il giardino dei poeti*, in «Millelibri», 5, aprile 1988, pp. 62-63.
- ANGELO FASANO, *Quaranta a quindici*, «Inonija», 3, 1988, pp. 125-127.
- ATTILIO LOLINI, *Quaranta a quindici*, «Il Manifesto», 26 febbraio 1988.
- STEFANO CRESPI, *Lombardia: lieve di foglie e di lune*, «Il Sole 24 Ore», 28 febbraio 1988.
- ANTONIO PORTA, *Il punto*, «Il Corriere della sera», 6 marzo 1988.
- LUCA CANALI, *Manuale ad uso degli scrittori esordienti*, Bompiani, 1988, pp. 86-89.
- FRANCO MANZONI, *Poesia lombarda alla ribalta*, «Il Corriere della sera», 13 aprile 1988.
- NELLO AJELLO, *Se vuoi fare lo scrittore*, «La Repubblica», 12 aprile 1988.
- GIULIANO DONATI, *La traduzione del testo poetico*, «Alfabeta», 108, maggio 1988, pp. 23-24.
- STEFANO CRESPI, *Misurata leggerezza su rassegnate ironie*, «Il Sole-24Ore», 31 luglio 1988.
- SILVIO RAMAT, *Il colore dell'anima*, «Corriere del Ticino», 19 novembre 1988.
- SERGIO PAUTASSO, *Letteratura italiana 1987*, «Lingua e letteratura», 10, 1988, pp. 159-160.
- MARCO CAPORALI, *Quattro antologie*, «Poesia», II, 12, 1989, pp. 67-69.
- STEFANO CRESPI, *Franco Buffoni*, «Poesia 89», Xenia, 1989, pp. 37-43.
- NICOLA CROCETTI, *Caro Kipling la vita si fa anche coi «Se»*, «Il Giornale», 7 maggio 1989.
- NIVA LORENZINI, *La poesia italiana degli ultimi trent'anni*, «Poesia», II, 12, 1989, p. 6.
- SILVIO RAMAT, *Quelli della linea lombarda*, «Il Corriere della sera», 19 settembre 1989.
- GIORGIO LUZZI, *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Milano, Marcos y Marcos 1989, pp. 271-275.
- GIUSEPPE DE MARCO, *Franco Buffoni: un monologo drammatico*, «Si scrive», 5-6, 1990, pp. 121-134.
- MASOLINO D'AMICO, *Maudit d'Inghilterra*, «La Stampa - Tuttolibri», 15 settembre 1990.
- MICHAEL REES, cit. in *Byron e la cultura italiana*, «The Byron Journal», 18, 1990, p. 102.
- WALTER VERGALLO, *Per Franco Buffoni: dal reale monosenso all'alterità*, «L'incantiere», IV, 14, 1990, pp. 2-4.
- ALBERTO TONI, *Inventario*, «Poesia», 5 dicembre 1990, p. 89.
- NADIA FUSINI, *Un tipo speciale*, «La Repubblica - Mercurio», 15 dicembre 1990.
- SERGIO PAUTASSO, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, Rizzoli 1991, p. 189 e p. 233.
- FRANCO MASI, *Intorno a Wordsworth*, «il verri», IX, 2-3, 1991.
- GIORGIO LUZZI, *Nota critico-biografica*, in *Poeti e pittori per un centenario*, Torino, Allemandi 1991, p.116.

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

- FRANCO BUFFONI, *Le città dei poeti*. Milano, «Poesia», VI, 61, aprile 1993 (testimonianza).
- DONATELLA BISUTTI, recensione a *Scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, «Poesia», VI, 61, 1993
- EDOARDO ZUCCATO, *Linea Lombarda*, «il verri», 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 167-169.
- MAURIZIO CUCCHI, introduzione a *Suora Carmelitana e altri versi*, «Almanacco dello specchio», 14, 1993, pp. 257-270.
- ANTONIO VENEZIANI, recensione a *Scuola di Atene*, «Mucchio selvaggio», maggio 1993.
- ROBERTO MUSSAPI, *Il signor Rudyard Kipling*, «Il Messaggero», 27 novembre 1993.
- ENRICA BASEVI, *E Corto va alla guerra*, «Panorama», 28 novembre 1993.
- GIANNI D'ELIA, *Collisione tra versi, prosa e pensiero*, «il manifesto - La talpa Libri», 14 aprile 1994.
- ROBERTO DEIDIER, *Quella splendida fusione tra barocchismo e classicità*, «La voce repubblicana», 14-15 febbraio 1994
- PAOLO LAGAZZI, *Specchiatevi*, recensione a *Almanacco dello Specchio* 14, «Il Giornale», 30 gennaio 1994.
- ARNALDO COLASANTI, recensione a *Adidas*, «Poesia», VII, 71, marzo 1994.
- BIANCA GARAVELLI, *Ma guarda che poeta quel traduttore*, «Avvenire», 7 giugno 1994.
- UMBERTO MOTTA, *In margine alla poesia di Buffoni*, «Galleria», a. 44, 1, gennaio-aprile 1994, pp. 42-51.
- SILVIO RAMAT, *Autoantologie, il valore di un appello*, «Il Corriere del Ticino», 9 luglio 1994.
- IVO PRANDIN, *Traduzione, prisma a molte facce*, «Il Gazzettino», 5 giugno 1994.
- BERNARD SIMEONE, Scheda critica in *Lingua. La Jeune Poésie Italienne*, Le temps qu'il fait, Cognac 1995.
- SILVIO RAMAT, Recensione a *Nella casa riaperta*, «Poesia», VIII, 83, aprile 1995, p. 63.
- MARIO SANTAGOSTINI, *Buffoni, poeta lombardo*, «La Repubblica», 11 maggio 1995.
- ALESSANDRO FO, *Franco Buffoni. Adidas*, «Oggi e domani», XXIII, 255, maggio 1995.
- CURZIA FERRARI, *Sorprese crepitanti di paesaggi lombardi*, «Letture», 50, 522, dicembre 1995.
- GIOVANNA VIZZARI, *Quando i versi innalzano lo spirito*, «L'umanità», 15 novembre 1995.
- UBERTO MOTTA, *Vittorio Sereni e i poeti della linea lombarda, Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea 1995.
- GIUSEPPE GENNA, *Le riviste di poesia. Intervista a Franco Buffoni*, «Poesia», aprile 1995.
- ANTONELLO SATTA CENTANIN, *Cronache. Franco Buffoni*, «Poesia», VIII, 87, settembre 1995.
- GIUSEPPE DE MARCO, *Un monologo drammatico: Franco Buffoni*, «Si Scrive», 5-6, pp. 121-134, 1995.
- FABRIZIO LOMBARDO e MARINELLA MARCHETTI, *Il triangolo immaginario. Colloquio con Franco Buffoni*, «Versodove» 4/5, Inverno 1995.

- DINO D'ARCANGELO, *Scusi, il poeta*, "La Repubblica-Musica", 6 marzo 1996.
- SILVIO RAMAT, *Anche in poesia il padre non è mai certo*, «Poesia» luglio-agosto 1996.
- MASSIMO BACIGALUPO, *Bisogna riuscire a comunicare*, "Corriere Mercantile", 10 luglio 1996.
- FABRIZIO LOMBARDO, *L'avventura di Testo a fronte. Intervista a Franco Buffoni*, «Versodove», III, 6/7, 1996, pp. 18-21.
- DAVIDE BRACAGLIA, *Franco Buffoni. Poesie*, «Poiesis» IV, 10, maggio-agosto 1996, pp. 42-43.
- GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia di Franco Buffoni*, «Atelier», I, 4, dicembre 1996, pp. 27-33.
- AA.VV. cit. in *Storia della civiltà letteraria italiana, La poesia*, Torino, UTET 1996, vol. V, tomo II, p. 1405.
- On Poetry: A Quotation from Laforgue's "Hamlet". Autopresentazione (tr. da Nello Quattrocchi) in *World Literature Today. Special issue: Italy*, Spring 1997.
- PAOLO VALESIO, *Franco Buffoni, or Oblique Illuminations*, «YIP. Yale Italian Poetry», I, 1, Spring 1997.
- RINO MELE, *La ruota del parlatorio e la poesia di Franco Buffoni*, «Il Giornale d'Italia», 10 maggio 1997.
- STEFANO CRESPI, *Nel cielo fisso di Lombardia*, «Il Sole-24Ore», 6 aprile 1997.
- VALERIO MAGRELLI, *Risvolto a Suora Carmelitana e altri racconti in versi, op. cit.*, 1997.
- ENZO SICILIANO, *Una lingua per ogni età*, «L'Espresso», 24 aprile 1997.
- FRANCO BREVINI, *Recensione a Suora carmelitana*, «Panorama», 15 maggio 1997.
- CURZIA FERRARI, *Strappi all'esteriorità nei racconti di vite*, «Letture», maggio 1997.
- MAURIZIO CUCCHI, *Il consiglio (Suora carmelitana)*, «La Stampa - Tuttolibri», 13 marzo 1997.
- ALDO NOVE, *Dall'infanzia alla maturità per mano a una suora*, «La Stampa - Tuttolibri», 3 aprile 1997.
- FRANCO CORDELLI, *Il mito dell'aereo nelle pagine della letteratura*, «Carnet», maggio 1997.
- ANGELO CRESPI, *Franco Buffoni*, «Lombardia Oggi», 30 marzo 1997
- GIUSEPPE PEDOTA, *recensione a Suora carmelitana*, «Poiesis», V, 13, maggio-agosto 1997, p. 44-45.
- GIOVANNA VIZZARI, *recensione a Suora carmelitana*, «L'Umanità», 18 giugno 1997.
- ALBERTO SCARPONI, *nota a Suora carmelitana*, «Produzione & Cultura», X, 2/3, marzo giugno 1997.
- BALDO MEO, *recensione a Suora carmelitana*, in *Poesia '97. Annuario*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvechi 1998, pp. 108-109.
- GUIDO OLDANI, *Con Buffoni sulle soglie dell'eleganza*, "Avvenire", 1 marzo 1998.
- PASQUALE DI PALMO, *Franco Buffoni, Alla clinica della bambola*, «Il golfo», n.s., II, 4, aprile 1998.
- GIANNI D'ELIA, *Bildung in versi*, «L'Indice dei libri del mese», luglio 1998, n. 7, p. 9.
- ALBERTO CAPPI, *nota a Suora carmelitana*, «La voce di Mantova», 13 agosto 1998.

- TIZIANO BROGGIATO, Prefazione a *Lune gemelle. Dodici poeti italiani degli anni Novanta*, Bari, Palomar 1998.
- PAOLO BARTOLONI, *Views and Reviews*, «Heat 8, Australia's International Literary Quarterly» 1998.
- GUIDO MAZZONI, *Nella "casa riaperta" di Franco Buffoni*, in *Atti del Convegno "Cinquant'anni di Poesia a S. Pellegrino"*, Bergamo 1998.
- PINO GIACOPELLI, *Buffoni, il poeta fantasista*, «Oggi Sicilia», 20 ottobre 1998.
- PASQUALE DI PALMO, Recensione a *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, «Semicerchio», XIX, 1998, 2, p. 59.
- ALBERTO CAPPI, *Questo dire III*, «Steve», 17, autunno 1998.
- PAOLA BARBON, *"Linea lombarda" und ihre Fortfuehrung. Zu einigen neueren Lyrikern in Norditalien*, in *Aspekte der italienischern Lyrik des 20. Jahrhunderts, Beitrage zum Deutschen Romanistentag 1995*, in «Munster, Romanistik» N.F. 8, Schauble Verlag 1998 (in particolare pp. 52-54).
- PAOLO FEBBRARO, recensione a *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, «Poesia», XI, 114, febbraio 1998, p. 71.
- ALESSANDRO FO, Motivazione Premio «Orazio Caputo», 1998.
- JEAN-BAPTISTE PARA, *Buffoni*, «Quinzaine Littéraire» n. 751, Paris, 1-15 décembre 1998.
- BERNARD SIMEONE, saggio critico di accompagnamento alla traduzione di *Soeur Carmelite* (e altre sette poesie tradotte a Costigliole nel 1998), «La Polygraphe», 6, 1999, Edition & Diffusion Comp act, Chambéry.
- THOMAS MARIA CROCE, *"I tempi lunghi della poesia"*, *intervista a Franco Buffoni*, «Airone», II, 24, ottobre 1998, pp. 22-23.
- ROBERTO CICALA, *"Più non sai dove il lago finisca". L'immagine del lago Maggiore nei poeti italiani del Novecento*, «Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte e la storia del lago», n. 20, Verbania, Alberti editore 1999.
- ANGELO CRESPI, *La primavera di Buffoni*, «Lombardia Oggi», 11 luglio 1999
- HASAN BASWAID, *"Breaking through the language barrier"*, *intervista a Saudi Gazette*, "Jeddah" 23 giugno 1999
- ALBERTO CAPPI, recensione a *Songs of Spring*, «La voce di Mantova», 5 agosto 1999.
- DAVIDE RONDONI, recensione a *Songs of Spring*, «clanDestino», 3/1999.
- MARIA LUISA VEZZALI, *"Mani e scrittura" Suora carmelitana e altri racconti in versi di F. Buffoni*, «Steve», 19, 1999, pp. 46-50.
- DIETER M. GRÄF, *Alter Verteidiger*, «Die Welt», 6 November 1999.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Franco Buffoni: "Amichevole" giocata in casa*, «Città di Gallarate», IX serie, anno 9, 4 dicembre 1999.
- PASQUALE DI PALMO, *Versioni da scozzese a italiano e milanese. Recensione a Songs of Spring*, «Letture», n. 563, gennaio 2000.
- FRANCA BACCHIEGA, recensione a *Songs of Spring*, «Versodove», 11 / 2000.
- GABRIELA FANTATO, recensione a *Songs of Spring*, «La Mosca di Milano», 6, dicembre 1999-maggio 2000.
- ANDREA FABBRI, *Le traduzioni di Franco Buffoni*, «Tratti», 53, XVI, primavera 2000.

- ANDREA FABBRI, recensione a *Songs of Spring*, «Tra linea. Recensioni», inverno 2000.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Il profilo del Rosa visto da un poeta*, recensione-intervista in «Lombardia Oggi», 12 marzo 2000.
- BLOSSOM S. KIRSHENBAUM, recensione ai testi apparsi in «Chelsea» n. 64, 1998, in «Italian Americana» 1999, p. 239-41.
- FRANCESCO VINCI, recensione a *Songs of Spring*, in *Poesia '99. Annuario*, Roma, Castelvecchi 2000.
- SAVERIO TOMAIUOLO, *Un poeta tra i poeti: le traduzioni di Franco Buffoni*, «Traduttologia. Rivista quadrimestrale di traduzione e interpretariato», II, 5, 2000.
- VITANIELLO BONITO, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Galleria», L, 1-2 gennaio-aprile 2000.
- SIMONA BITASSI, recensione a *Songs of Spring*, «Steve», 21, autunno 2000.
- VALERIO MAGRELLI, *La vedetta lombarda di Buffoni scruta l'orizzonte e attende l'e-mail*, «Telèma», estate-autunno 2000.
- MONIQUE BACCELLI, *Franco Buffoni: Atélier d'italien*, in *Seizièmes Assises de la Traduction Littéraire* (Arles 1999), Atlas, Actes Sud 2000.
- EMILIO COCO, nota critica introduttiva alla scelta di liriche in lingua spagnola apparse sulla «Revista Empireuma», XV, 26, Orihuela (Alicante) Verano 2000.
- DANIELE MARIA PEGORARI, cit. nel saggio introduttivo a *La voce dolce di resa*, a cura di Enrico Cerquiglini, Stamperia dell'Arancio 2000.
- MAURIZIO CUCCHI, risvolto non firmato di *Il profilo del Rosa*, *op. cit.*, 2000.
- ANGELO CRESPI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Soprattutto. La rivista del weekend», 28 aprile 2000.
- JONNE BERTOLA, segnalazione del *Profilo del Rosa*, «Gioia», 26 aprile 2000.
- STEFANO VASSERE, *Poesia di percorso*, «Azione», 5 aprile 2000.
- ALBERTO CAPPI, *Nel Profilo del Rosa ricognizione del passato*, «Gazzetta di MN, RE, MO, FE», 20 marzo 2000.
- DANIELE PICCINI, «Letture», ottobre 2000.
- DANIELE PICCINI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Famiglia Cristiana», n. 15, 2000.
- MARIELLA RADAELLI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Pulp», n. 25, maggio-giugno 2000.
- GIOVANNI TESIO, *Quando riaprire una casa è riaprire un po' tutta una vita*, «La Stampa - Tuttolibri», 24 giugno 2000.
- BIANCA GARAVELLI, *Buffoni, la violenza e la bellezza del Rosa*, «Avvenire», 16 giugno 2000.
- ERMANNO KRUMM, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Il Giornale», 14 giugno 2000.
- SILVIO RAMAT, *Tragedia e autobiografia*, «Il Giornale», 11 giugno 2000.
- VINCENZO SALERNO, *Il profilo del Rosa di Buffoni*, «La Città», 17 giugno 2000.
- SIMONETTA VENTURI, *Un "adagio" di memorie nell'apparente "rosa" della storia*, «Tratti», 55, XVI, autunno 2000.
- MASSIMO BOCCHIOLA, *La memoria in forma di poesia*, «La Provincia Pavese», 18 ottobre 2000.



- GIANFRANCO LAURETANO, recensione a *Il profilo del Rosa*, «clanDestino», XIII, 3/2000.
- MICHELANGELO ZIZZI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «YIP Yale Italian Poetry», IV, 2000.
- DANIELE PICCINI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Poesia», XIII, 145, dicembre 2000, poi con titolo *Il vertiginoso punctum temporis*, in DANIELE PICCINI, *Con rigore e passione. Viaggio fra le letture del nostro tempo*, Porretta Terme, L'albatro - I quaderni del battello ebbro 2001, pp. 270-271.
- STEFANO RAIMONDI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Atelier», V, 20, dicembre 2000, pp. 86-87.
- SIMONE GIUSTI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Semicerchio», XXIII, 2000.
- PINO CORBO, *Sentimento del paesaggio*, «Caffè Michelangelo», 2, 2000.
- ROBERTO DEIDIER, Presentazione de *Il profilo del Rosa*, «Il canovaccio», 4 febbraio 2001.
- DOMENICO BULFARO, recensione a *Il profilo del Rosa*, «La Mosca di Milano», 7, aprile 2001.
- ANTONELLA ANEDDA, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Lo Sciacallo», 3, marzo 2001. Rivista on-line (<http://www.losciacallo.com>).
- ANTONELLA ANEDDA, *L'ipotenusa del mondo*, «La Gazzetta di Parma», 6 maggio 2001.
- SAURO ALBISANI, Motivazione del Premio Betocchi, Firenze, 2001.
- RENZO RICCHI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Nuova Antologia», gennaio-marzo 2001, vol. 586, fasc. 2217.
- ENRICO TESTA, *Note sul lessico della poesia contemporanea*, in MARIA ANTONIETTA GRIGNANI (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, numero speciale di «Moderna» III, 2, 2001, pp. 117-129.
- EUSEBIO CICCOTTI, recensione a *Il profilo del Rosa*, «L'immaginazione», 176, aprile 2001.
- PINO CORBO, recensione a *Il profilo del Rosa*, in *Poesia 2000. Annuario*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 2001, pp. 128-129.
- TOMASO KEMENY, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Il segnale», n. 58, 2001.
- STELVIO DI SPIGNO, *Buffoni, fantasista della memoria*, «Pagine», XII, 31, gennaio-aprile 2001.
- LUIGI FONTANELLA, Su *Il profilo del Rosa*, «Gradiva», n. 19, spring 2001.
- GIORGIO LINGUAGLOSSA, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Poiesis» 21-22, marzo 2001.
- ADAM VACCARO, *Letture da Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, in *Ricerche e forme di adiacenza*, Milano, Terzaria Asefi 2001.
- S. F., *Poesia e guerra a confronto*, «Corriere di Como», 18 novembre 2001.
- ANDREA INGLESE, recensione a *Il profilo del Rosa*, «Versodove», n. 13, dicembre 2001.
- FIORENZA MORMILE, *La dura legge del padre: Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, in [www.beatrice.net](http://www.beatrice.net), aprile 2001.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Amichevole con Buffoni*, «Lombardiaoggi», 4 febbraio 2001.
- EMILIO COCO, Introduzione critica, in *El fuego y las brasas. Poesia Italiana Contemporanea*, Madrid, Celeste Sial Ediciones 2001.
- ROBERTA REALI, *Il misticismo nel Novecento italiano. Clemente Rebora, rosminiano, e Franco Buffoni, suo ritrattista*, «Il Corriere di Rovigo», 27 marzo 2001.



- ROBERTO CICALA, *Il fluire dinamico di una vita che cresce nei nuovi versi di Franco Buffoni*, intervista per l'uscita di *Theios*, «Interlinea. Libri e notizie», n. 6, giugno 2001.
- ROBERTO CICALA, prefazione a *Theios*, op. cit., 2001.
- LUIGI MASCHERONI, *La poesia continua a vivere*, «La Prealpina», 17 giugno 2001.
- ALBERTO TONI, *La vitalità della poesia*, «L'Avanti», 8-9 luglio 2001.
- ALBERTO CAPPI, *Theios*, «La Voce di Mantova», 9 agosto 2001.
- GIANFRANCO LAURETANO, recensione a *Theios*, «Clandestino», XIV, n. 3/2001.
- GIORGIO LUZZI, *Voci dai margini*, «Giornale del popolo», Lugano, 20 settembre 2001.
- DANIELE PICCINI, *La musa lombarda di Franco Buffoni*, «Letture», a. 56, n. 580, ottobre 2001.
- DOMENICO BULFARO, recensione a *Theios*, «La Mosca di Milano», n. 8, dicembre 2001.
- MARCO GIOVENALE, recensione a *Theios*, «Zone rivista on-line»: [www.editricezona.it/bookshow.html](http://www.editricezona.it/bookshow.html), febbraio 2002.
- MARCO GIOVENALE, *La mano che si disegna*, «Il grandevetro», 55, XXVI, 161, aprile-maggio 2002.
- ALESSIO BRANDOLINI, recensione a *Theios*, «vibrisse», 76, 22 settembre 2002.
- STELVIO DI SPIGNO, recensione a *Theios*, «Atelier», VII, n. 25, marzo 2002, pp. 80-81.
- ALESSANDRO FO, recensione a *Theios*, «l'Indice dei libri del mese», 1, 28, 2002.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Theios*, «Città di vita», Firenze, marzo-aprile 2002.
- GIULIANO MESA, *Nel "Profilo del Rosa" di Franco Buffoni*, «Testuale», n. 33, 19, secondo semestre 2002.
- GIANNI D'ELIA, recensione a *Theios*, «l'Unità», 22 luglio 2002.
- PAOLO VALESIO, *Franco Buffoni or Oblique Illuminations*, «Yale Italian Poetry», 2002.
- FABIO SCOTTO, recensione a *Theios*, «Il Segnale», XXI, 62, giugno 2002.
- FRANCESCO VINCI, recensione a *Theios*, in *Poesia 2001. Annuario*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 2002, pp. 195-196.
- SALVATORE RITROVATO, *Il Theios di Buffoni*, «Pelagos», VI, 7-8, 2001/02.
- SALVATORE RITROVATO, recensione a *Theios*, «Misure critiche», I, 2002.
- DANTE MAFFIA, recensione a *Theios*, «Poiesis», nn. 23-24, 2002
- ENZO REGA, recensione a *Theios*, «Gradiva», 22, 2002, pp. 146-148.
- ARNALDO EDERLE, recensione a *Theios*, «L'Arena», 28 gennaio 2002.
- MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea 2002.
- UBERTO MOTTA, *La frontiera della lingua. Alcune note sui poeti traduttori in area lombarda*, in *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, a cura di J.-J. Marchand, Roma, Carocci 2002.
- ROBERTO BARACCHINI (a cura di), *La parola del poeta. Poeti alla radio*, intervista, Mantova, ed. I quaderni del circolo degli artisti 2002.
- PIA-ELISABETH LEUSCHNER, *Gesteinproben - Von der italienischen Gegenwartslyrik*, Beim Lyrik Kabinett, Munchen 2002.

- BARBARA CARLE, *The Shadow of Mount Rosa*, «Chelsea», 72, 2002.
- DANIELE PICCINI, *Nella bottega di Buffoni*, «Famiglia cristiana», n. 35, 2002.
- STEFANO RAIMONDI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Pulp» n 39, ottobre 2002.
- KATIA MIGLIORI, *Intervista a Franco Buffoni*, in *Le dilettante. Secondo Quaderno*, Urbino, ed. Quattroventi 2002.
- NIVA LORENZINI-GIOVANNI GIOVANNETTI, *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Milano, Crocetti 2002.
- RICCARDO HELD (a cura di), *Otto domande sulla poesia* (intervista), in «Studi duemilleschi», 2, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2002.
- ALESSANDRO BALDACCI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «L'Immaginazione», 192, novembre 2002.
- ALBERTO TONI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «L'Avanti», 27 novembre 2002.
- MASSIMO BACIGALUPO, recensione a *Theios - Del Maestro in bottega - The Shadow of Mount Rosa*, «Semicerchio» XXVI-XXVII, 2002.
- DONATELLA BISUTTI, recensione a *The Shadow of Mount Rosa*, «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003.
- ALESSANDRO FO, recensione a *Del Maestro in bottega*, in *Poesia 2002-2003. Annuario*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 2003, p. 325.
- STELVIO DI SPIGNO, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Annali Univ. Orientale Napoli, sezione romanza», XLV, 1, L'Orientale Editrice 2003.
- ANDREA INGLESE, *L'identità inquieta. Sul Profilo del Rosa di Franco Buffoni*, «Capoverso», 5, gennaio-giugno 2003.
- LUIGI FONTANELLA, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Poesia nel Bel Sito», 2003.
- LUIGI FONTANELLA, recensione a *Del Maestro in bottega*, «America Oggi», 7 settembre 2003.
- ANDREA FABBRI, *Nella bottega di Buffoni*, «Tratti» XIX, estate 2003.
- GIULIANO MANACORDA, recensione a *Il profilo del Rosa* e a *Del Maestro in bottega*, «Hebenon», 11, II serie, VIII, aprile 2003.
- FIORENZA MORMILE, *La dura legge del padre: Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, «Caffè Michelangelo», VIII, 1, 2003.
- ANGIOLO BANDINELLI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Oggi e domani», XXXI, 1-2, 331-2, gennaio-febbraio 2003.
- BIANCAMARIA FRABOTTA, *Una quieta, armoniosa bottega*, «Tratti», XIX, 63, estate 2003.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «clanDestino» I, 2003.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Future Shock», giugno 2003, n. 40.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «La clessidra», 2, 2003.
- GIANCARLO MAJORINO-GIORGIO LUZZI, motivazione Premio Renzo Sertoli Salis-Città di Tirano 2003.
- SALVATORE RITROVATO, *La "curiositas" di Franco Buffoni*, «Pelagos», VII, 9, 2003.
- FABIO SCOTTO, recensione a *Songs of Spring*, «Lingua e Letteratura», Milano, IULM, 2003.

- ANDREA BREDA, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Atelier», 31, VIII, settembre 2003, pp. 111-113.
- MASSIMO GEZZI, recensione a *Del Maestro in bottega*, «Pagine», XIV, 39, 2003.
- SARAH TARDINO, *La Bildung di Franco Buffoni*, «Il Cubo», a. 15, n. 7, luglio 2003.
- ANDREA BREDA, recensione a *Theios*, «Daemon», IV, 8, 2003.
- FRANCO BUFFONI, *My work in progress*, «Gradiva» 23-24, Spring-Fall 2003: saggio introduttivo a una ampia scelta di testi da *Guerra* con traduzione di MICHAEL PALMA.
- GIANLUCA D'ANDREA, *Franco Buffoni e l'oggetto informatico (rischi dell'assimilazione)*, «Fucine Mute», 64, 2003.
- ANNALISA MANSTRETTA, *Quando i luoghi ci parlano. Note sul tema del paesaggio in Franco Buffoni*, «La Mosca di Milano» n 9, marzo 2003.
- ANNALISA MANSTRETTA, *La presenza discreta del paesaggio*, in *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei (1970-2004)*, a cura di Gabriela Fantato, Milano, Bocca ed. 2004, pp. 66-74, in partic. 68-70.
- ANDREA BREDA MINELLO (intervista a cura di), *L'italiano questo estraneo*, «Daemon», V, 9, 2004.
- MATTEO MARCHESINI, *Fuori e dentro il «piccolo canone»*, in *Poesia 2004. Annuario*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvetti 2004, pp. 62-139, in partic. pp. 134-137.
- NICOLA BULTRINI (a cura di), *Intervista a Franco Buffoni*, «Ciminiera», 12, III, marzo-giugno 2004.
- TOMMASO LISA (a cura di), *Intervista a Franco Buffoni sulla traduzione (Traduzione e movimento)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2004.
- MARCO GIOVENALE, Annotazioni su links sulla poesia di Franco Buffoni, «Italianistica Online». Portale di studi italianistici 03/10/04.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Viaggio in versi nel varesotto*, in *Montagne del lago Maggiore*, supplemento al n. 225 di «Alp GM», 2004.
- SANDRO MONTALTO, *Franco Buffoni: il cammino verso di sé, saggio-recensione su Suora, Profilo, Theios e Maestro*, «La clessidra», 2/2004.
- VINCENZO SALERNO, *Il luogo-non luogo di Franco Buffoni*, recensione a *Theios*, «Portales» 3-4, ottobre 2003-aprile 2004.
- MAURIZIO CUCCHI, *Dizionario poesia*, scheda critica con testo dal *Profilo del Rosa*, «La Stampa web», 14 maggio 2004.
- FRANCO BUFFONI, *Guerra. Un libro di poesia*, «Qui. Appunti dal presente», 9, primavera 2004.
- ANDREA INGLESE, *Scrivere di Guerra: Fortini e Buffoni*, «Qui. Appunti dal presente», 9, primavera 2004.
- GIORGIO LINGUAGLOSSA, recensione a *Rammendi in cotone arancione*, «Poiesis», 30-31, 2004-5.
- STEFANO GIOVANARDI, Introduzione a *Poeti Italiani del Secondo Novecento*, p. XLI, vol. I e Scheda critica pp. 997-998 vol. II, Milano, Oscar Mondadori 2004.

- ALBERTO BERTONI, *Quaranta a quindici*, in *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni (1971-2000)*, Castel Maggiore, Book 2005, p. 130.
- ANDREA BREDI MINELLO, *Il dolore necessario del dire. I versi sulla guerra di Franco Buffoni*, nota critica e intervista, «Daemon» 12, giugno 2005
- ALESSANDRO BALDACCI, *Franco Buffoni*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di AA. VV., Roma, Sossella 2005, pp. 545-548.
- MAURIZIO CUCCHI, risvolto di copertina a *Guerra*, *op. cit.*, 2005.
- ALDO NOVE, *La poesia civile di Franco Buffoni*, «Liberazione», 19 giugno 2005.
- ENZO SALERNO, *Fantasma in carne e ossa della storia*, «Il Carattere», 5 dicembre 2005.
- ALDO NOVE, *La guerra, perpetua disfatta*, «Liberazione », XV, 282, 27 novembre 2005.
- MARCO GIOVENALE, recensione a *Guerra*, «Slow Forward» (rivista online), 28 novembre 2005.
- SARAH TARDINO, *Guerra di Franco Buffoni con intervista e testi*, «Il Cubo» 8, XVII, ottobre 2005.
- S. F., recensione a *Guerra*, «Il Tirreno», 17 dicembre 2005.
- MAURIZIO CUCCHI, recensione a *Guerra*, «La Stampa Web», 10 dicembre 2005.
- TOMMASO LISA, *Poetiche contemporanee. Dialoghi con 10 poeti italiani* (con intervista e testi), Zona ed. 2006.
- ALBERTO CAPPI, recensione a *Guerra*, «La Voce di Mantova», 12 gennaio 2006.
- VINCENZO DELLA MEA, *Guerra di Franco Buffoni. Impressioni da una prima lettura*, «Recensioni Lietocolle», 16 gennaio 2006.
- ALESSANDRO BALDACCI, *Nelle fauci della specie. Su Guerra di Franco Buffoni*, «Nuovi Argomenti», n. 33, gennaio-marzo 2006.
- STEFANO RAIMONDI, *Franco Buffoni, Guerra*, «Pulp», marzo-aprile 2006.
- PAOLO FEBBRARO, *Editoriale, Poesia 2006. Annuario*, a cura di Paolo Febbraro e Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 2006, pp. 39-41.
- LUIGI SOCCI, recensione a *Guerra*, in *Poesia 2006. Annuario*, a cura di Paolo Febbraro e Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 2006, pp. 229-231.
- VINCENZO DELLA MEA, recensione a *Guerra*, «PaginaZero - Letterature di frontiera», n. 9, giugno 2006.
- LORENZO SCANDROGLIO, *Franco Buffoni e la guerra della poesia*, «LombardiaOggi», 19 marzo 2006.
- GOFFREDO FOFI, *Nella poesia di Buffoni l'orizzonte quotidiano diventa la guerra*, «Avvenire», 11 marzo 2006.
- ALBERTO CASADEI, *La nuova sfida della poesia? Il soggettivismo calmierato*, «Stilos», febbraio 2006.
- ROBERTO GALAVERNI, *Franco Buffoni, esercizio di rigore e di pietà*, «Alias», 15 aprile 2006.
- ALBERTO CASADEI, recensione a *Guerra*, «Atelier», 42, XI, giugno 2006, pp. 126-128.
- LELLO VOCE, *Fuochi d'amore e guerra*, «L'Unità», 27 febbraio 2006.
- TOMMASO LISA, recensione a *Guerra*, «Poesia», aprile 2006.

- FABIO ZINELLI, recensione a *Guerra*, «Semicerchio», XXXIV, 2006.
- IVANO MALCOTTI, *Tolleranza e democrazia: il mio credo* (intervista), «Icaro» 5, 3, giugno 2006.
- GIANNI D'ELIA, *Uno dei poemi più importanti del 2005*, «Icaro», 5, 3, giugno 2006.
- MARIA GRAZIA CALANDRONE, recensione a *Guerra*, «Sun» (rivista online), maggio 2006.
- SALVATORE RITROVATO, recensione a *Guerra*, «clanDestino», XIX, 2, 2006.
- LUIGI PICCHI, recensione a *Guerra*, «Città di vita», gennaio-febbraio 2006.
- NUNZIO FESTA, recensione a *Guerra*, «Books and Other Sorrows», a cura di Francesca Mazzucato, 4 marzo 2006.
- DANIELE CLAUDI, *Se la poesia è memoria*, «Roma», 12 maggio 2006.
- ANNALISA MANSTRETTA e GABRIELA FANTATO (a cura di), *Fare sentire le cose senza il nome che hanno. Intervista a Franco Buffoni*, in *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, Joker edizioni 2006.
- CARLO CARENA, Motivazione del Premio Marazza per la traduzione 2005, «Quaderni del Premio Marazza», 9, 2006.
- MARCO CAPORALI, *Lettera a Franco Buffoni su Guerra*, 2006, inedito [disponibile su [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it)]
- DANIELE DE ANGELIS, *L'eccesso del poema*, «La Gru. Foglio Quadrimestrale di Poesia e Realtà», maggio 2006.
- MASSIMO GEZZI, *Un faro nella notte*, in *Anniversario per Bartolo Cattafi*, a cura di A. DEI, Assessorato alla Cultura, Firenze 2006.
- PAOLO RUFFILLI, Motivazione Premio Colli del Tronto, 23 luglio 2006 inedito [disponibile su [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it)]
- ANDREA INGLESE, *Per una critica telescopica: lirica moderna e sfondi antropologici*, «Incrocio», 16, 2006.
- ALBERTO BERTONI, citazione p. 129, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Il Mulino 2006.
- GUIDO MAZZONI, recensione a *Guerra*, «Almanacco dello Specchio», 2006.
- FRANCO BUFFONI, *Riflessione sul fare poetico*, «Nuovi Argomenti» 36, V serie, ottobre-dicembre 2006.
- CARLO CARABBA, Saggio critico su *Guerra*, «Nuovi Argomenti», 36, V serie, ottobre-dicembre 2006.
- DACIA MARAINI, motivazione Premio P. P. Pasolini a *Guerra*, Roma 1 novembre 2006.
- RENATO MINORE, motivazione Premio L. Bonanni a *Guerra*, L'Aquila 22 ottobre 2006.
- STELVIO DI SPIGNO, recensione a *Guerra*, su [www.rivistasinestesie.it](http://www.rivistasinestesie.it), 2006
- ALESSANDRO FO, *Le Muse: crederci oggi?*, in SIMONE BETA (a cura di), *I poeti credevano nelle loro Muse?*, Edizioni Cadmo-Università di Siena 2006, pp. 190-195.
- GIULIANO LADOLFI, introduzione a *Croci rosse e mezze lune*, «Atelier», XII 46, giugno 2007, pp. 55-56.
- GIULIANO LADOLFI, recensione a *Con il testo a fronte*, «Atelier», XII 46, giugno 2007, pp. 127-128.
- SANDRO MONTALTO, *Franco Buffoni: il cammino verso di sé*, in *Tradizione e ricerca nella poesia contemporanea*, Novi Ligure, ed. Joker 2008, pp. 97-100.

- ALBERTO BERTONI, *Consolidate carriere*, «Almanacco dello Specchio», 2008
- FRANCESCA MATTEONI, *Roma di Franco Buffoni*, «Metromorfosi», 21, febbraio 2009.
- VALERIO MAGRELLI, prefazione a *Roma*, *op. cit.*, 2009
- MENOTTI LERRO, *Intervista a Franco Buffoni*, in *L'io lirico nella poesia autobiografica*, Zona editore 2009, pp. 39-42.
- MANUEL COHEN, *Franco Buffoni. Il cielo che si muove sopra Roma*, «Il parlar franco» VIII/IX, 2008/09.
- MARCO SIMONELLI, *La prima volta con Franco e altre letture*, presentazione di *Zamel*, Firenze, 16 settembre 2009, inedito [disponibile su [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it)]
- SALVATORE RITROVATO, *La differenza della poesia*, Novi Ligure, Puntoacapo 2009, p. 21 e pp. 43-46.
- FRANCESCO CARBOGNIN, LUCA PASELLO e LUCA RIZZATELLO, Motivazione del Premio “Anna Osti”, Rovigo, 4 ottobre 2009 inedito [disponibile su [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it)]
- ANDREA CORTELLESA, Motivazione del Premio Marino, 2009 inedito [disponibile su [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it)]
- ANDREA BREDÀ MINELLO, recensione a *Reperto 74 e altri racconti*, «l’immaginazione», 245, marzo 2009, pp. 50-51.
- DANIELE CENCI, recensione a *Zamel*, «Aut», giugno 2009.
- FRANCESCO GNERRE, recensione a *Zamel*, «Pride», luglio 2009.
- ROBERTO SCHINARDI, *A cosa pensi se ti chiamo Zamel*, «Il manifesto», 17 ottobre 2009.
- CORRADO BENIGNI, recensione a *Roma*, «L’Eco di Bergamo», novembre 2009
- MARTIN RUEFF, “*E la guerra continua a finire*”, «Cartaditalia», 1, 2, novembre 2009, pp. 75-78.
- GIANNI D’ELIA, recensione a *Theios*, in *Riscritti corsari*, a cura di Davide Nota, Milano, Effigie 2009, pp. 28-29 e 82.
- ANTONIO CELANO, recensione a *Zamel*, «l’immaginazione», dicembre 2009.
- NICCOLÒ SCAFFAI, recensione a *Roma*, «Alias - Il Manifesto», 12 dicembre 2009.
- SAVERIO TOMAIUOLO, recensione a *Guerra*, «Tracce», nn. 84-85.
- FERNANDO DELLA POSTA, recensione a *Roma*, «Capoverso», 19, gennaio 2010.
- FLAVIO SANTI, “Gli Altri”, 29 gennaio 2010.
- ENZO GOLINO, *Il mito di Roma in versi tra statue, tassisti e imperiali cafonate*, «Il Venerdì di Repubblica», 26 marzo 2010, p. 91.
- ROBERTO MAGGIANI, *Il tempo diventa breve*, prefazione a *Italien*, e-book, *op. cit.*, 2010
- CRISTINA BABINI, recensione a *Zamel*, «Le voci della luna», 47, luglio 2010.
- VALENTINO ZEICHEN, *Motivazione Premio Lerici*, inedito [disponibile su [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it)].
- GANDOLFO CASCIO, recensione a *Zamel*, «Dall’Italia», 3, 9 novembre 2009.
- ROBERTO CARNERO, recensione-intervista su *Zamel*, “Il mattino di Napoli”, 17 novembre 2009.
- CHRISTIAN LOMBARDO, recensione a *Noi e loro*, in *Poesia 2009. Quattordicesimo annuario*, a cura di Paolo Febbraro e Giorgio Manacorda, Roma, Gaffi 2009, pp. 286-290.



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

## ANTOLOGIA DELLA CRITICA

### *Contrabbandare lo sgomento*

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



mondo. C'è, insomma, in questi versi raffinati e apparentemente «distratti» un fondo di gravità quasi elegiaca, c'è in queste cantilene eleganti, preziosamente dissonanti un urto di malinconia corrosiva, di quieta disperazione.

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

*Una gestualità-figurativa alla Edward Hopper o alla Buster Keaton*

Ecco una poesia e un poeta difficili da definire, figuriamoci da inscatolare in qualche gruppo o tendenza. Lombardo, poco più che trentenne, Buffoni sembra essere passato lungo e attraverso le emozioni e infatuazioni dei suoi coetanei con una sorta di ironico distacco o riserbo, come se la *querelle* sulla poesia e sul fervore poetista o poetistico degli anni Settanta non lo avessero impressionato più di tanto.

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

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

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

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

### *Poesia dell'anamorfosi*

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

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

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

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

### *L'antinomia di Otello*

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

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

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

[...] Vita del corpo e pace dei sensi, suggellati come pietra dura dal brusio-auto-brusio incombente, determinante, che subito rinasce alla pagina successiva. Perché tale è, in un certo senso, questo libro: un allargarsi e un restringersi, un espandersi

e un contrarsi, una infinita moltiplicazione dei registri, ora panica, ora rassicurata come il nostro «esserci».

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

### *Ascendenze lombarde*

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

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

### *Tra «romantic» e «burlesque»*

[...] Presentando le prime poesie di Franco Buffoni, milanese, intitolate *Nell'acqua degli occhi*, (nel n. 54 dei «Quaderni della Fenice», Guanda 1979), e poi ancora introducendo la raccolta *I tre desideri* (Genova) gli aspetti più originali di questi versi nella loro giocosità, attuata però non tanto nella scelta dei materiali e

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

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

### *Una poesia di impianto drammatico*

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

La nuova raccolta si rifà evidentemente ad una situazione tipica del tennis. *Quaranta a quindici* è il punteggio di chi ha la vittoria in pugno. Ma proprio a quel punto può accadere che la fortuna e l'abilità abbandonino il giocatore e la vittoria prossima si trasformi nell'inizio di una disfatta. Da questa ambientazione appare evidente come siamo in presenza di una poesia di impianto drammatico, intenta però ad una costante correzione in senso ironico di ogni punta troppo alta. Come a dire che in fondo non si tratta che di un gioco, anche se di gioco ben doloroso e crudele nelle sue valenze metaforiche. Ancora una volta la letteratura lombarda

sceglie i mezzi toni, l'abbassamento, la maschera. Alla confessione preferisce la mediazione, con risultati di grande nitidezza formale, che indicano una strada alla poesia che voglia sfuggire insieme alla retorica romantico-simbolista non meno che al sarcasmo del postmoderno.

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

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

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

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

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

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

### *In un procedimento del levare*

Prima di approdare al suo esito più maturo, che è *Quaranta a quindici*, Buffoni si è destreggiato abilmente con una scrittura *fumiste* rivisitata su esemplari protostorici del capovolgimento ironico, prendendo le mosse da un «côté laforguiano, o magari palazzeschi» (Raboni) e cimentandosi su intarsi metrici inusuali. La seconda raccolta, forse eccessivamente vorace nell'interdire i sintomi di una applicazione selettiva rigorosa, delinea già i tratti di quella produttività formale, di quella esuberante legittimazione del «mettersi in condizione», che troveranno appunto in *Quaranta a quindici* tratti di un equilibrio quasi miracoloso. Non si indaga la paternità lombarda di Buffoni (trasparente e incontrovertibile, peraltro) tra

quegli autori più anagraficamente prossimi che hanno consentito di pensare a una «scuola milanese» fervida di elementi di cointeressenza civile e ricca di tensioni politiche non presupposte: quello è, per ora, un fenomeno isolato in categorie storiche rimaste sospese come tali e *quelli* sono stati i conti di una generazione, non di altre; ma la ricchezza critica con cui taluni di essi si sono visti vivere dentro contraddizioni che non hanno riscontri *aperti* di quella stessa portata, costituisce un fenomeno che il lettore ha appunto il dovere di separare, tra una «modernità» che costituiva l'assillo formale degli operatori usciti dal '45 e un effetto di smottamento che queste ultime generazioni vivono come fenomeno di interruzione, di rimozione, di riduzione anche in senso fenomenologico. Buffoni, nell'appartenere alla cordata più serrata e convulsa dei poeti «emergenti», trova lontani appoggi in senso neoformalistico nel lavoro di Erba, di Orelli, del primissimo Risi. Il suo dirigersi *zu der Sachen selbst* è piuttosto il sintomo di una inafferrabilità organica del reale, il sintomo di una sorta di indecisione programmatica entro quel mare della poetica dello sguardo che torna a farsi luce in un universo di conoscenza in cui ogni cosa sembra simile al proprio opposto e in cui l'evidenza del fenomeno torna ad assumere appunto una sua accertabilità in termini minimalistici. In queste condizioni Buffoni sa, come pochi altri, trovare risorse di rianimazione dal grande assideramento psichico, dalla superinfusa e depotenziante angoscia, in un procedimento del levare, del sottrarre (e magari qui fruttano le attenzioni per certi aspetti del magistero sereniano), dal quale splendono evidenze provvisorie, apparenze riorganizzanti, complicità regolate balsamicamente dall'estetico.

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

### *Una poesia meno ironica*

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

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

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

di inquietudine, una nuova giustificazione, a questa più recente fase della scrittura di Buffoni.

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

### *L'antinomia del mentitore*

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

Il petrarchismo della realtà come metafora del libresco (gruppo '63; in particolare Sanguineti, e il Sanguineti odierno) ha ricevuto, nella *Parola Innamorata*, la sua canonizzazione apparentemente tradendo i presupposti dell'originale per straniarsi ulteriormente nella propria radice cosmogonica, sia essa di impronta marxista o mistica.

Sviluppandosi altrove ma contemporaneamente (la sua prima pubblicazione risale al '78, su «Paragone» n. 346), un "urto di malinconia corrosiva" è la prima caratterizzazione di una versificazione raffinata e monca (mi viene da pensare agli "scanzoni" della tradizione greca arcaica, con venature alessandrine), che trova nell'alchimia di fusione tra la formalità di un messaggio elusivo e la puntualità di una referenza emotiva netta e distaccata il proprio punto di forza: gentilezze infine raggelanti o cattiverie gentili?

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

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

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

Siamo passati, con quest'ultimo testo, a *Quaranta a quindici* [...]. La luna, mae-



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

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

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

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

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

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

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

*Un fotografo specializzato nell'effetto flou*

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

[...] Si scorge, nella sua poesia, un tentativo quasi esplicito di realizzare in immagini condensate ed intense le sue visioni interiori, tentativo che a volte lo porta

quasi a chiudersi in un eccessivo sottintendimento, ma che altre volte si traduce in versi fortemente espressivi. [...]

(GIORGIO MUSITELLI, *Franco Buffoni*, in *Annuario di poesia 1991-1992*, Milano, Crocetti 1992, pp. 87-89)

### *Il vissuto non si trasfigura in simbolo*

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

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

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

### *Ipnottizzato da un ordine quasi scientifico*

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

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

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

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

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

### *Descrivere la realtà nell'attimo dopo la perfezione*

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

arricchita dalla pubblicazione su rivista di alcuni pregnanti «racconti in versi» – ci si presenta chiarita e consolidata.

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

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

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

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

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

### *Una soluzione di continuità*

[...] Tra il 1984 e il 1987 (anni di pubblicazione) si può collocare una fase breve ma piuttosto omogenea della poesia di Buffoni, quella de *I tre desideri* e di *Quaranta a quindici*: tra l'87 e il '91, anno in cui per un caso appaiono contemporaneamente *Scuola di Atene* e *Pelle intrecciata di verde*, una fase di sicuro più anomala. Se la prima di queste due raccolte presenta per lo più testi elaborati nell'arco di un quindicennio, dunque coevi ai testi delle due precedenti raccolte, l'altra presenta testi connotati in maniera fondamentale dalla metafora e dall'ellissi: è un'elaborazione originale in confronto ai testi che l'autore viene pubblicando in riviste e in antologie [...], in cui la scrittura ha modo di sciogliersi in movenze più regolari e domestiche. [...] A un capo l'ellissi, il sottinteso, frutto di un calcolato, anche se talvolta eccessivo gioco di nascondimento ironico del sé dal testo; e all'altro quel tono mediano e dimesso, quell'abbassamento al quotidiano, il colloquio con i ricordi (non esiste una Memoria) che connota la poesia di Buffoni sin dagli esordi. Esiste una non lampante ma chiara soluzione di continuità dal modulo in apparenza più immediato e realistico, che coglie il rapporto tra l'io e gli

eventi o gli oggetti descritti in maniera che di essi risalti la individualità, come avviene appunto con l'uso della denotazione dei luoghi e dei personaggi: al modulo più ricco di quelle figure che producono effetti di "sottrazione" sintattica e musicale, di "allontanamento" del soggetto dal contesto delle immagini, dando così ai testi una cifra ermetica, o provocatoriamente enigmatica. [...]

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

### *Una particolare vena anamorfica*

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

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

### *Tra fedeltà e ossessione*

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

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

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

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

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

### *Dall'elegia, la dimensione metaforica e quella narrativa*

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

Un esame delle tre raccolte pubblicate e dei numerosi testi più recentemente apparsi su varie riviste consente di cogliere alcune linee di sviluppo stilistico. In termini generali, le componenti dell'elegia – che dominano *I tre desideri* – si sono

ramificate individualizzandosi nelle opere successive. Dall'elegia si è andato infatti precisando in primo luogo uno stile nominale accumulativo a metafore, quale appare, per esempio, in *Spiga di grano matto*; si hanno quindi frammenti composti di uno o pochi periodi spesso privi di verbo, che sembrano sviluppare, singolarmente considerati, un solo aspetto dei testi iniziale, cioè quello figurale, sopprimendo gli altri. È però indicativo che tali frammenti non vengano mai dati isolatamente, ma organizzati in sequenze. La seconda ramificazione della scrittura di Buffoni è infatti costituita dai «racconti in versi», che sviluppano la dimensione «narrativa» dell'elegia e ne attenuano quella metaforica. Se i primi testi appaiono strutturalmente sinuosi, ciò è dovuto al fatto che i periodi sono spesso accostati secondo principi associativi; tuttavia, i singoli periodi in sé sono nettamente delineati, tanto che le metafore sembrano a volte solo increspature di una superficie ben definita. E infatti Buffoni ha potuto usare uno stile meno «poetico», scremando per esempio gli eliotismi (il gusto modernista per la parola straniera) delle prime opere, o riducendo lo sfumato (l'uso di diminutivi e avverbi al fine di rendere il discorso meno affermativo), per approdare anche a esiti di descrizione quasi pura in testi come *Il terzino anziano*, la cui asciuttezza non pregiudica la liricità ma ne è fonte. [...]

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

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

### *Una forma di etico e assorto rispetto per il personaggio*

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

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



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

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

### *Sussumere quello che si è*

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

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

### *Il costituirsi di una trama omogenea*

[...] La chiara predilezione per una versificazione di breve respiro, secondo ritmi che mimano cadenze popolareggianti, discorsive, tradizionalmente della ballata, della canzonetta, si accompagna ad un uso calcolato e mai eccessivo di rime, assonanze, consonanze, con una dinamica musicale assai colorita, che rivela una moderna partitura, quasi orchestrale, aperta però alle incursioni nella dimensione atonale, piatta della prosa [...]. L'impressione è che nel suo complesso la prima stagione poetica di Buffoni si avvicini, pur con una estensione melodica minore, alla propulsione fonica e ai ritmi asimmetrici quali si producono, ad esempio, nel *Petruska* di Stravinskij, di cui viene talvolta ripetuto anche il sobrio lirismo, rigidamente ligneo. Coerentemente con la situazione del celebre balletto e, ancor più, con l'ascendente palazzesco, *Nell'acqua degli occhi* pare svilupparsi intorno all'immagine funzionale della maschera, del trucco, metafora della sfida del dire,

divertito e canzonatorio nascondimento, di natura insieme difensiva e offensiva [...]. La frequente esigenza di ricomporre in ogni testo una simile, condensata rappresentazione scenica, teatrale, può essere utile per intendere le numerose figure che affollano i ventinove componimenti della raccolta (fra cui si ricordano Lord Chatterley, Lucia, Walter, Oliver Cromwell). Esse appaiono come un reticolo di diffrazione, il luogo in cui si fanno visibili le diverse lunghezze d'onda delle radiazioni emesse da una vocazione al canto avvertita come imbarazzante e solo pudicamente rivelata [...].

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

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

### *Poeta doctus*

1. *Come un polittico* – una delle poche poesie di Buffoni in cui l'emersione di un contenuto rilevante non è attenuata dall'ironia, da forme di oscurità metaforico-metonimica, di ellissi o di litote – ha come argomento il collasso dell'esperienza individuale [...]. La poesia esprime dunque lo sfaldamento di quello che potremmo chiamare l'asse sintagmatico dell'esperienza: la capacità di collegare in un racconto, in un'immagine unitaria i vari momenti della propria vita. Ciò che né il testo né il commento dicono è che nella poesia di Buffoni il polittico che racchiude la storia personale non soltanto si apre poche volte, «solo nelle occasioni», ma non si rivela mai per intero. Per Buffoni è difficile parlare senza schermi, attenuazioni, miopie e tagli della propria esperienza vissuta; è difficile impiegare il genere lirico così come si è ricodificato in epoca romantica: esibizione di sé, voce immediata di un ossetto isolato dall'oggetto ed eccezionale, che pone se stesso a fondamento del discorso, «storia d'un'anima». Da tempo la dialettica di soggetto ed oggetto si sta risolvendo a favore del primo. L'oggetto, il mondo moderno, ha reso l'esperienza individuale, argomento e centro del genere lirico, un insieme di atti massificati, indecifrabili e schizofrenici. Anche il diritto all'autobiografia esemplare, al ritratto di sé, è diventato problematico. Un discorso del soggetto su se stesso può emergere

solo attraverso filtri, ironie e smorzature e vergogna, implicita o esplicita, della poesia, intesa sia come letterario, sia come disposizione mentale verso il mondo.

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

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

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

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

b) Le forme di marginalità fondate sul decentramento o la distorsione del soggetto. Esse portano a sostituire quello che in origine dovrebbe essere un soliloquio liri-

co – o comunque un *dramatic monologue* che copre l'espressione soggettiva – con il racconto in terza persona, straniato, dello stato d'animo o dei gesti del personaggio [...] o ad alterare il livello di consapevolezza e il punto di vista dell'io secondo un'ottica surrealistico-espressionistica che ricorda da vicino i toni di Cattafi [...].

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

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

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

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

### *La cadenza è malinconica ma non nostalgica*

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

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

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

### *Narrazioni liriche*

C'è, in questo nuovo libro di Franco Buffoni, abbastanza perché si torni a riconsiderare la specificità dei generi letterari e il loro significato profondo riguardante gli aspetti particolari dell'attività di un poeta o quelli generali dell'epoca in cui si vive. [...] Dunque, da una parte storie in versi, dall'altra racconti che fanno uso del verso: ovvero, addentrandosi nella lettura, nessun poemetto narrativo, come forse ci si poteva aspettare, bensì poesie poste certamente in una sequenza temporale ma senza rinunciare non solo ai normali stacchi e spazi bianchi, ma neanche al salto di pagina. Meglio ancora, forse, sarebbe stato «narrazioni liriche»; di fatto, ciò che importa è che Buffoni, poeta lirico (in una specificazione novecentescamente caduta in disuso), non ha sperimentato un linguaggio e una struttura autenticamente diversi, in otto sporadici tentativi da aprire e chiudere come una paren-

tesi; bensì ha accentuato da una parte l'aspetto autobiografico e narrativo della sua poesia, dall'altra, e meno ovviamente, il carattere etico-personale della sua immaginazione, della sua capacità di discrezione e puntualità nel ritratto, sia esso intimo o esteriore, nudo d'atelier o veduta *en plein air*. Buffoni, studioso di letterature straniere, traduttore, illuministicamente cosmopolita, si rivela allora assai legato al fondo del proprio paesaggio lombardo [...], da cui gli viene probabilmente quella vocazione alla chiarezza espositiva, quella confidente fedeltà all'oggetto e ai suoi spessori, quell'energia definitoria e, appunto, narrativa che vanno a sostanziare la visività più allegorica e simbolistica del romanticismo europeo e della tradizione del moderno, a Buffoni ben presenti. Cosicché, chiarezza espositiva e fedeltà all'oggetto perdono ogni rischio di corrività o di naturalismo, impregnandosi anzi di emozioni non oggettive ma davvero «oggettuali», o di situazione, e pretendendo non tanto l'uso esterno o strumentale del verso, quanto la sua stessa natura di visione scorciata e intensificata dal ritmo. [...]

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

#### *Sulle soglie dell'eleganza*

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

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

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

#### *Lontano dall'oscurità ermetica*

[...] Dopo vent'anni di poesia e vari libri, con l'insistenza del lavoro critico e di traduttore al fianco, Buffoni definisce così là propria figura di autore in un tono che pare rileggere certi snodi quotidiani della «linea lombarda» (Erba, Risi, il

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

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

### *Poesia come ricerca di una grazia feroce*

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

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

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

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

### *La tensione tra sensualità e religiosità*

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

A questo proposito, si può anche sostenere, come fa l'autore sempre nelle note, che «la percezione [dei religiosi in genere] del corpo [di Cristo], portatore di signifi-



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

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

### *Una raffinata leggibilità*

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

La strategia attuata per raggiungere questo scopo è il cuore poetico del libro di

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

In questo modo, nei componimenti quasi sempre brevi, ma ben raramente frammentari delle sei parti del *Profilo del Rosa*, il racconto di sé attraverso le varie fasi della vita («dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, fino alla previsione di vecchiaia dell'ultima sezione») non trascorre omogeneo al libello dell'espressione, ma secondo le occasioni è più fluido, chiaroscurale, ispido, nostalgico e risentito. Ciò vale per gli stati d'animo, non per i luoghi; sempre individuati e descritti con la precisione e lo scrupolo del cartografo, del naturalista, dello storico dell'arte. Su questa toponomastica puntuale, di borghi laghi vette e canali artificiali dove l'infanzia e l'adolescenza vanno a morire (a volte in senso letterale, come nell'annegamento di un ragazzo che emblematicamente ritorna due volte, poco dopo l'inizio e verso la fine del libro) si può stendere il velo della perplessità o del dolore. [...]

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

### *Una particolare nozione del percepire*

[...] Perché è proprio questa nozione, quella del percepire, che ci sembra offrire una prima possibilità di ermeneusi al testo buffoniano. Intendiamo dire che qui si rivela una condizione superiore del percepire, una condizione in qualche modo filosofica e pertanto già gnoseologica e «culta». Questa nozione del percepire colto spiega assai meglio che non più referenziali e familiari agganci (pur essi permanendo) ad eventuali genealogie poetiche novecentesche, gran parte dell'ipotesi di realismo e di minimalismo «cosale» in Buffoni. È che la condizione stessa del percepire intesa come fatto filosofico e immediatamente tradotto in poesia, o forse mentalmente tradotto in una cosa della poesia e poi subito dato come «resto» o cosa tra le altre in una poesia, consente di contemplare meglio questa trama dal tono apparentemente soffuso e abbassato, ma in realtà sontuosa al di là della lingua, o del parlato; in realtà ambiziosa e a giusta ragione, al di là di una minuziosa cura dei particolari con cui di primo acchito ci compare ed oltre quella stessa pervicace memoria quasi computazionale che sembra restituirci senza violenze metaforiche o ostentazioni da manuale della retorica una successione di eventi che paiono periferici, ma che in realtà tali non sono. Siamo con questa raccolta infatti nella zona (la zona di intaglio, falda, crasi e profilo) dove le immagini si producono, dove esse trovano il modo di comparirci finalmente in una minuzia «oftalmologia», ma diremmo anche uditiva, olfattiva, gustativa e tattile. Minuzia che è contemporaneamente

te zona del percepire e risultato, o forse ambizione dell'«essere presente» e coscienza dell'«essere andato via». [...] E invece è esattamente con una minuzia speriamo pari alla poesia di Buffoni, che apriamo ad un'altra zona del tragitto poetico del *Profilo del Rosa*: la nostalgia. È che questo libro al di là del suo concepimento ci appare davvero come una forma di biografia della nostalgia o percezione della biografia nostalgica. Anche la prospettiva di plastificazione figurativa, affidata all'architettura sequenziale in sezioni, «è possibile considerare le sei sezioni come una sorta di descrizione in versi di una crescita, dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, fino alla previsione di vecchiaia come nell'ultima sezione, è anche possibile concepire il libro come una unità poggiata su alcuni punti fermi visti da diverse angolature», si dispone sugli assi spazio-temporali secondo il doppio verso della memoria, «Tutto chiuso da trentacinque anni», e dell'attesa, «Di quando il monte Rosa si sarà appianato». Memoria intesa come condizione non solo biografica, ma anche immessa nella prospettiva sovrabiografica e in un certo senso sovraistorica. Anzi è proprio qui che si opera la massima persuasività poetica della «percezione» di Buffoni, nonché la sua ambizione che origina dall'incastro quasi inavvertito tra condizione della propria vita e condizione o auspicio della vita.

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

### Poesia in re

[...] Diviso in sei sezioni [...], il testo ci conduce a una progressiva conoscenza per affetti e distacchi, a un'estenuata presentificazione destinale, fino a concentrarsi in una scrittura di immediato impatto emotivo e rigorosa musicalità. Uno spazio maggiore lo occupano le immagini che, progressivamente, si incuneano tra una lineare e paradossale quotidianità domestica e una sconvolgente carrellata di eventi storici che hanno attraversato tutto il Novecento e oltre, fino alla nominazione dell'uomo di Similaun [...]. C'è, inoltre, un'urgenza nel creare sequenze e visioni, i cui il mondo e le cose vengono pronunciati, nei minimi dettagli, nell'atto del loro significare qualcosa di estremamente importante, una sorta di piccola fenomenologia privata del giorno, che fa pensare alla poesia *in re* di anceschiana memoria: oggetti dell'uso domestico, emblemi e simboli di una piccola borghesia che si trascina negli occhi curiosi del bambino, costretto a diventare grande a trasformarsi in storie [...].

È un'età svelata per donazioni a rendere le parole di queste poesie luogo di trasformazione: paesi, vie, case, cortili. Oggetti, persone ed eventi diventano tutti calchi di un passaggio, di una *flânerie* che, passo dopo passo, si carica di un'inospettabile inquietudine, gettata nella più limpida e paradossale *routine*, in cui il pensiero poetico diventa schermo sul quale passare in rassegna il passato, il presente e il futuro. Ma è la certezza di una volontà, che crea ancoramenti concreti, a rendere questi testi perpetuamente presenti a se stessi, quasi fossero narrazioni orali, circolate col lasciapassare delle storie. La necessità del vero e non il dire per

necessità sembra marcarli. La loro efficacia sta nel «dovere tutto a qualcuno», sostenuto da un «fare» poetico che si avvale sia della migliore tradizione della poesia lombarda sia dell'evidente abilità del poeta di farsi carico di un'esperienza scritturale, consolidata dal lavoro di traduttore. Sullo sfondo di questa officina, restano ombre e simulacri che si corporalizzano, sensualmente, nelle scoperte del mondo: figure tolte all'infanzia, rubate all'adolescenza e protette dalla maturità. Tutto ciò è calibratamente reso da un grande «tono minore» che rimanda, immediatamente, alle atmosfere poetiche di una stimolante epoca letteraria: da Montale a Sereni, passando dalla pura rarefazione di Luzi, fino alle azzurre atmosfere di Sandro Penna. [...]

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

### *L'ipotenusa del mondo*

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

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

La lingua è nuda, ridotta all'essenziale, sintetica. Obbedisce alla sua funzione di guida, fa salire chi legge fino alla conclusione del libro. L'elemento verticale incontra l'orizzontale, ma è sempre l'ipotenusa a tenere lo sguardo e la storia attraverso la precisione delle cose e delle immagini. Sì, non genericamente piante, ma robinie, non alberi ma pini, abeti. Non posti, ma luoghi con nomi che devono essere pronunciati.

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

### *Una coscienza ludica e tragica*

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

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

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

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

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

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

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

### *La Bildung è solo la cornice*

Parlare di Trilogia della *Bildung*, forse può apparire improprio, dato che *Theios* è un libro che pur nella sua unitarietà, si dimostra per struttura, forme e sapore riconducibile, se non assimilabile, al precedente *Il profilo del Rosa*. Né parlerei di raccolta poetica, nonostante *Theios* contenga testi composti tra il 1980 e il 2000, proprio per la compattezza che lo contraddistingue, persino maggiore, in questo senso, a *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, la prima raccolta – questa sì – che apre nel 1997 il ciclo «tripartito» della *Bildung*. La forbice di stesura dei testi così ampia nel tempo, insieme al fatto che *Theios* appaia come una via sottratta

all'intricato groviglio di strade percorribili e stratificazioni sondabili de *Il profilo del Rosa*, impongono questa nuova pubblicazione come una delle piste più nitide per giungere al nocciolo della poetica di Franco Buffoni. Quella che apparentemente sembra una *Bildung*, e cioè, in questo caso, la storia di una crescita parallela fra due ruoli anacronistici, il nipote, di nome Stefano, e lo zio, ovvero *Theios* si rivela, in realtà, la storia di una distanza immutabile negli anni, che dalla nascita del nipote fino alla sua piena maturità resta tutta tesa ad un contatto condiviso nel profondo, puntualmente disatteso. Ecco che la *Bildung* è solo la cornice, tutta joyciana, di una poetica che, invece, appartiene fino in fondo a Franco Buffoni, una poetica che s'innesta sullo scarto intimo che esiste fra vita vissuta e vita, almeno sulla carta, ancora tutta da vivere, che esiste fra ciò che una vita avrebbe voluto fare e non ha fatto, avrebbe voluto essere e non è stata. Forse è da questo scarto intimo che proviene quel retrogusto amaro, perché lucidamente disilluso, nostalgico, malinconico, che fa da sottofondo e pervade dal basso le composizioni di Buffoni. [...] *Theios* non è come *Il profilo del Rosa* una *recherche* giocata fra sé e sé; tutto si sposta fra il sé e un altro da sé che, pur avendo un legame di parentela, un legame di sangue, una appartenenza alla stessa genealogia, alla stessa storia di uomini, non solo non si identificano ma nemmeno si toccano. L'uno e l'altro restano per tutto il libro come separati da un vetro affumicato, da una realtà estranea a loro, di cui anche noi lettori prendiamo atto come uomini insieme al poeta [...]. Il termine «zio» è preferito in greco per conferire, come scrive nella postfazione Roberto Cicala, alla indicazione di parentela, al ruolo familiare, una forte carica simbolica di atemporalità, di ineluttabile ricorrenza ma si sente che la scelta è giunta a libro ultimato, perché la lucida presa di coscienza che questi due ruoli, lo zio e il nipote, implicano nella storia dell'uomo e nella loro singola storia avviene solo nella seconda e ultima parte, all'interno di un processo di crescita non stabilita a tavolino. [...]

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

### *C'è anche un risentimento politico*

[...] Lo zio è un uomo tranquillo, un intellettuale, un professore, che porta con sé il senso della diversità sessuale (Penna), e brama a tratti l'afrore dei sensi («Desidero l'odore che impregna la tua felpa»). Non so se il «tu» sia sempre il nipote, se sì Buffoni accenna un desiderio doppiamente proibito (perché incestuoso e perché omosessuale), ma in realtà Buffoni dice il piacere anche fisico che danno i bambini ai parenti con la loro semplice presenza. La sua poesia corsiva restituisce l'immediatezza dell'impressione: «Però sì che mi piacevi lì fuori / Da solo a bere il tuo latte / E certo troppo per intervenire / Tra le ginocchia il libro / E quel tirare su di naso». [...] La poesia di apertura auspica un viaggio comune di zio e nipote a cercare «il circo romano nel buio». Quella che chiude la prima delle due parti ammette che ciò non avverrà mai a causa del «primo KGB» che «ti ha già insegnato / A balzi e cerchi come liquidarmi». Dunque in Buffoni c'è anche un risentimento

politico, il guaio è che nel momento che si entra nella mischia si viene irretiti dal linguaggio degli oppositori, veri o presunti. Intendo che dare a qualcuno del KGB, o del fascista, è linguaggio da stadio politico, la cui stessa forza lo indebolisce. È lontano dal mondo della coscienza poetica. Ma fino a che punto? Se, come pare, la poesia di Buffoni è registrazione del quotidiano, oggetto trovato, essa deve contenere delle brutture. Come dei momenti lirici e *pedagogici* freschissimi: «Comportati bene, come il sole stamattina / Che quasi tra i tigli si nasconde / Per lasciarti studiare, / Sii come lui discreto, non esibire...». Ed è il poeta che parla a se stesso pensando di rivolgersi al ragazzino discolo.

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

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

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

### *L'enigma del dolore*

[...] Il «bestiario» di Buffoni non rimanda a vizî e virtù degli uomini. L'interrogazione principale, *attraverso di essi*, sembra riguardare il dolore, la sua percezione, la sua «elaborazione culturale». Ricordiamo, ne *I tre desideri* (S. Marco dei Giustiniani, 1984) i versi conclusivi de *L'italiano*: «Che soluzioni non stanno e nel trovare risposte / A enigmi sull'esistenza, / Ma nel prendere atto / Che non vi sono enigmi» (e ricordiamone l'esergo: il verso che chiude *The Hollow Men* di Eliot: «Not with a bang but a whimper»). Nella sezione «Letto semirifatto» de *Il profilo del Rosa* l'enigma del dolore viene affrontato, ancora, cercando di negarne l'enigmaticità, come temendo che l'interrogazione, nel suo stesso porsi, del dolore diventi complice. L'enigma del dolore esiste perché ci ostiniamo ad opporvi «promesse di felicità» e «perfezioni» soltanto momentanee, e dunque inesistenti? Come scriveva Umberto Motta, in prefazione a *Scuola di Atene* (L'Arzanà 1991): «Buffoni è il poeta che guarda e descrive la realtà oggettiva e interiore nel momento preciso in cui di tale realtà ha inizio la decadenza: nell'attimo dopo – oltre – la perfezione». Gli animali, il loro esistere e soffrire, è nettamente contrapposto alla ricerca umana di una perfezione algida, atarassica, in una poesia di *Suora carmelitana*: «Le



gambe del cane a somiglianza carne / Piegate nella tensione – tremanti – / Della defecazione. // Beati gli aridi perché bruceranno fino all'ultimo / Nelle quattro nobili verità / Del dolore / Dell'origine del dolore / Della fine del dolore / E della via per la fine del dolore». Ma non è forse proprio la negazione tautologica dell'enigma a risolversi in enigma, per il suo stesso carattere linguistico, dunque eminentemente umano, e per il suo darsi come opera d'arte, se è vero che «tutte le opere d'arte, e l'arte complessivamente, sono enigmi»? Le ultime parole sono di Adorno, in pagine fondamentali della *Teoria estetica* dedicate al «carattere di enigma», che pur si concludono affermando che l'enigma delle opere d'arte è nel non sapere se la loro promessa è inganno. Buffoni ripropone a se stesso e a noi la domanda, con il lenimento dell'ironia: «Ma se riuscissi dio mio se riuscissi / Testolina di logos contro mythos che sono / A far rimare sera con preghiera / Come Vincenzo Cardarelli / Per negare e annegare / Il nucleo d'ordine dentro la parola / Dei vecchi poeti fumatori? Con le rughe a tagliarsi le guance, / Una gramigna che l'asfalto quasi / Non riesce più a contenere». [...]

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

### *Una poesia illuministica*

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

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

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

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

Ma vi è un momento nell'autobiografia che illumina e condiziona tutta la vita, nonché la poesia di Buffoni – ed è la scoperta di sé. Dal labirinto, dal groviglio di

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

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

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

### *Un canto in cerchio sincopato*

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

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

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

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

### *Pochi precedenti nella recente poesia italiana*

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

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

L'attentissima collocazione geografica, evocata fin dal titolo (ma in proposito lo stesso Buffoni richiama l'attenzione sulla «sua funzione polisemica rispetto al contenuto profondo del libro: per esempio, rispetto al triangolo rosa sulle casacche nel Lager nazisti»), induce una precisa contestualizzazione delle vicende, e al tempo stesso pare voler sottolineare una forte marca di verità, "storica" e umana, come

movente primo della compagine testuale. Di qui un uso discreto ma perfettamente avvertibile del parlato, sia a livello lessicale che sintattico, di qui l'insistere su ambienti esattamente individuati (la vecchia casa riaperta dopo trentacinque anni, i paesi e i paesaggi fra Milano e il Canton Ticino, le vie, le piazze e i toponimi delle varie città toccate dal "viaggio"), di qui la fluidità dei registri espressivi, che svariano, appunto in relazione alla "verità" dei contesti, dall'espressionistico al referenziale, dall'evocativo al meditativo al lirico puro, senza che mai si creino attriti o squilibri di sorta. Ma è soprattutto il disegno complessivo a imporsi, quasi a suggerirci che la poesia-racconto si è fatta ormai poesia-romanzo, con l'imperiosa richiesta e produzione di senso che ciò comporta.

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

### *Una sorta di glaciazione saturnina*

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

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

Nel 1984 [...] esce *I tre desideri*, secondo volume dell'autore, segnato dalla ricerca di cristallizzazione delle pulsioni, da una messa in versi quasi cinica del vivere, da desideri che sono "desideri di rinuncia". Il paesaggio, la natura nella sua schietta presenza sembra fungere da calamita della sensualità, permettendo una sorta di transfert erotico. [...] Nella ricerca dell'autore lombardo si fa sempre più incisiva una originale coniugazione della parola quale bilico fra registri dell'avanguardia e, come le definisce egli stesso, le "astuzie dell'orfismo". L'attenzione metacritica sul fare poesia, l'ossessione di uno scavo rigoroso nel campo della lingua e la vicinanza alle questioni dell'estetica anceschiana emergono come pareti portanti dell'edificio buffoniano, contenuti del suo stesso versificare. Si realizza così una sempre più decisa revisione etica dello spazio artistico quale luogo di incontro e tangenza con saperi radicalmente altri, dall'archeologia alla scienza. Una dominante dell'imperfetto, una prevalenza della terza persona, vengono ulteriormente a confermare la

presenza di una volontà autoriale a marcare, attraverso la distanza (parola chiave di questa raccolta), il congelamento di sé, la riduzione dell'io a sfondo su cui si imprime una "messa in scena perfetta / fra le rovine".

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

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

Nel 2000 con *Il profilo del Rosa*, secondo atto del romanzo di formazione buffoniano, l'autore iscrive in una precisa geografia della memoria [...] le epifanie dell'io. Questo testo scioglie la tensione fra prosastico e lirico in un unico movimento ritmico di scrittura (sottolineato anche da una punteggiatura minima, quasi assente), in una "musica interna" che d'ora in poi diverrà tratto distintivo della scrittura buffoniana. Fra descrittività e suggestione il poeta ripercorre le stanze della propria infanzia, fissando in un voyeurismo di stampo proustiano il replay del proprio vissuto. Il lavoro sulla lingua, la ricerca di una parola contemporaneamente schietta ed evocativa prende slancio dalla passione dell'autore per il Sereni di *Frontiera* e *Diario d'Algeria*. [...] La trilogia buffoniana si chiude con *Theios* (2001) [...]. Qui l'io poetico è portato quasi ad astrarsi dalla scena dei testi, per fare della presenza del nipote, della sua agrodolce fenomenologia della crescita il solo oggetto di indagine. [...]

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

### *Con gli strumenti dell'antropologia e delle scienze naturali*

[...] Nel panorama molto provinciale della poesia italiana il lavoro di Buffoni si è imposto con forza per la sua anomalia, per il senso di un percorso e di una fedeltà che ha attraversato i decenni crescendo lontano dal gioco asfittico delle opposizioni tra scuole cristallizzate in polemiche esaurite trent'anni fa eppure ancora capaci di occupare tempo e spazio. Come un fantasma, il fantasma della poesia italiana. Così, mentre per decenni ci si è accapigliati tra etichette sempre più sbiadite, con-

sumando i residui spazi di sopravvivenza della parola in versi intorno a opposizioni prive di alcuna attualità, la poesia di Buffoni è cresciuta muovendosi altrove, in un altrove prossimo alla realtà e alle sue mutazioni.

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

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

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

### *Un punto di vista minimo e interno*

[...] Quello che più convince di questo libro, infatti, è che il discorso della poesia nasce sempre da dentro, dai singoli sfregi e dalle ferite che ogni volta determinano il dominio insieme fisico e mentale della guerra. La guerra è sempre, dice Buffoni, qualcosa che riguarda direttamente l'individuo, anche nelle sue più terribili, seriali moltiplicazioni. All'inizio e alla fine di tutto, c'è sempre qualcuno che soffre; il che significa poi un corpo che subisce violenza [...]. Di qui la scelta, poi sempre coeren-

temente rispettata da Buffoni, di trovare un punto di vista minimo e interno, il più puntuale e concreto e appunto individuato possibile. La scrittura poetica risulta così un esercizio di rigore e insieme di pietosa evocazione, un'aspra caccia al «fantasma in carne e ossa della storia», a partire da piccole tracce e cicatrici, da singoli foglietti e vecchie fotografie, antichi brani di scrittura, dai referti e dai reperti, anche artistici, in cui si è come incistata quella violenza che della guerra appare il marchio più reale e inequivocabile, forse unico. La concretezza e la singolarità del male sono il primo dato di realtà della guerra. «Schegge», e non altro. Il resto, il quadro o il senso complessivo della storia, se pure uno ne esiste, risultano del tutto impliciti, coincidenti con gli uomini, con le cose e coi fatti stessi che si sono dati, e da questi in sostanza non sono alienabili.

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

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

#### *La razionalizzazione anche di quanto appare inconoscibile*

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

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



Sono i luoghi, i monumenti, le tracce degli eventi che parlano, non il poeta. Ma allora la funzione-finzione dell'io-lirico a quale esigenza corrisponde? Non a quella dell'autoriconoscimento, bensì a quella della connessione tra elementi in apparenza irrelati, e invece *naturalmente* da unirsi, in una tensione sinaptica: nella raccolta di Buffoni le constatazioni prevalgono sulle induzioni, solo che non si constata solo l'evidente, ma anche il legame creato nel testo, quasi esperimento verbale dei processi biologici. La constatazione può partire da eventi persino di cronaca («Quinto errore della Sisley di Treviso») oppure da notizie accertate *more historico* («Ma colgo un proiettile scheggiato / Estratto dall'avambraccio destro / Di Basci Renato / Il quindici agosto del '916 al Pasubio») oppure da autobiografie altrui (segnatamente quella del padre, prigioniero per un lungo periodo durante la Seconda Guerra Mondiale), ma deve servire da fondamento per giungere a una sintesi che focalizza un aspetto solo indirettamente percepibile nell'evidenza: «È il troppo brutto / Che non si riesce a dire / Perché esistono tutte le parole / Ma sono lunghe e finisce / Che assorbono / Dei pezzi di dolore».

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

La poesia per connessioni di *Guerra* è sostenuta da una metrica netta, spesso puntellata da versi canonici, specie endecasillabi dal ritmo martellato, giambico-anapestico, antievocativo. La non evocatività, e quindi la razionalizzazione implicita anche di quanto appare attualmente non conoscibile, sembra la cifra più forte dell'intera raccolta, quasi un poema filosofico in capitoli. Molto poco risulta non necessario (magari il troppo esplicito di *Per il potere di sciogliere e legare*) e comunque mai superfluo. Buffoni si colloca in una dimensione poetica che è per certi aspetti discendenza della tensione gnoseologica più forte della linea metafisica, dal Montale di certe *Occasioni* (*Nuove stanze*) al Sereni degli *Strumenti umani* (non a caso qui il citato per *Amsterdam*), ma senza la sua musicalità più blanda, che ha dato piuttosto il via al filone della poesia narrativizzata recente. Semmai, i contatti più forti si potrebbero trovare con il Giampiero Neri di *Teatro naturale*,

che peraltro punta sulla concentrazione epigrammatica spinta a volte sino ai limiti del surrealismo. Ma è chiaro che tra i modelli di Buffoni sono ben presenti quelli anglosassoni da lui studiati; in ogni caso, se si dovesse instaurare un confronto di metodo e di esiti, si sarebbe tentati di fare soprattutto il nome di Enzensberger con il suo *Affondamento del Titanic*. Come lì un evento-simbolo, qui uno stato-sostrato antropologico, ciò che è *Guerra*, viene ricostruito per via poetica, diventando dicibile attraverso la storia ma anche al di sopra o al di sotto della storia.

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

### *Tra Leopardi e Pound*

[...] E siccome non abbiamo nessuna paura dei rapporti, si può dire che Buffoni abbia riscritto almeno due classici, fondendoli nel suo libro: il *Discorso sopra lo stato presente degli italiani*, come contenuto storico e come contenuto attuale della biografia, da Leopardi intesa non più psicologicamente soltanto come traccia della diversità «biologica» e ideologica, anche qui forte e chiara, ma come portato della storia collettiva che si interroga sul passato dei padri che incombe sul presente dei figli che hanno voluto esserlo. E l'asse della diversità Leopardi-Saba arriva in Buffoni anche a livello stilistico e tematico: l'endecasillabo, di cui è raro padrone, e il motivo biografico affettivo e dell'adolescenza militare, riversata in felicissimi quadri morali e vitalistici, ma sempre con la sordina mentale. A me sembra inoltre che Buffoni abbia scritto i suoi *Cantos*: non un'imitazione del plurilinguismo stilistico di Pound, ma una radicale immersione nella domanda tragica della storia italiana e europea, che, a differenza del fascista Pound, in Buffoni diventa e finisce per essere una lezione poetica e politica democratica e resistenziale, priva di qualunque retorica se non quella del diritto-dovere di opporsi alla barbarie. [...]

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

### *Da poeta puro a intellettuale impegnato*

Con *Noi e loro* prosegue una metamorfosi, quella poetica di Franco Buffoni, che già il precedente *Guerra* [...] aveva annunciato con decisione. A tagliarla con l'accetta potremmo dire: da poeta "puro", cosa leggera e vagante – a intellettuale impegnato, manifestante e intransigente. Ma naturalmente i passaggi di stato, in poesia, non sono mai in realtà così netti e definiti. E se è vero che anche nel "primo" Buffoni [...] bisognerà rileggere certi episodi che della "svolta" attuale costituiscono le premesse e i fondamenti, è anche vero che il Buffoni di oggi – che ha dedicato a questioni di diritto e cittadinanza un intero, inclassificabile testo come *Più luce, padre* – scava ancora, nelle pieghe di una polemica a tratti assai esposta, "zone liriche" di totale abbandono sentimentale e stupefazione erotica. Si

può anzi dire che l'erotismo di questa poesia si sia fatto col tempo più crudamente visibile e definito, più ritagliato e sagomato [...]: e che ciò si sia reso possibile, per un temperamento "gentile" come resta quello del nostro poeta, proprio perché l'esperienza dell'incontro erotico ha preso un'altra tinta, s'è rivestita di una funzione ulteriore: quella appunto "civile". Sin dal titolo todoroviano, in effetti, *Noi e loro* rappresenta il collidere e il giustapporsi, più che il fondersi e lo screziarsi, di questi due registri. Definisce il libro, Buffoni nella Nota conclusiva, "la cronaca" di "due esclusioni", di "due disappartenenze". Da un lato quella della condizione omosessuale, che nella prima parte del libro si illude (illusione volontaria e consapevole, come sempre la Nota denuncia con lucidità) di trovare un paradiso d'innocenza nel Maghreb da sempre consegnato ai riti del turismo sessuale (secondo un repertorio anche letterario che Buffoni ovviamente ben conosce). Dall'altro lato quella degli immigrati clandestini (magari provenienti proprio da quel Sud del mondo in apparenza "felice") che nella seconda, più compatta intensa e convincente parte del libro, fanno sulla propria pelle l'esperienza dell'"apertura" e dell'"inclusione" che ci illudiamo connotino la nostra cultura. La poesia-manifesto, *Due trafiletti*, accosta in una sola immagine dialettica il balzo catastrofico del "clandestino curdo", che tenta di entrare in Italia gettandosi da un vagone ferroviario in rallentamento, e quello del giovane omosessuale perseguitato che trova rifugio "dal parapetto del cavalcavia" lasciando scritto su un biglietto: «Spero di risvegliarmi in un mondo più gentile». S'è detto che la seconda parte, che dà il titolo al libro, convince più della prima. Ma è inesatto. L'idea vincente della raccolta è invece proprio quella di giustapporre – ancora una volta senza troppo badare alla "gentilezza" dell'accostamento – questi due registri. E anche in questo caso si potrà notare come il lirismo dalla morbidezza a volte quasi stucchevole della prima parte («il frastuono delle palpebre») venga corretto da una singolare, quasi fenomenologica attenzione per i dettagli sensibili, i colori gli odori le sensazioni tattili (specie nella bella sezione *La medina di domani*); mentre i timbri politici della seconda parte, a tratti quasi ingenuamente crudo (l'invettiva contro il «vescovo armigero combattente»), trovino un equilibrio perfetto nell'episodio di tenero *paternage* nei confronti dell'esule Mehmet. Alla fine si capisce, insomma, che *Noi e loro* è un titolo che va letto in due modi diversi, come in uno specchio rovesciato ("noi" omosessuali vs "loro" clericali perbenisti omofobi; ma anche "noi" occidentali ingenerosi paranoidi e ipocriti vs "loro" immigrati). Perché una consapevolezza raggiunta *in corpore vili*, qui, davvero come in un esperimento sociale, è che "noi" siamo sempre il "loro" di qualcun altro. Il che opportunamente smentisce ogni ipostasi identitaria e contrapposizione manichea; e pone le premesse di un mondo e di un tempo in cui, finalmente (si legge sempre nella Nota finale), "il 'noi' e il 'loro' dovrebbero sparire".

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

*Nel segno di Caravaggio e Penna*

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

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

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

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

### *La poesia smaschera il poeta*

[...] *Noi e loro* è infatti il primo “processo” di scrittura in cui l’autore chiama se stesso a deporre. A dispetto della cifra autoreferenziale delle pubblicazioni precedenti, egli non ci aveva mai parlato di sé se non per interposta persona. Buffoni non si è mai “costituito”, non si è mai consegnato spontaneamente consegnato al lettore; ha preferito rivelare, volta per volta, chi fossero i “mandanti” della sua scrittura (la zia in *Suora*, il nipote in *Theios*, il padre in *Guerra*), auspicando nell’interlocutore l’abilità di ricostruire uno scenario poetico apparentemente indiziario. [...]

Il libro, suddiviso in tredici sezioni, prende il titolo dalla seconda parte e denuncia da subito il “difetto” d’esposizione dell’autore, la sua reticenza a farsi “portatore” di parola. Il plurale adottato in apertura dovrebbe valere come una tessera di riconoscimento, una stampella su cui scaricare il peso di un’iniziativa interlocutoria emotivamente pericolosa. [...] È proprio qui che si gioca la partita del libro: Buffoni è il “diverso” normalizzato, è il debole (l’omosessuale) che sta, suo malgrado, dalla parte dei forti (i paesi ricchi) e che, per la sua peculiare posizione intermedia, può farsi carico delle mozioni, e delle emozioni, altrui. In questo slancio sociologico, che è in realtà profondamente privato, si compie un prodigio che non ci aspettavamo: l’autore viene allo scoperto, depone feticci e prestanomi, mette da parte la scrittura per conto terzi, svuota il “noi” di ogni sostanza e lo abbassa al livello di un semplice paracadute psicologico. La poesia, in definitiva, smaschera il poeta: raggiunto il controllo del proprio bagaglio emotivo, Buffoni può guardare con sospetto le vecchie precauzioni [...]. La scrittura prende a modello le cose migliori di Bellezza, alle cui intemperanze risponde però con un maledettismo spento, perché Buffoni non ha bisogno di fare i conti con l’icona di se stesso, non ha più bisogno di simulacri, dei quali, al limite, si serve con il proposito di nobilitare una materia altrimenti sconveniente [...].

(CHRISTIAN LOMBARDO, recensione a *Noi e loro*, in *Poesia 2009. Quattordicesimo annuario*, a cura di Paolo Febbraro e Giorgio Manacorda, Roma, Gaffi 2009, pp. 286-290)

### *Il ritratto di un mito*

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

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

anziane rapinate; Keats in carrozza nella campagna pontina; gli odori descritti con sottili capacità olfattive.

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

## INTERVENTI INEDITI

### **Franco Buffoni: una tensione poetica sinallagmatica**

*Giuliano Ladolfi*

Franco Buffoni è un cavallo di razza: sa sempre quando attendere, quando mettersi nella scia della volata e quando sferrare l'attacco. Le sue ultime pubblicazioni lo stanno consacrando come una delle voci più interessanti della poesia italiana.

La critica concordemente, come il poeta stesso testimonia, ha posto in luce nelle sue composizioni la presenza di una precisa disposizione narrativa che si è via via sempre più accentuata tanto da indurre l'autore a cimentarsi con la prosa. Altri elementi costituiscono ormai dati assodati come l'attitudine alla descrizione che nell'“assunzione” dei particolari (in nessun campo neppure in quello scientifico lavoriamo con “dati”, ma solo con “assunti”) “legge” l'esperienza tramite il cosiddetto “pensiero laterale”, quel “terzo” occhio che squarcia di fronte al lettore orizzonti sconosciuti. E questo viene raggiunto senza spargimento di sangue, senza elucubrazioni retoriche, senza l'armamentario che sette secoli di poesia ci hanno messo a disposizione o, meglio, dissimulando gli strumenti. Il grande poeta, infatti, non è colui che sazia con la magniloquenza, ma chi con l'esilità dello stile ne fa avvertire la vacuità. Pensiamo al Dante paradisiaco della Candida Rosa o il Leopardi cantore del borgo. Basti esaminare la versificazione: doppi settenari, endecasillabi, novenari, settenari si alternano con naturalezza da far dimenticare l'uso del cesello.

Eppure, nonostante le acute analisi condotte da decenni, pare sfuggire sempre un elemento basilare e questo è visibile scorrendo l'antologia della critica in cui i diversi studiosi presentano aspetti contraddittori: erede della linea lombarda con relativa precisione di termini e *understatement*; prosaicità di tipo ungarettiano “girovago” e rimandi dotti, percezione sensoriale ed effetto “flou” ecc. in una continua tensione che non può essere definita ossimorica per il semplice fatto che i termini non si pongono in contrasto. I nodi della *Weltanschauung* buffoniana si riportano in una tensione che definirei “sinallagmatica”.

Prendo in prestito dal linguaggio giuridico un termine di derivazione greca (συναλλάσσω, nel significato attivo “mettere in rapporto”, “conciliare”; al medio e al passivo “far pace”, “allearsi”, “avere rapporti” tra coniugi) che costituisce l'elemento costitutivo implicito di un contratto a obbligazioni corrispettive: ogni parte si obbliga ad eseguire una prestazione (di dare o di fare) in favore delle altre parti contraenti.

Una simile tendenza è visibile nel rapporto con il cattolicesimo, contraddistinto da fascino e da contestazione, non in modo contraddittorio, ma complementare quasi i due elementi risultassero funzionali l'un l'altro. In *Reperto 74* il pianto liberatorio di Franco conclude simultaneamente sia la storia d'amore con Alberto sia il rapporto con la religione in cui era stato educato. Similmente nei confronti della vita regolare della zia, suora carmelitana, si avverte un'attrattiva che deriva da una scelta lontana dalla propria mentalità.

Anche l'ostilità nei confronti del padre costituisce un elemento costitutivo dell'ammirazione per la coerenza da lui dimostrata nel mantenere fede al giuramento pronunciato al re e pagata con due anni di internamento in Germania. E viceversa l'ammirazione funge da "risarcimento" per la conflittualità interiore. Il rapporto con lui viene, in un certo modo, rivissuto in *Theios* nei confronti del nipote Stefano con il quale rivive (idealmente e letterariamente?) il passato in un processo di espiazione e di catarsi, di attrattiva e di rispetto.

La tensione sinallagmatica è rintracciabile anche nel sistema percettivo del reale, presente nella produzione poetica di Buffoni: «La sua poesia [...] appare costruita su più livelli, sotto ognuno dei quali vi sono più cose leggibili, occorre allora spostare i veli e penetrare in profondità per cogliere tutto il senso di un dire edificato ora su ombre, su immagini gatte intravedere e subito tolte, ora su squarci quasi sovraesposti di realtà, dove le metafore si rincorrono fittamente e nello stesso tempo sono contenute, e dove Buffoni sembra un fotografo specializzato nell'effetto flou» (Giorgio Musitelli). Non si tratta solo di un *escamotage* retorico, ci troviamo di fronte all'unione del preciso con l'impreciso, secondo il consiglio di Paul Verlaine: «Nulla è più caro della canzone grigia / in cui l'incerto si unisca al preciso» (*Art poétique*). Il risultato, tuttavia, non è un "grigiore", ma un'espansione di luce-significato tramite l'impasto di colore, come avviene nella pittura impressionista.

Sotto il profilo stilistico una simile disposizione si traduce in un'originale fusione tra descrizione oggettuale, proprio della linea lombarda e simbolismo strettamente personale, tra letterarietà e "minimalismo", tra comunicabilità e *understatement* in una "tensione" mobile, sempre diversa, come mobile e diversa è la realtà. La poesia di Buffoni, quindi, piuttosto che "ritrarre" l'esistenza, si colloca essa stessa come esistenza all'interno di contraddizioni reciprocamente illuminanti ribelli a qualsiasi inquadramento interpretativo:

Una donna incinta da più secoli  
Volta a partorire dentro un liquido  
Amniotico, essa stessa impartoribile  
Contenuta e contenente  
All'infinito di luce opaca  
Invano lo sfogo promettente  
Calce viva nelle tube.  
Ma io le parole le ho  
Le avevo tutte, per dire anche questo  
Al di là di ogni pretesa dei sensi



Libero dal male:  
I parametri di assetto funzionale  
Per i costruttori  
La potenzialità corrosiva del prodotto  
Per i farmaceutici,  
Ma non era morta, capisci, non tutta  
E salando l'uncino da chirurgo, la sua lama  
Affondò ancora, lì vicino, non nel cuore.

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

Simile intreccio va colto tra situazioni collettive e vicende biografiche. La “grande” storia, con il carico di retorica, di tragedie e di studi si fonde con la quotidianità di bisogni necessari:

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

Il vincolo stesso tra poesia e prosa rivela che la scrittura in versi spesso si traduce in un racconto con gli “a capo” e la prosa in parti strettamente liriche. Senza dubbio il Novecento dai Crepuscolari, maestri riconosciuti del poeta, la distinzione si è di fatto attenuata, ma in Buffoni lo scarto da una parte si allarga e dall'altro si riduce. Sinallagmaticamente vanno interpretati i vocaboli doppi («vita-peste», «hangar-caverna»), i quali costituiscono un tentativo di infrangere la barriera della separazione semantica.

Un simile procedimento induce a supporre che la produzione di Buffoni richieda contemporaneamente una lettura attraverso ambedue le lenti del cannocchiale: i suoi testi devono essere avvicinati e allontanati per poter essere percepiti in profondità. Il risultato è contraddittorio e complementare: sembra che l'area semantica del singolo vocabolo, del singolo periodo, della singola metafora trasborde impetuosamente per rientrare, poi, all'interno di saldi argini:

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

Per questo motivo ogni antologizzazione si presenta limitata per i testi di Franco Buffoni: la inevitabile necessità di escludere il macrotesto comporta l'eliminazione di un elemento fondamentale per trovare il significato complessivo di un'opera. Stessa considerazione va espressa nei confronti delle citazioni che, isolate, dal contesto perdono una fonte di luce.

Ci troviamo, quindi, di fronte ad una poesia non solo complessa, concetto applicabile ad ogni scrittore di profondità umana, ma anche poliedrica (non polisemantica), dotata di possibilità di espansione significativa in gioco di rimandi in cui gli specchi, riflettendo il reale, riflettono se stessi in un gioco di affermazione e di reticenza in una continua tensione al "levare" quale elemento fondamentale ipostatico all'espresso.

La *Weltanschauung* buffoniana presenta caratteristiche assai interessanti perché la tensione sinallagmatica amplia il concetto stesso di essere: una cosa è e contemporaneamente è-altro in una tensione unitaria che, tuttavia, non distrugge né viola l'elemento singolo. Tale duplicità da una parte implica uno sforzo di comprensione totalizzante, ma dall'altra salva il pensiero dalla tentazione del nichilismo, sempre in agguato in una cultura occidentale odierna. Se per Parmenide «L'essere è, il non-essere (il nulla) non è», la poesia di Buffoni si affida ad un ampliamento d'orizzonti dove è possibile superare ogni principio di non contraddizione, perché contraddittoria è la realtà, perché contraddittoria è la storia e perché contraddittorio è l'animo umano.

*Francesco Vitobello*

**In transito dalla poesia alla prosa. Intervista a Franco Buffoni**

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

Come hai detto, *Reperto* è stato scritto nel '74 ed una disposizione alla prosa, non necessariamente saggistica, già c'era nella mia formazione, nel mio DNA. Poi il fatto di essere un ricercatore universitario ha fatto sì che la vocazione alla prosa venisse assorbita dalla saggistica, anche se la mia non è mai stata una saggistica esclusivamente accademica. La mia è sempre stata una saggistica molto creativa, tuttavia il genere era quello. Ovviamente c'era pure la poesia. Poi è anche una questione di riscontri: come racconto nella premessa a *Reperto 74*, sarebbe bastato pochissimo perché Feltrinelli lo pubblicasse: avevano chiesto di togliere il primo capitolo e aggiungerne un altro. Quisquilie che oggi accetterei, all'epoca ero molto più assolutista, credevo che fosse un torto amputare un lavoro, cosa che poi ho fatto deliberatamente. Nell'attuale *Reperto* il primo capitolo non c'è, ed è giusto che sia così, avevano ragione loro, ammetto di avere avuto torto io, avevo 26 anni,

per cui quel libro non è stato pubblicato, per colpa mia, e il risultato è che successivamente sono stato assorbito dai lavori accademici per il ricercatorato, l'associazione e l'ordinariato. Invece, nell'ambito della poesia, i riscontri sono arrivati subito: cominciai a scrivere nel 1975, come riporta il titolo dell'Oscar di prossima pubblicazione: *Poesie 1975- 2010*. E già nel '78 pubblicavo nei posti più appetibili e prestigiosi, sulla rivista «Paragone» invitato da Giovanni Raboni, e poi da Guanda nel '79. In poesia i riscontri sono stati immediati. Così la poesia ha assorbito per decenni quasi tutte le mie energie creative. Poi c'era la saggistica e c'erano anche molti articoli per vari giornali. E pure molta radio.

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

*Guerra, Noi e loro, Roma* sono libri narrativi; dunque si è trattato di un ritorno alla narrativa quasi vocazionale. Aggiungo che alla saggistica accademica ormai avevo dato tutto il possibile e nel 2007 ho lasciato il ruolo di ordinario e mi sono ritirato anzitempo per fare lo scrittore a tempo pieno. Da lì è venuta la possibilità di volgermi verso una scrittura narrativa che in me covava da tempo e che in poesia aveva già trovato alcune vie d'uscita. Prendi il *Profilo del Rosa*: ci sono tante cose che lì io trattengo e che poi in *Più luce padre* spiego. Ecco, per me, tutto questo è avvenuto molto naturalmente; ovvio, però, che all'esterno lo debba un po' spiegare.

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

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

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

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

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

Domanda corretta, non è l'unica causa anche se nella prefazione mi sono limitato a raccontare le cose come sono andate. C'è però anche un'altra ragione, che può essere facilmente compresa. Io nel 1974 non ero ancora ricercatore universitario, lo sono diventato nel 1980; dunque ero precario e vulnerabilissimo. Avevo questi contrattini che andavano e venivano con l'università, ma non il ruolo. Quindi in pratica abbandonai il *Reperto* al suo destino di oblio quasi con sollievo dopo le indicazioni di Feltrinelli. Un sollievo che aveva a che fare con un fatto più delicato: il

*coming out* all'epoca non l'avevo ancora fatto o, meglio, l'avevo fatto con gli amici intimi o in poesia, dove non sono mai riuscito a mentire: la poesia lirica ti porta ad avere i nervi scoperti. Ma in ambito accademico dovevo essere prudente. Una parte di me dunque approfittò di questa condizione imposta da Feltrinelli alla pubblicazione del libro per non farne nulla.

Capisco bene oggi che pubblicare quel libro allora avrebbe avuto ben altro effetto e rilevanza. Sarebbe entrato nel discorso dello sperimentalismo e della scrittura testimoniale. Sarebbe stato un libro certamente di avanguardia per i temi trattati, dieci anni prima di Tondelli...

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

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

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

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

Però devi fare una grossa distinzione, perché Busi ha sempre fatto lo scrittore: la sua è stata una lentezza nell'essere accolto e pubblicato. Faceva il traduttore per vivere, non ebbe mai un ruolo accademico. Con Walter Siti invece il percorso fu molto simile. Ha un anno più di me e, se tu noti, esce come narratore quando è ormai un consolidato professore ordinario. Non credo che Siti avrebbe pubblicato un racconto omoerotico su «Nuovi argomenti» negli Anni Settanta... Erano anni in cui bisognava stare allineati e coperti se si volevano raggiungere certe posizioni; non ce lo si diceva nemmeno, era evidente. Altra cosa ovviamente erano i comportamenti privati, le conversazioni nel ristretto gruppo di amici. Persino in poesia non

lo potevi mostrare più di tanto, perché era leggermente disdicevole... figuriamoci un *coming out* sul piano sessuale. Poteva permetterselo Dario Bellezza perché faceva il poeta e basta. A concorsi vinti, poi, era tutto diverso.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Ed il passaggio alla terza fase quando è avvenuto?*

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

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

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

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

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

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



*Precauzioni che oggi sono la norma.*

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

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

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

*Un forte debito anche culturale...*

Evidente. La mia tesi di laurea è stata su Joyce: la scrissi nel '70 nel giardino dell'Aloisianum: avevano un'ottima biblioteca. In Joyce, ex studente dai Gesuiti, ritrovavo gli stessi ritmi mentali, le stesse sigle: A.M.D.G. *ad majorem Dei gloriam*: da apporre su ogni foglio di protocollo in alto a destra. C'era anche una ragione perversa, perverso il gusto di scrivere una tesi sul ribelle Joyce nel giardino dei Gesuiti, con un certo gusto estetizzante. Siamo sempre esseri umani, ci sono il gusto la conoscenza, Aristotele e Tommaso, ma ci sono anche gli sguardi in cappelletta, i lunghi corridoi con gli anfratti...

*Così come il poeta gesuita Hopkins in Reperto 74.*

Certo.

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

È verissimo, perché solitamente procedo per placche di discorso e credo molto nell'intertestualità. Il più grande teorico dell'intertestualità fu il Magalotti nel Seicento che sosteneva: se qualcosa che stai scrivendo è già stata detta in precedenza e meglio, usa quelle parole. A me succede spesso in poesia, in prosa, in saggistica. Ricorro spesso alla mia produzione precedente come a un grande magazzino, senza farmi scrupoli. I problemi sono poi filologici per i curatori, come in questi

mesi il bravissimo Massimo Gezzi alle prese col mio Oscar. Ma, se questo a volte è il mio modo di procedere, ci tengo a chiarire che non si tratta mai di una riproposizione fine a se stessa, perché da ogni faglia si staglia sempre qualcosa di successivo, è un modo per crescere: non è mai statico in sé.

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

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

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

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

*Anche questa una non fiction novel?*

Questa è un po' più *fiction*, un po' più *novel* delle altre. Anche se è molto legata alla vera vita di Byron, che aveva relazioni con numerose donne, ma si innamorava

solo di uomini giovani e ragazzi sullo sfondo di una tetra Inghilterra dove ogni anno centinaia di persone venivano condannate per sodomia. Il problema per me sarà come non mettere note, perché ho tutte le lettere e i riferimenti.

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

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

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

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

*Quindi è una svolta?*

Assolutamente sì.

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

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

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

La poesia per sua natura comporta anche questa funzione, una funzione che io cerco di non trasferire nella prosa, anche se ho fatto la tesi su Joyce, perché infine, anche in questi mesi in cui scrivo *Il servo di Byron*, non riesco a considerarmi un romanziere, io mi sento un narratore, le mie sono narrazioni. L'idea del romanziere che inventa le storie non mi attira per nulla. E qui potrebbero aprirsi ampie riflessioni sui grandi maestri sui quali mi sono formato, tra tutti Joyce e Proust...

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

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

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

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

*Ah sì? Quali?*

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

*E per quel che riguarda la forma dialogica?*

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

*Una forma che ha molto del filosofico.*

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

*Anche Leopardi...*

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

*Ecco perché appunto la ritroviamo in Zamel.*

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

*Tornando al dialogo, non è realmente avvenuto?*

Per *Più luce, padre* è avvenuto, ma non con una persona soltanto. Il nipote vero è stato essenziale, ma nella realtà egli non è così estremo come il personaggio del libro. Considera anche il fatto che in certi punti la sua analisi non è propriamente quella di un ventenne. In *Zamel*, pure, mi sono ispirato a più persone, ma il dialogo

vero avvenne tra me e me. Edo e Aldo sono entrambi dentro di me. O meglio Aldo stava uscendo e Edo stava entrando: si sono incontrati proprio sulla soglia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Ma tornando a Più luce, padre, vorrei approfondire proprio l'aspetto del padre: a mio giudizio, sembra che alla fine ci sia una specie di riconciliazione con la figura*

*paterna anche perché l'analisi che viene fatta conduce proprio a smontare ed analizzare, e aggiungerei a comprendere, le motivazioni di un determinato modo di pensare e di agire propri di una persona che si è formata in quegli anni e in quel contesto sociale.*

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

*Ed alla fine tu comprendi alcuni atteggiamenti di tuo padre?*

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

*Quindi non era nelle intenzioni del libro?*

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

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

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

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



*Affetto?*

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

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

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

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

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

Proprio così.

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

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

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

Era voluto anche se non ho insistito molto, io ho voluto sottolineare enormemente quel crollo perché di quello stavo parlando, mi fa enormemente piacere che tu ci veda delle analogie, perché i libri vivono di queste successive letture e queste sono riflessioni che puoi fare tu, è sacrosanto che tu le faccia. Ma è altrettanto evidente che io sarei stato un becero giornalisticuccio se avessi preteso in coda a questo libro di fare la morale al presente: sarebbe stata una forzatura. Invece che lo faccia tu da lettore esterno, dopo anni dalla scrittura, è assolutamente legittimo.

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

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

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

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

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

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

Oltre alle cinquantasei voci, due per ciascuna lettera dell'alfabeto (inglese) ci

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

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

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

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

ANTOLOGIA DEI TESTI EDITI

da *Nell'acqua degli occhi* (1979)

LORD CHATTERLEY

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

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

PER TUTTI I WALTER

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

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

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

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

da *I tre desideri* (1984)

\* \* \*

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

\* \* \*

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

da *Quaranta a quindici* (1987)

UNA QUESTIONE ESTIVA

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

\* \* \*

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

da *Scuola di Atene* (1991)

\* \* \*

Così stanco ravviva la pista  
Con la mollezza di gambe  
Amaranto  
Disegna ritorni  
Rilascia in cerchio le ultime  
Sciabolate di arti  
Ed è sull'erba la sola rientranza  
Dei fianchi la vita si muove  
Con gli occhi serrati di luce.  
Ansimando poi meno dentro  
Si rivolta appoggiando il ginocchio  
Il gomito ripiegato,

Guarda l'altro da poco sdraiato,  
E risorgono appoggiati di spalle  
Parlandosi di nuca quasi guance  
Con un vero scherzo allacciando  
Le braccia e restando  
Uniti  
Fanno rifanno e fanno  
Capriola.

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

DIO SIA BENEDETTO

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

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

\*

Il padrino doveva essere in grazia di Dio  
Come il cresimando,  
Altrimenti era nullo il sacramento.  
E siccome lo zio Pietro  
Bestemmiava sottovoce e alla partita,



Io mi feci coraggio con la mamma,  
Che ero grande,  
Ma lo zio aveva già preso l'orologio.

\*

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

\*

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

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

\*

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

da *Il profilo del Rosa* (2000)

*Come un polittico che si apre  
E dentro c'è la storia  
Ma si apre ogni tanto  
Solo nelle occasioni,*

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

\* \* \*

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

\* \* \*

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

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

\* \* \*

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

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

\* \* \*

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

\* \* \*

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

da *Theios* (2001)

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

da *Guerra* (2005)

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

\* \* \*

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

\* \* \*

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

\* \* \*

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

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

\* \* \*

*Alla Costituzione italiana*

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

\* \* \*

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

\* \* \*

Nel più alto campo di battaglia  
Della Prima guerra mondiale,  
Ai tremilaseicento dell'Ortles-Cevedale,  
Dove fu morte sotto le valanghe  
E dentro tunnel scavati nel ghiaccio  
Da entrambi i contendenti bombardati,  
I tre asburgici trovati ieri  
Mummificati con le bombe a mano



In numero di ottanta, venticinque  
Chili di esplosivo e più di mille cartucce,  
Paiono macchine da sopravvivenza  
Per ramificazione di licheni  
Propagati dalle vette  
Mentre il flusso dei detriti  
Riflette spicchi rossi dall'aurora.  
Che altro si potrebbe chiedere  
– In attesa che il genio militare  
Faccia brillare l'esplosivo –  
A una natura  
Che tanto si cura  
Delle sue creature?

\* \* \*

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

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

da *Noi e loro* (2008)

E pensare che ormai stavo  
Per parlare al plurale  
Stavo per dire noi  
Che sempre sostenemmo  
Gli urti più duri  
Degli innamoramenti,  
Da troppo giovani perché

In amore con la persona  
Sbagliata, l'etero  
Che fa perdere tempo;  
Da troppo vecchi  
Ancora a pensare di  
Farcela ad attrarre  
Con risultati rimbalzanti  
Al patetico; e all'età giusta  
Tropo occupati nella professione  
Di sé nelle carriere  
Per vedere davvero  
— E l'esperienza c'era —  
La persona in attesa  
Quella vera  
Tanto somigliante al troppo  
Giovane di prima  
Bisognoso di tempo di pazienza  
E sentimento di innamoramento.  
E pensare che ero rassegnato  
Che quasi ci avevo rinunciato...

\* \* \*

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

DI QUANDO IO CRESCERO

«Il mio papà ieri sera si è arrabbiato tanto»  
Mi sussurra all'orecchio il Garavaglia Aldo  
Mentre mostra il quaderno coi compiti  
Ben fatti a me supplente alla media di Gorla  
Nel settantadue.  
Perché col pallone che mi aveva regalato

Facevo giocare i miei amici,  
Gliela andavo a raccogliere  
E non giocavo io.

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

CADONO FOGLIE ROSSE

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

(Quando eri ancora adulta  
Prima di rimpicciolire  
Ti lascio sola volentieri,  
Dovevi espanderti e io non mi vedevo  
Nei tuoi spazi.  
Poi per davvero ebbi l'occasione  
Di fare attenzione alle tue forme,  
Al loro chiudersi, e i tuoi spazi  
Presi a difendere, meno li occupavi  
Più li presidiavo. Finché non mi è restato  
Che un batuffolo con voce da proteggere  
In una ipotesi di spazio.)

\* \* \*

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

da *Roma* (2010)

VISITA A FABRIANO

I

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

II

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

E poi alla gogna  
Quelli come me colti in flagrante.

III

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

IV

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

V

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

PATTO DI VARSAVIA

*Per Mario e Cosimo*

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

Con le preposizioni a modo suo, Sava Cosmin  
Il rumeno ventitreenne

Dipendente – recita il verbale –  
Di una ditta di derattizzazione  
Rimproverava al polacco pizzaiolo Szydowski Mariusz  
D’essere un putanno traditore,  
E lo ha ucciso lì nel loro letto  
Con un colpo di pistola (sottratta la sera prima in pizzeria  
A un amico guardia giurata)  
Prima di spararsi l’altro colpo in bocca.

Voglio una lapide in via Mammuccari  
Al Tiburtino III  
A ridosso della Palmiro Togliatti.  
Una lapide al “Migliore” con un verso da Casarsa.  
C’era Tiziano Ferro nel cd.

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

## TESTI INEDITI

MANCAVA SOLO CHE PER COMPIACERMI

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

“Brava! Sei stata brava!”  
Te lo dissi subito, tenendoti la mano  
Appena smettesti con quel soffio leggero.  
Tu che di lodi ne avevi ricevute

Sempre poche. “Beh, almeno i figli  
Li ho fatti intelligenti!”, dicevi alle sue spalle  
Dopo l’ennesima tirata sulla tua  
Superficialità.  
Magari incapaci di distinguere  
Chi sogna da chi è in coma.

FATTO DI CRONACA IN LUNIGIANA

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

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

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

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

IL MARE APERTO

Il mare aperto con i suoi operai  
A darsi il turno,  
Dentro a muoverlo  
O a calmarlo



Solerti alle sollecitazioni  
Del fisioterapista.

EMILY: DUE CONGIUNTIVI

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

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

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

## Lecture

POESIA

**Marco Bini**, *Conoscenza del vento*, Borgomanero Giuliano Ladolfi Editore 2011

La poesia odierna, che smuova dall'anchilosata quiete post-moderna e risorga come fenice dalla cenere: ecco ciò che occorre cercare, adesso più che mai, passato il Novecento e già il primo decennio del nuovo secolo. Non possono evidentemente esistere criteri inequivocabili, eventuali errori sono concessi: sbagliare, fraintendere è il rischio della militanza. Non esiste la certezza ed è invece il dubbio a farla da padrone, l'ipotesi, le probabilità. Il tempo aggiusterà tutto, rimuoverà le voci indegne dell'immortalità ed eternerà le poche degne. Compito della critica è dunque accelerare, o anticipare, questo fatale lavoro.

In questo senso, di apertura di una possibilità nuova e plausibile di poesia, si rifletta rispetto all'opera prima di Marco Bini, *Conoscenza del vento*, della Ladolfi Editore. L'autore, esordiente ventisettenne della provincia di Modena, fin dal primo testo e dalla citazione *in limine*, si presenta non come prosatore travestito da poeta (della linea di quelli, ben descritta nel titolo di una raccolta di De Luca, delle «righe che

vanno troppo spesso a capo»), bensì come continuatore della Tradizione con la "t" maiuscola, dell'arte poetica non contaminata dal prosaico, dal "comune". Guardando al contesto, ritorna la divisione in sezioni, che col tempo si è spesso persa: i testi si collocano non come, passi la metafora, fiori selvatici, ma coltivati in spazi ben delineati, regolari. La struttura è la seguente: dopo una composizione introduttiva, proemio "estivo", ci si introduce nelle *Stanze del fiume e dell'atlante* (considerabili sia in senso metrico, come strofe di canzone, sia fisico, come luoghi statici), poi nel *Costo del lavoro*; di seguito, come interruzione, nella sezione centrale *Conoscenza del vento* (la più meritevole di lodi), poi nel *Costo della vita* e, infine, nell'ideale conclusione *Chiusura degli indici...* per un totale di 34 testi che, se non sono molti, raramente perdono di intensità, di concentrazione o dignità.

Tre cicli vengono percorsi, e magistralmente vengono celati nei testi, in buona parte di discreta complessità. Il primo "sentiero", manifesto, è quello della giornata (allorché l'intero svolgersi della "vicenda poetica" in poche ore legittimamente richia-

merebbe la narrativa compressa dell'*Ulisse* joyciano e seguaci): così dal sognare confuso dai ricordi, nella prima sezione, improvviso arriva il risveglio (il vero «costo del lavoro»), arido, molecolare, freddo come le parole che lo rendono («Decelerazione, arresto, dondolio delle masse. / Un passo fuori e l'aria è un traffico di elettroni da non credere»). La dimensione onirica, regno di fantasie e libera, si perde nei rumori della giornata, «col trillo della sveglia e il gargarismo della caffettiera; / al cantiere col tuonare di un portone e lo sconquasso di lamiera», nei sorrisi (di circostanza) che sono «abitudine / e repertorio», nel caffè per «risciacquare il piombo in bocca / del mattino». Lo *stop* imposto da *Conoscenza del vento* verrebbe così inteso come istante di riflessione, pausa-pranzo o fine giornata spingendosi un po' oltre nell'interpretazione, in cui «accade ancora / una volta che là fuori nel cosmo / qualcosa si sganciasse, poi partisse / imprevedibile per noi, velocissimo». Infine, le ultime poesie, serali davanti al «crepitare del fuoco» idealmente concluderebbero l'intenso giorno, che si rivela essere di viaggio sulle illimitate e letterariamente celebri *Autobahn* («Sbolle al tramonto l'uscita Norimberga»).

Fermarsi qui, però, nel ragionamento attorno alla raccolta, palesemente, significherebbe non considerare sentori di un "oltre", di un qualcos'altro, che preme già alla prima lettura. Abbastanza riconoscibile è, infatti, la traccia del ciclo annuale, fin dall'esergo «*Nell'inverno lo stile è tutto*» (di Roversi): partendo dall'estate in cui «la pellicola rende i fotogrammi / coi margini scontrati dal calore» e l'afa «incolla lenzuola e fronti / nel sudore e fonde le estremità di giorni / adiacenti per le regole dell'insonnia», si riconosce l'autunno nel «planare a mezzaluna di una foglia» (citazione peraltro questa da un testo che è elegante rifacimento - e forse approfondimento - del memorabile ungarettiano «si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie», specie nel distico

conclusivo «vorremmo quasi tenerci per la mano, osservando quella foglia / che, in fondo, ognuno le si è già per un istante paragonato»); l'inverno vive invece nel «battere delle vene tra le sciarpe», nel «sorriso che sgela l'artico attorno» (perché pensarlo come solo una banale perifrasi per «rompere il ghiaccio» e non invece come una condizione reale, data dalla parola collegata anzitutto ad una sfera sensoriale?), oppure nel «meteo indulgente fino a San Silvestro».

Sembrirebbe già piuttosto ampia l'analisi rispetto a un libretto di appena una sessantina di pagine, tuttavia risulterebbe insufficiente a chiunque, se non ci si soffermasse sul terzo ciclo che l'autore srotola di fronte al lettore: quello, ovviamente ma non troppo, della vita. Nelle stanze iniziali non sono descritti solo sogni confusi di una calda notte d'estate, ma ricordi d'infanzia, di una geografia cartacea (che non si esiterebbe a definire «dell'anima»), di un fantasticare sull'atlante «tra invenzione e ansia / di nominare, inseguendo corsivi / e stampatelli lungo continenti». E poi, finalmente forse, il bambino cresce, nello stupore «per l'esserci di un limite alla corsa». Diventa uomo, si sveglia dal torpore fanciullesco e approda alla realtà, fatta di giorni che si può sperare solo non siano «di troppo castigo», di «inerti / buttati a manciate nel vento di ronda sui viali», di «ridere rauco / forzato nei petti fino alla tosse». Ma anche negli ostacoli più apparentemente insormontabili, nella disperazione, non può che rimanere quell'«odore che serra in pancia» (come lo descrive Tondelli proprio in *Autobahn* ... «non ha importanza alcuna se sarà di sabbia del deserto o di montagne rocciose, fossanche quello dell'incenso giù nell'India o [...] dell'arcobaleno, del pentolino pieno d'ori, [...] delle bettole di Marrakesh o delle fumerie di Istanbul» e così via, dice)... Odore in cui riconoscersi, da riscoprire forse nel bel mezzo della devastante afa estiva, nella tristezza di un giorno di lavoro che sembra non passare più e che porta alla fuga, anche solo

immaginaria, nel «cosmo» cha da bambino appariva tutto da solcare («Mi sognavo / da grande, casco e scafandro, astronauta»), nelle riflessioni su un avvenire che sembra «un bolide arrogante» che «Sollevò un muro d'acqua al suo passaggio, / neppure per scansarci sufficiente», ma anche, più concretamente *on the road*, inseguendo «il cobalto / del Baltico [che] ancora non straripa dalla linea d'orizzonte». Il viaggio finisce poi «chiudendo gli indici», con la vecchiaia, quando si vorrebbe «lasciare lo zaino a terra e correre alle braccia che consolino» (forse di Dio, forse della sola morte laica).

Questa descrizione, nei limiti del possibile non sommaria, dovrebbe bastare a rendere l'idea (forse vaga) della logica intrinseca dell'opera, cui prerogativa è la “molteplicità”, citando Calvino nelle *Lezioni americane*, molteplicità che vive soprattutto nel singolo testo, dove alla tensione legante con l'esterno (i testi contigui e la raccolta) si aggiunge la riflessione, la ricerca di un senso che si va perdendosi. L'azione che Bini compie nel suo testo è un ennesimo, e probabilmente riuscito, superamento del Novecento, visto anzitutto come una proposta di revisione dei valori. Emblematico rispetto a tale tema rimane, indubbiamente, questo testo: «Volgeva ormai al termine quell'era / degli avi, dei proverbi, tutta intera / liquidata, una firma, il giusto prezzo [...]». Così via, si potrebbero prendere in esame altre peculiarità contenutistiche dell'autore, ma è bene lasciare che sia il lettore attento a scoprirle e goderne da sé.

Solo, in conclusione, è bene soffermarsi su alcune considerazioni stilistiche, che il lettore avrà già avuto occasione di formarsi, attraverso le numerose citazioni proposte. Inversione dei complementi, periodi lunghi e complessi, intervallati da incisi, un “tu” repentino e indicativo di una certa ascendenza montaliana, i versi ipermetri che si alternano agli endecasillabi, soluzioni che riprendono la strada di una forma metrica piuttosto rigorosa, in linea con la tradizione

novacentesca, rappresentano in tutto e per tutto il desiderio dell'autore di aprirsi al Duemila come approdando a un porto sicuro, inserendosi in una linea che non è sconsigliato metricismo, ma sintesi del passato pronta per l'avvenire. Linguisticamente, lessicalmente, poi, le scelte di pregio non mancano, la terminologia è spiccatamente poetica senza sconfinare in snaturanti arcaismi. Alla luce di questi dati, di questa analisi, non dovrebbe più risultare una concessione esagerata e anacronistica il dire che Marco Bini è un autore da tenere in considerazione, soprattutto per la giovane età, come promettente attore sulla scena di una poesia non più futuristica, post-moderna, ma realmente “del futuro”.

**Marco Godio**

**Fabio Franzin, *Co' e man monche [con le mani mozzate]*, Buccinasco (Mi), Le Voci della lune 2011**

Fabio Franzin con questa ultima raccolta di poesie in dialetto e italiano si conferma come una delle voci più interessanti della poesia non solo dialettale, ma di tutta la poesia scritta nella penisola. «Atelier» pubblicando nella collana “Macadamia” *Fabrica* e dedicandogli il numero 53 l'aveva imposto sulla scena della critica nazionale e questo libro non fa che riconfermare la precedente considerazione.

Il tema fondamentale è “la solitudine del cittadino globale” (Zygmunt Bauman) segnato nella vita, ma soprattutto nella personalità, dalla crisi del 2009, che ha comportato il licenziamento a causa della chiusura dell'azienda per cui il poeta lavorava. Nel dibattito letterario si continua a parlare di una poesia “civile”, di una poesia capace svincolarsi dalla retorica tradizionale, politica e ideologica e di calarsi all'interno dell'attualità sociale. Ebbene, se eccettuammo la sezione *Mio padre è uno stanco democristiano* di Riccardo Ielmini, compresa nella raccolta *Il privilegio della vita*

(Borgomanero, Atelier 2000), è veramente arduo trovare composizioni che sappiano calare all'interno di una situazione vissuta il travaglio della Postmodernità.

Franzin per mezzo di uno stile radicato sull'oralità rievoca la tragedia: è finito il miracolo economico del Nord-Est, che aveva illuso la popolazione con il miraggio di uno sviluppo illimitato ed è svanito lasciando negli strati umili della società una doppia delusione: la precedente provocata dalla condizione operaia e la seguente determinata dalla situazione di cassaintegrati.

Lo stesso paesaggio è completamente mutato: i capannoni ora sono «stuàdhi» (spenti), tappezzati da scritte «VENDESI, FITASI CAPANONI» «te un 'taliàn mis.cià al diaètò petà come / vis.cio aa lengua de tuti» («in un italiano impastato col dialetto appiccicato come / vischio alla lingua di tutti»). Ma il cambiamento più drammatico colpisce le persone che hanno perso il posto di lavoro: tutta l'esistenza ne rimane sconvolta e soprattutto il rapporto con la famiglia e con se stessi. La fabbrica è «morta», «drento l'è restà el fèro vècio / dee machine e dee ruliere» («dentro sono rimasti la ferraglia / dei macchinari e delle ruliere») e quasi con funzione propiziatoria non sono stati levati i *poster* delle modelle, della squadra di calcio, i vestiti e le calzature di lavoro.

L'abbandono è la prima sensazione provata alla notizia della chiusura dell'azienda: il direttore e il rappresentante sindacale non sono stati in grado di offrire assistenza al gruppo di dipendenti che nella disgrazia per la prima volta trovano una salda unione. In precedenza ognuno badava ai propri interessi: ci si scannava a vicenda, c'era chi faceva da confidente «ai caporioni», chi si sottraeva al lavoro e chi incontrava difficoltà a comprendere le direttive. E proprio la sensazione di abbandono spinge a rievocare del passato i ricordi più teneri e i ricordi dolorosi: «el sò ben // fiorir drìo 'na fresa, basi robàdhi / fra un toc e 'n'antro, i fiòi crèsser

/ frai turni e 'l mutuo; un l'à vist / un déo sparirghe via daa man, tut / a un trato, 'n'antro se tièn duro 'a / chena, co'l lèva su daa carègha» («il loro amore // fiorire accanto a una fresa, baci rubati / fra un pezzo e l'altro, i figli crescere / fra i turni e il mutuo; uno ha visto / un dito sparirgli via dalla mano, tutto / a un tratto, un altro si tiene la / schiena, quando si alza dalla sedia». «Abbandonati», i cassaintegrati si appartano in un canto per piangere.

Da questo momento la tragedia assume dimensioni "epiche", accezione da intendersi non come registro alto, ma come espressione che coinvolge un'intera fascia di popolazione, già prima devastata da una cultura "emporiocentrica" che aveva inaridito le radici della tradizione: il denaro era diventato il feticcio da adorare «senpre pì lontani / dal presepio e daa stéa, dal sacro» («sempre più lontani / dal presepio, dalla stella e dal sacro»; ma ora, «dopo 'a furia del cior, dopo 'ver sepoì / 'a tèra coi CAPANONI, 'verghe FITÀ / el cuòr ai schèi» («dopo la furia del comprare, dopo aver seppellito la terra coi CAPANONI, avere AFITATO / il cuore al denaro») (non sfugga l'aspetto dialatico della versione in italiano finalizzata ad accentuare la riproduzione realistica della situazione), non resta che il deserto.

La seconda sensazione viene definita di sbigottimento e immediatamente dopo di sfinitezza. «Guardateci» ripete lo scrittore, quasi come richiamo al lettore non solo di attenzione, ma di commiserazione. Ognuno si chiude nella solitudine che non trova neppure più negli amici il conforto: anche gli appuntamenti al bar per una birra non riescono ad infrangere le barriere. La situazione, che in primo momento provoca in qualcuno l'ebbrezza del tempo libero, poco alla volta mina l'autostima: l'individuo si sente "inutile", «di scarto», attore non voluto in un dramma non previsto. Pertanto il poeta prova una certa impressione nel passare davanti ai cancelli chiusi, ai parcheggi vuoti, al silenzio desolante, segni di una dispera-

zione che sta inghiottendo tante famiglie. Egli constata il fallimento della “Grande Promessa” di uno sviluppo inarrestabile e il paesaggio mutato negli ultimi decenni ne è testimonianza inequivocabile: gli ettari adibiti alla coltivazione e poi cementificati sono diventati una «steppa deserta». La tragedia si coglie nei gesti, nell'improvviso rovesciamento delle abitudini di vita, nella disillusione dei sogni, nella disperazione letta negli occhi dei figli e delle mogli, nel brusco ridimensionamento dei progetti, nel contemplare con orrore il cambiamento di significato dei luoghi, delle persone, delle relazioni e soprattutto di se stessi con il mondo.

Il disoccupato diventa l'immagine della “solitudine del cittadino globale”, vittima di poteri, di ragioni, di scopi a lui ignoti, in balia, come i protagonisti dei romanzi di Kafka, di un misterioso destino “non a misura d'uomo”, disperso su un pianeta, diventato improvvisamente “opaco”. Alla condizione di “sfruttato”, che pure conferiva identità, segue la condizione di “essere-per-il-nulla”, di individuo privo di progettualità, privo di valore umano, di capacità di incidere sulla produzione materiale e sulla relazione sentimentale, sfiduciato, inutile, inadeguato nei confronti del suo essere uomo, dell'essere padre, dell'essere marito, dell'essere cittadino, amico, parente: è uno di «quei che no' à vòia / de far nient – che s'i vardéa // fin ieri, fra disprezzo e un fià / de invidia» (uno di «quei fannulloni / – che guardavamo // sino a ieri, fra disprezzo e un po' / di invidia »), si sente un «fallito». La giornata non è scandita da un ritmo, ma da un bighellonare (il *flâneur* postmoderno) tra la tivù, la passeggiata segnata dal desiderio di rientrare subito, una puntatina al bar per un incontri superficiali, per conversazioni convenzionali e frettolose, e una sigaretta dopo l'altra; la libertà si trasforma in “carcere”, perché la chiusura della fabbrica non rappresenta il fallimento di un'azienda, ma il fallimento di chi si “guar-

da vivere” in giornate «lunghe, infinite, / bastarde», come succede ad uno degli ex colleghi che «da quando l'azienda / aveva chiuso [...] si era chiuso / anche lui»; spesso si sedeva «sul water / a piangere»: potentissima metafora di una disperazione che non trova attenuazione. Pino prima si sentiva un re, pur essendo solo un caporeparto; non gli mancava nulla: «faméja unidha, i fiòi bravi a / scuòdea, e boni, mèdho mutuo / dea casa za pagà» («famiglia unita, i figli bravi a / scuola, e senza grilli, mezzo mutuo / della casa già saldato»), ora tutto va in fumo a cinquant'anni. Carlo, dopo aver rifatto i letti, accende la tivù fra gli strepiti delle donne che pensano che un uomo in casa sia una disgrazia.

E il cittadino globale si sente, pertanto, straniero in patria, emigrante nella terra in cui è nato, «parché i ghe fa sparir el domàn» («perché gli viene cancellato un futuro»). Questa è vita, questa è “vera” poesia. Si potrà discutere all'infinito di estetica, di poetica, di retorica, si potranno individuare nel testo le metafore evangeliche e le occorrenze lessicali, ma non si potrà mettere in dubbio che questa raccolta non nasce da elucubrazioni solipsistiche, da progetti letterari, pulsa di tragedia; è poesia che nasce dal sangue, dalle lacrime, dal disfacimento di esistenze, dall'annullamento dell'individuo. Ci troviamo di fronte ad una lirica universale, perché non si lascia sedurre né da proclami politici e tanto meno da rivolte ideologiche, qui la tragedia germina sulla pelle di persone concrete, di luoghi reali, di situazioni palpabili. E la disperazione non si limita alle parole, il poeta ci introduce nelle case, nei bar, sui luoghi di lavoro, ci fa percepire il silenzio, lo scandire senza scopo del tempo, la desolazione di un sogno infranto, le cui ragioni sono del tutto sconosciute. E l'angoscia è palpabile nella vicenda personale, nel ritratto degli ex compagni di lavori, nelle donne, nei figli, nel paesaggio, nella natura stessa.

Da questo si può misurare la distanza

abissale che separa Franzin dal conterraneo Andrea Zanzotto: la poesia si è riappropriata del suo compito fondamentale che consiste nel parlare dell'uomo, il "novecento" in lui appare non solo superato, ma "umiliato" (nel senso più nobile del termine) nella superba pretesa di confinare la scrittura in versi a gioco dimenticando l'esigenza di testimoniare la tragedia dell'esistenza.

**Giuliano Ladolfi**

**Ko Un, *L'Isola che canta, Antologia poetica (1992-2002)***, traduzione e cura di Vincenza D'Urso, Faloppio, LietoColle 2009

Il vento attraversa le liriche di Ko Un, ora brezza ora tempesta, vento che è bellezza perché è voce, vita, movimento, e si contrappone alla stasi che è morte: «Morire in una giornata di vento / è il peggior tradimento [...]. / La più splendida cosa del mondo / una giornata di vento». Oppure «Quando il vento parla / volano i suoi capelli e si gonfiano le gonne, / quando il vento non parla / del suo villaggio non si gonfia la bandiera». Perciò anche la tempesta è benvenuta, perché è vista nel suo divenire e costituisce una sfida: «Eppure tu, bianca vela fuori nel mare, / tu, nel profondo del cuore, desideri che la tempesta arrivi. / Perché solo nella tempesta / riesci ad essere viva».

Le poesie sono tratte dalle raccolte *Canti del domani* (1992), *La strada non ancora percorsa* (1993), *Una lapide* (1997), *Sussurro* (1998), *Canti tardivi* (2002)

Del resto è stata attraversata dalla tempesta la vita di Ko Un, nato nel 1933 a Kusan, quando la Corea era sotto il dominio giapponese, da una famiglia molto modesta per cultura e per livello economico: madre malata, padre molto riservato, nonno dedito all'alcool, ma animato da grande spirito di resistenza all'occupazione giapponese. Il nonno lo educa all'amor di patria ed allo spirito di libertà e di giustizia. Di conseguenza Ko Un mal si adatterà alla

politica repressiva dei governi postcoloniali e tanto meno alla divisione delle due Coree.

La guerra del 1950 tra il Nord e il Sud del Paese, con la conseguenza di odio e disperazione, lo porta ad uno stato tale di depressione che tenta il suicidio. È il primo di una serie: «Appena vent'anni. / Ovunque andassi, rovine. / Nelle notti di coprifuoco, / spesso scelsi la morte e non la vita. / [...] / La luce della lampada di allora è spenta / ma il post-rovine per me non è ancora arrivato».

È uomo di pace, ma quella fuori da ogni retorica: «Di una parola l'umanità deve vergognarsi. / La scrivo / sulla sabbia cocente / del deserto arabo del mio cuore. / Pace! / [...] / Aiutandomi con una stampella, / pur su una sola gamba, / la userei per scrivere: / Blasfemia!». Egli cerca rifugio nella fede buddista e prende i voti nel '52, scegliendo esperienze di povertà e vivendo di elemosina, finché la sua dirittura morale, che non tollera la corruzione di certi ambiti clericali buddisti, gli fa abbandonare l'abito nel 1962, ma non la sua fede e i suoi principi.

Forte è in Ko Un il senso di appartenenza a quell'Universo di cui sente parte, nella consapevolezza di una continuità che unisce spiritualmente i vivi e morti, il sé e gli Altri da sé: «Ciò che ora io penso / chissà dove nel mondo / qualcuno l'avrà già pensato. / [...] / Che gioia! / lo sono composto / di molti Altri. / Non piangere», tutto questo all'interno del processo di trasmigrazione e di rinascita: «Vado sull'Annapurna. / Un mio lo più recente / di circa 1500 anni fa / è già lì [...]. / Finalmente si scontrano i due lo. / [...] / Ora non esiste più lo. / Troppo a lungo sono stato a volte mendicante, a volte imbroglione».

Costante è il desiderio di condividere l'essenza vitale degli altri, perché la solitudine è dolore; da soli non si vive né si è consolati, nella solitudine, dalla presenza amica del vento vivificatore: «Se, da quando sei nato, / non sei mai stato un'altra persona, / come potrà mai un soffio di vento / osare sfiorare i tuoi capelli?».



La sua stessa vita è carica di forti significati mistici. Lasciato il tempio buddista Ko Un, si sposta per il Paese insegnando gratis il coreano, poi vive un momento di disperazione e sconforto dopo la lettura di certi grandi autori russi, fatto che lo porta a bruciare i suoi manoscritti e a tentare ancora il suicidio, a fare abuso di alcool fino ad arrivare un terzo tentativo che lo tiene in coma per parecchie ore.

E proprio allora, nel 1970, inizia il suo nuovo percorso, costruttivo, positivo, impegnato nella difesa dei diritti civili, tanto da finire nel mirino dei servizi segreti sud coreani e a sperimentare la prigione, nonostante i suoi meriti come poeta, ben quattro volte fino alla tortura che nel 1979 gli danneggia il timpano di un orecchio in modo irreversibile. Della prigione parla come se ormai facesse parte della sua vita: «Uscito dalla quarta prigione, / mi condannarono agli arresti domiciliari. / Come un decenne / disegnai un uccello in volo su una banconota da 1000 wŏn». Addirittura nel 1980 viene sospettato di alto tradimento per aver appoggiato una rivolta popolare domata nel sangue, e condannato all'ergastolo. Fortuna vuole che dopo due anni un'amnistia generale gli renda la libertà. A questo punto arriva il matrimonio, in età matura, e ciò comporta finalmente una vita più serena in una cittadina a due ore da Seul, Seguono la nascita di una figlia, la produzione delle opere più intense, in poesia, prosa, saggistica. Tuttavia una nuova esperienza di prigione lo attende nel 1989!

Ma nel 2000 Ko Un, il quale «nei desolati anni Cinquanta, in quegli anni Zero», era stato «un viandante senza meta», è membro della delegazione ufficiale per lo storico incontro tra i *leader* delle due Coree, con un'apertura alla speranza. Nel 2002 riceve la prima nomina a candidato per la Corea al premio Nobel per la letteratura, nel 2004 la seconda.

Le asperità del suo percorso sono vissute liricamente e rese lievi dalla parola poetica

che contiene echi di vento, canti delle anime dei trapassati, voce di onde, voli e grida di uccelli, luci, suoni, fiori, piante dei boschi, soffici paesaggi innevati e protettivi: «nel profondo della montagna, / voglio diventare orso, / addormentato, ignaro di tutto. / Nevica. / Nevica».

Per Ko Un l'uomo è artefice del proprio destino, in un divenire continuo, dove tutto scorre e nulla è già stato scritto, perché c'è una strada che non è ancora stata segnata, quella che si costruisce mentre si procede, carica di attese e di domande: «[...] ma più di quanto abbiamo percorso, / ancora più lontano, / c'è una strada ancora da percorrere / [...]. / Il vento soffia». E ancora: «Se la strada non c'è / la costruisco mentre procedo». È una voce che si proietta verso il futuro, con fiducia: «Sul fiume oscuro c'è un ponte, / un ponte da attraversare. / [...] / Stelle in cielo, / stelle negli occhi di chi aspetta, / stelle, / stelle».

Nei suoi versi si respira un amore intenso per la vita la cui preziosità si riconosce unitamente alla bellezza racchiusa in ogni cosa che esiste sulla terra, e alla capacità di riconoscere che la felicità può nascere anche dagli errori, in un percorso che va verso il bene: «Con quel raggio / voglio illuminare il tuo gigantesco errore e, / trasformandolo in un fiore, invitare una farfalla».

L'anafora batte forte nei versi del poeta coreano, talora è meraviglia davanti ad un paesaggio, ad un'emozione, o rappresenta una forma di pausa della e sulla parola, per riflettere; talvolta è grido di disperazione e le parole ripetute che spiccano sulla pagina bianca fanno sentire tutto il loro peso: «Nel giorno in cui seppellii mio figlio. / Figlio, / figlio, / sei già in cielo, / figlio».

Se i significanti lasciano immagini di bellezza della Natura, non basta la Natura a Ko Un, perché le stelle sono irraggiungibili e i fiori sono destinati a sfiorire. Vuole crescere e parlare dell'uomo e all'uomo. Il vento è la voce, la lingua del mondo, insieme al cielo e al mare. La poesia passa nel vento: «Un

altro poeta / compose in sua vece una poesia. / Non appena scritta, / *fiuuu*, volò via con una folata di vento».

La poesia ha anche il compito di unire la gente divisa e creare una nuova consapevolezza: «L'animo d'un poeta rivela il solitario grido di verità / che emana dagli spazi fra mali e bugie del suo tempo, / è un animo picchiato a morte da tutti gli altri». Il poeta deve guidare la sua gente, perché possiede le parole, ha un menestrello dentro la pancia: «Ora nella mia pancia cresce un menestrello. / Tocca la mia pancia tonda! / Non senti come si muove il piccolo menestrello? / [...] / Odo già le canzoni che canterà nel suo vagabondare». Nella poesia ripone la fiducia e l'Universo è attraversato da un sussurro ininterrotto; la sua isola è tutto un canto: «Sparse, nel mare delle mie origini, / chissà perché, / isole qui e là. / Piccola, tra loro, / s'intravede l'Isola che canta. / Quando il vento, forte, soffia nelle lontane acque / dell'Ovest, / attorno a quell'Isola, / sempre, / si ode cantare. / [...] / Così anch'io, cresciuto / guardando quell'Isola / ho accolto in me il grande spirito / e ancora oggi sono un cantore viandante».

**Marisa Cecchetti**

**Luciano Luisi, *L'ombra e la luce*, Lanciano, Carabba 2010**

L'ultima raccolta di Luciano Luisi ha il sapore di un bilancio che non riguarda soltanto l'esistenza, ma anche le concezioni, i valori e gli stili di vita adottati nella lunga esperienza umana e letteraria. In essi egli riscontra con rinnovato stupore "l'ombra e la luce": «Ora insieme, / beffando lo specchio, invecchiamo, / e stiamo alla stessa finestra a guardare / scorrere calmo il fiume della vita». Inevitabilmente lo sguardo scavalca il "muro d'ombra" dell'esistente: «E dunque sia / fatta quella superna volontà e ci dia / la speranza di stare ancora insieme / in quella vita eterna che ci attende», anche se rimane un estremo desiderio, quello di

lasciare i suoi libri «dono d'amore a chi dopo / di me verrà / per ricordarmi, / mio segno / d'esserci stato». Il passato, pertanto, si delinea nella luce di una serenità dominata dalla saggezza di chi è consapevole di aver compiuto la propria missione.

L'ombra è rappresentata dal mistero del male e del dolore («Dolore» / sempre questa / oscura parola ripeti / nel lungo interminabile viaggio / da un capo all'altro della stanza / ed io / per attenuare la pena, ti ricordo / di un'estate lontana in cui ti vidi / venirmi incontro correndo felice»; «Fammi capire» / [...] / *È una ragazza / Ha trent'anni / e sta morendo*»), mistero che costringe anche il poeta ad un ripensamento sulla "parola" stessa che gli pare tradire la realtà («Non tradirla mai più / parola, che li possa / dirmi l'amore e la speranza»). La necessità di esplorare il cammino percorso lo spinge a rievocare le figure genitoriali, la vita familiare («Bisogna essere in due / per vivere»), la gioia delle scoperte («Ma niente / può cancellare la gioia / di respirare fra gli alberi, o guardare / di notte il mare che trema / alla carezza del vento»). L'ombra della morte, vero *Leitmotif* della raccolta, costringe l'autore a confronti con il numero degli anni, anche se egli continua a rimanere profondamente innamorato della vita. È tempo di congedo, ma egli non si rassegna: «Esca, prego! È già stato servito / anche il caffè. / (Chi c'è / che m'invita / drasticamente ad uscire?) / Non voglio / ancora alzarmi, lasciare / questa tavola». Anche il tempo ha accelerato il ritmo: «È già passato un anno e sembra ieri». L'ombra è rappresentata anche scomparsa delle persone care, come la figlia di un'amica o un amico psicanalista («Ma tu / hai chiuso per sempre la porta»), della poetessa Giovanna Sicari e della figlia del poeta Daniele Cavicchia, con tutto il bagaglio di interrogativi e di sofferenze racchiuse nella composizione per un suicida («O hai pensato che Dio / ti avesse abbandonato?»).

Nella sezione *Lettere* Luisi prende conge-

do dalle persone care, perché «non è un viaggio se non ha ritorno. / Quell'andare via è per sempre»: Ombra sono le vicende di cronaca, lo strazio delle Torri Gemelle, le stragi in Israele, la morte di un extracomunitario in un cassonetto e di un bimbo partorito al freddo, il terremoto in Abruzzo.

La luce è rappresentata dalla speranza umana e cristiana, cui il poeta luzianamente si rivolge («Restami accanto, speranza, non cedere. / Non credere se dicono / gli anni che porto addosso»), dalla vita («Ti prego non andartene resta / qui dentro di me, ch'io possa / amarti e goderti / e amare in te / questa luce che dice / ritorna sempre il giorno avanti»), dai ricordi dell'infanzia e della giovinezza. Luce è la Parola di Dio che il poeta rivive in sé nei misteri dell'Annunciazione, dell'Eucarestia, nelle vicende di Giuseppe, della peccatrice, di Tommaso e della tempesta.

Ma la luce non è un dono, rappresenta un continua ed ardua conquista, una vera e propria lotta di Giacobbe con l'angelo di fronte ad un mistero che nessuna ragione umana può svelare. Allora la preghiera si consuma in una disperata ricerca: «Sento il frastuono nell'anima / del Tuo silenzio, / Ti rincorro e Ti perdo, / Ti cerco e non Ti vedo». E il rapporto con Dio diventa riconoscimento dei propri limiti e dei propri errori («Sgomento / vedo quello che sono») e lo aiuta a superare i momenti di scoraggiamento e un vero e proprio senso di colpa per non essere in grado di apprezzare quanto è stato elargito. E, quantunque il bilancio della vita al cospetto dell'Assoluto sia negativo («ho dissipato / la borsa di denari che mi hai dato / alla partenza») e quantunque si instauri un gioco di fuga e di ricerca, di gioia e di delusione, di ritrovamento e di nascondimento, perché Dio è ribelle ad un ogni attesa umana, il labirinto interiore del poeta trova un suo centro nella preghiera al Padre: «E raccoglici / nell'infinita Tua misericordia / anche se tante volte, confusi noi T'abbiamo / dimenticato». La lotta si distende in un

sicuro approdo di fede.

Ci troviamo di fronte ad un testo cristallino e semplice in apparenza, ma profondamente travagliato sotto l'aspetto umano, come suggerisce il titolo. Raramente nella storia della poesia il problema della morte assume un'angolazione così concreta, estranea alla retorica classica, anche perché raramente i poeti hanno raggiunto la vecchiaia. In questi versi pare leggere la malinconia percepita sul volto e nelle parole di molte persone anziane che, di fronte al fatale passo, avvertono il senso del mistero con una disposizione d'animo contraddittoria: grata per l'esistenza vissuta, ma addolorata per il futuro distacco, come pure riconoscente per il dono della fede e incupita per non aver risolto il problema del male e del dolore. Luisi non teme di affidare la sua tragedia alla poesia e lo fa con sincerità disarmante, una sincerità che il lettore giovane stenta a recepire e non per mancanza di capacità intellettive, ma per la lontananza da un evento ineluttabile che viene sentito come lontano.

La lotta che l'individuo ingaggia con se stesso nel momento stesso in cui vede la luce, viene qui ritratta al limitare del buio, ma quanta luce, quanta armonia, quanta bellezza emanano questi versi che testimoniano il desiderio umano di continuare a vivere nell'eternità, per cui con Agostino Luisi può esclamare: «Et inquietum est cor nostrum donec requiescat in Te, Domine» e il riposo assoluto può essere raggiunto solo nella visione beatifica della Luce, dove ogni ombra lascerà posto alla Felicità.

**Giuliano Ladolfi**

**Guido Mazzoni, *I mondi*, Roma, Donzelli 2010**

*I mondi* di Guido Mazzoni è una raccolta che descrive con lucidità un punto di vista sul rapporto tra l'individuo e il vivere contemporaneo. I testi, in versi e in prosa, presentano un'autobiografia lirica che si snoda

attraverso oggetti, luoghi, immagini della quotidianità urbana occidentale, trasposti nella scrittura sotto forma di un condensato di presenze. Il loro valore non è simbolico: sono le cose generiche a cui siamo abituati, che determinano i nostri gesti comuni; fanno parte della storia dell'io poetico, ma potrebbero appartenere alla storia di un uomo qualsiasi del nostro tempo. Sulla base dell'abitudine e del senso comune che ci legano a queste presenze, è costruito il campo di indagine dell'autore: questi cerca un significato e un principio di conoscenza coerenti con la realtà che vive attraverso un recupero lirico di frammenti d'esperienza. L'intento è coeso, costante, come una lama che fende un ammasso caotico e indifferenziato di «schegge» (*La forma del ricordo*), «scaglie» (*La parete*), «scorie», «cristalli» (*Gesti*), «lati del reale» (*Il cielo*) e ne ricompono un assetto ordinato. Questo intento trova una corrispondenza nella straordinaria compattezza del ritmo e del tono, dovuta sia a uno stile neutro, uniforme, meditato, sia alla presenza ripetuta di movenze riflessive. Le poesie sono tutte contraddistinte da una cadenza ragionante, che ricompono le impressioni liriche in similitudini e sequenze temporali-argomentative, sviluppata nelle prose con un tono saggistico, quasi filosofico.

Il prosimetro consente di mettere a fuoco due angolature del punto di vista soggettivo: una intima, l'altra straniata. L'alternanza tra queste fa osservare una trama strutturata dell'autobiografia lirica, nello stesso modo in cui John Ashbery racconta la propria esperienza nel poema in prosa *Il sistema*. La trama si sviluppa in sei sequenze e appare un accumulo progressivo di strati di senso. Nella prima, le poesie descrivono il passato del soggetto attraverso *topoi* lirici calati nell'esistenza di un uomo del XXI secolo: *Questo sogno* è la storia di un ricordo d'infanzia, *Prato Est* e *Il cielo* traspongono in chiave postmoderna un idillio d'ambiente, *Giocatori* è una scena d'interno borghese, *La*

*scomparsa del respiro dopo la caduta* racconta un trauma e la percezione della morte. Nella seconda sequenza, le prose *Esperienza* e *Parcheggio* definiscono i primi momenti saggistici del libro: *Esperienza* riprende le immagini liriche della *Scomparsa del respiro* e ne dà un punto di vista straniato, creando il primo anello della trama autobiografica; *Parcheggio*, in terza persona e in chiusura della sezione, stabilizza la visione di straniamento. Le sezioni successive sono ambientate al presente, in uno spazio dilatato dalla città di provincia alla metropoli europea o americana: presentano stati ontologici nella contemporaneità occidentale, raccontano l'interiorità individuale (III sez.), le situazioni del mondo esterno (IV sez.), il pensiero dell'io sul vivere odierno (V sez.). Una sola poesia si trova nella sesta sezione, come un quadro in cui le immagini e i temi degli altri testi sono riassunti e trascesi. *Pure Morning* prende in prestito il titolo da una canzone dei *Placebo* ed è la sintesi tra una possibilità di vivere in modo autentico (lirico) la realtà e uno sguardo straniante che osserva come, nella contemporaneità, questa possibilità sia fallimentare. Il video musicale sullo schermo televisivo diviene così un doppio ironico dell'unica comprensione che, secondo l'autore, l'individuo può avere della vita: l'io ha cognizione solo dello spazio che un sistema di forze superiore e insondabile gli consente di avere e può esistere solo in questo spazio, in questo «mondo». Perciò le sue proiezioni, i suoi desideri, i suoi gesti sono orientati sulla base di una costruzione artificiale. L'autenticità dei rapporti, dei sentimenti, delle intenzioni è un complesso indotto, dovuto ai meccanismi dei nostri «mondi». Allo stesso modo, il mattino urbano descritto all'inizio della poesia non è nient'altro che un campo di presenze, interazioni e scambi prodotti da altre presenze, interazioni e scambi che non conosciamo e che ci determinano. La conoscenza dell'individuo si ferma alla superficie del suo «mondo»: può vedere la mattina solo

come vede il video musicale, può vedere solo l'artificio.

Il motivo dello sguardo è determinante per la costruzione dei testi: molti i verbi di percezione visiva e i nessi che la presuppongono. La vista si articola su un piano duplice. Da un lato, c'è lo sguardo dell'io: duro, solido, gelido, che indaga il senso delle cose, svela la natura artificiale e ingiusta dell'esistenza, così come è suggerito anche dalle citazioni di Kafka e Nietzsche in epigrafe. Dall'altro lato, c'è uno sguardo trasversale, che appare al lettore con la descrizione di nuvole, uccelli, riflessi. Queste presenze rimandano a un'idea di liquidità, libertà, movimento: contrastano con la visione del soggetto, che osserva i propri frammenti d'esperienza attraverso un vetro rigido che li contiene e li stabilizza («vi vedo / come nel fondo di un vetro», *La parete*). La vista è quindi vissuta come un atto doloroso: l'io osserva, ma non comprende, perché ciò che può guardare è una «parvenza» (*I moti distesi*), «l'idea di» qualcosa (*L'idea di essere vivo*), la rappresentazione artificiale di un «mondo», mai l'essenza. Per questo la vista può essere interpretata anche attraverso le teorie di Schopenhauer: parole come «velo» (*Il cielo*), «telo» (*Quando si smette di cercare*), «pulviscolo», «rete» (*I mondi*) sono chiavi di lettura. Inoltre, attraverso la percezione visiva è descritto l'aspetto dei «mondi»: l'io osserva lo spazio attraverso «la curva del cielo» (*Il cielo*), una mosca attraverso «la curva del vetro» (*I moti distesi*), le persone attraverso una «parete d'aria» (*La parete*) e sa che oltre il «cono» del campo individuale esiste solo una «superficie» (*Superficie*) che delimita l'esistenza, ci trascende, determina il nostro vivere. I «mondi» sono definiti da parole che evocano l'idea di una curvatura, sono sfere di *habitus*: trasparenti, impalpabili, infrangibili. Ci contengono come la «bolla» di vetro in cui nuota un pesce (*Giocatori*). Riuscire ad avere consapevolezza della loro presenza significa scoprire, in uno stato di «calma» quasi stoica

(*Anniversario*), il senso di solitudine profonda che pesa sulle esistenze individuali («per essere solo ciò che siamo adesso, / per diventare solo solitudine», *Pure Morning*).

I «mondi» rappresentano un sistema compatto che orienta le vite degli uomini occidentali: sono un'immagine generazionale che l'autore dà alla condizione contemporanea. La compattezza e l'unità di questa autobiografia sono rese ancor più integre dallo stile classico, neutro, piano. Modelli come Montale, Sereni, Fortini vengono filtrati in una scrittura che è maturata su riflessioni dal taglio filosofico. Queste traspongono nel poema in prosa nuclei concettuali, affrontati dall'autore in saggi critici (*Forma e solitudine*, 2002; *Sulla poesia moderna*, 2005) e qui condensati in forma lirica. *I mondi* è un libro che recupera una nozione di grande stile: vuol rappresentare una realtà e esprimere un'idea. La neutralità stilistica diventa allora il mezzo per comunicare un punto di vista sul presente, narrato con un'intensità forse maggiore che in una poesia di forte realismo linguistico. *I mondi* è, dunque, un libro poetico, ma anche saggistico e filosofico. La sua compattezza, le sue presenze comuni e guardate con una precisione d'acciaio, i suoi movimenti riflessivi hanno un solo scopo: osservare la vita e da questa trascendere un significato. Scrive Peter Sloterdijk: «Poiché abitare significa sempre costruire sfere, in piccolo come in grande, gli uomini sono le creature che pongono in essere mondi circolari e guardano all'esterno, verso l'orizzonte. Vivere nelle sfere significa produrre la dimensione nella quale gli uomini possono essere contenuti. Le sfere sono creazione di spazi dotati di un effetto immuno-sistemico per creature estatiche su cui lavora l'esterno» (*Sfere I. Bolle*, trad. it. di Gianluca Bonaiuti, Roma, Meltemi 2009, p. 82). La visione di Mazzoni è più cupa, ma lo sguardo critico affine. La presenza di un messaggio etico in poesia è ciò di cui *I mondi* ricordano l'importanza.

Maria Borio

**Daide Nota**, *La rimozione*, Ascoli Piceno, Sigismundus 2011

A mio parere, Davide Nota è uno dei poeti più promettenti tra quelli nati negli Anni Ottanta. Per questo motivo l'ho incluso nell'antologia *Poeti del Duemila* (Bari, Palomar 2011) che raccoglie la testimonianza di 25 scrittori in versi contemporanei.

La "rimozione" psicanaliticamente si riferisce alla "perdita" del padre, che diventa sempre più acuta a mano a mano che l'adolescenza cede il passo alla giovinezza. Nel momento di raggiungere la piena indipendenza, l'immagine genitoriale limita in modo determinante il processo di costruzione del sé: «L'oggetto rimosso, che vivo non vede», «c'era una volta un padre, / l'icona che non s'apre». Emblematicamente quest'"assenza" rivela la condizione di una generazione che si è trovata priva di tradizione. Il processo di globalizzazione e l'informatizzazione unita ad una cultura mediatica ha prodotto un taglio netto con il passato. E Davide Nota ne è testimone nella vicenda personale. Se il padre non esiste, non ci può essere né contestazione né opposizione: l'abulia dell'odierna gioventù affonda le radici in questo passaggio epocale di chi si trova privo di punti di riferimento e privo di idoli da scalzare dal piedestallo: «orfani del mondo». La consapevolezza di tale vuoto genera nella seconda parte della raccolta degenera la rappresentazione del sangue e del disimpegno politico, segni il primo di un tipo di comunicazione di massa che cattura la morbosità dello spettatore con i toni truculenti («Le grandi imprese le lascio ai cadaveri») e il secondo di un disgusto di qualsiasi responsabilità a favore di un riflusso dolorante («In ogni cavo la sostanza mancante / in forma di lacrima chiamare») in un privato privo di prospettive («lo sono un continente»). Il senso di "mancanza d'essere" genera il rimpianto per il passato e l'invocazione perché questa situazione trovi una via d'uscita: «Sia lode al padre e al figlio / che tornano al can-

tiere. / Notte di tram e nebbia. / Pietà di me signore».

La delusione, pertanto, si configura come l'esito delle attese adolescenziali: «Volevo il meglio / da questa generazione sballata / di pasticche e psicofarmaci», perché i valori della tradizione non hanno trovato sostituzioni valide: «Vorrei in fiamme vedere / le vetrine dei call center, / le agenzie interinali, / e con pietà francescana aggiungere / al fuoco nuovo fuoco». Il taglio con il passato, infatti, ha prodotto unicamente deserto: «Certo potremmo facilmente bruciare / il vecchio mondo rappresentato, / ma un enorme deserto illuminato a nuovo / non era certo il fine di questa guerriglia».

Forse solo i giovani comprendono l'abisso in cui è precipitata l'attuale società: «La mia giornata è senza senso» esclama Davide Nota e aggiunge: «io per esempio non comprendo più cosa significhi / avere un mondo interiore». E proprio su questi versi si misura la distanza che separa le generazioni precedenti da quelle che si trovano sotto i trent'anni, durante la cui infanzia con la caduta del Muro di Berlino siamo entrati nell'età della globalizzazione. Quindi, usare categorie passate per comprendere questo mondo giovanile comporta un sicuro fallimento. Occorre illuminare un simile processo con la luce di questa poesia e vedere la realtà con occhi diversi: questi giovani anelano alla libertà, ma essa è diventata un vocabolo privo di senso e l'unica vera realtà è quella virtuale al punto che il poeta esclama onestamente di scrivere «quel che so e che tutti / fingono di non sapere». Non resta che la desolazione di una pornografia che abbrutisce e che rivela la miseria e lo smarrimento di coloro che dovrebbero cambiare il mondo: anche la "grande promessa" della liberazione sessuale sta producendo frutti molto amari.

*Giuliano Ladolfi*



NARRATIVA

**Claudio Bagnasco**, *Silvia che seppellisce i morti*, Nuoro, Il Maestrale 2010

*Silvia che seppellisce i morti* non è la prova di un esordiente. Claudio Bagnasco ha infatti già all'attivo un romanzo il cui titolo, *Luciana* (Rocco Carabba 2007), è ancora un nome di donna, segno innegabile di una continuità fra le due opere, come dimostra anche il fatto che, in entrambe, le protagoniste si pongono da subito quale oggetto di una ricerca: sono, allo stesso tempo, ciò che si ritira, eclissandosi, e ciò che, in virtù della sua assenza, "fa andare". Anche se, a differenza di *Luciana*, figura evanescente, che non esce mai dal vuoto-silenzio in cui si è relegata, *Silvia* è una presenza concreta, che non si limita a mettere in moto la ricerca altrui, ma si muove anch'essa, seppure il suo muoversi – più un recedere che un avanzare – si svolga in uno spazio diverso da quello cittadino in cui agiscono gli altri personaggi. Non per nulla, il suo primo atto è un'ascesa verso un luogo non ben identificato, un paese in collina, a strapiombo sulla città, che, per quanto ci è dato arguire dagli scarni elementi forniti dall'autore, potrebbe rappresentare la mèta di una sorta di regressione non ispirata ad alcuna nostalgia: ritornano ad un "prima" arcaico che non offre ripari né i *comfort* o le illusioni della vita cittadina. Del pari, nella *fabula* introduttiva, *Cominciarono le madri*, che, pur nella sua apparente estraneità alla storia narrata nel romanzo, svolge una funzione essenziale, come favola che autorizza il racconto, aprendogli uno spazio di legittimità, il rigore dell'inverno polare è la molla che fa regredire i personaggi a uno stadio primitivo e selvaggio. Una *fabula* deve autorizzare la narrazione, affinché essa si produca, tanto più che questo racconto, in apparenza distaccato, "passante", quasi venuto da più lontano, contiene già e anticipa alcuni *Leitmotiv* del romanzo: dallo sfondo invernale, lugubre, alla caratterizzazione psicologica dei perso-

naggi, tutti travolti da una smania che li costringe a competere fra loro misurandosi nelle sfide più assurde. In realtà, questa follia che contagia i personaggi, orientandone gesti e pensieri nel senso dell'iperbole e della dismisura, si direbbe originata più da una mancanza che da un eccesso. La mania per le gare infatti non è animata da una sana passione ludica, ma, com'è evidente, da una pulsione insopprimibile che spinge ciascuno a sopraffare l'antagonista, a "gettarsi su ciò che gli manca, sul segreto dell'Altro".

Così la *fabula* ci introduce direttamente nel cuore del romanzo e del capitolo con cui si apre: un dialogo dove un personaggio innominato, che tale resterà sino alla fine della storia, rivela, nel corso di un drammatico *tête-à-tête* con una figura ambigua, anch'essa innominata, dai chiari tratti luciferini, il proprio odio nei confronti di *Silvia* e il proprio desiderio di vendetta per il dolore che essa gli avrebbe inflitto con le sue continue ripulse. È la frustrazione la molla che spinge l'innamorato a gettarsi su ciò che gli manca (*Silvia*); è l'entità del suo odio, a scoprirlo letteralmente afferrato, se non stregato, da un'assenza (il segreto dell'Altro, appunto) che egli non può svelare perché non se ne può appropriare. Non per nulla, questo amante deluso, vittima di un'ossessione maniacale, dimostra, durante il dialogo con il suo mefistofelico interlocutore, tutto il suo impaccio a esprimersi, a trovare, come gli viene ripetutamente richiesto, la parola giusta che significhi in modo inequivocabile il suo risentimento verso la donna e il suo fermo proposito di punirla. L'impossibilità di accedere al segreto dell'Altro – un non saper fare – corrisponde, sul piano del linguaggio, a un non poter dire, per cui l'anonimo maniaco finisce col retrocedere alla condizione di *in-fans*. Ma anche *Silvia*, come già si è detto, recede, si allontana dallo spazio comune cittadino, per ritirarsi in collina, quasi che il movimento regressivo che arretra l'anonimo innamorato-persecutore nelle retrovie di un'infanzia impotente



e che interessa, pur in misura più blanda, anche gli altri personaggi, intrattenesse un oscuro rapporto con il recedere della protagonista in un altrove fuori del centro cittadino. Così, tutte le azioni del romanzo sono uscite ed entrate: quelle di Silvia, che seguita a spostarsi da un paese all'altro (esce ed entra senza posa), e quelle dei suoi inseguitori. Anche il ricorso costante alla tecnica del *flashback*, che legittima l'incursione del passato in un presente precario, riproduce, sull'asse temporale, lo stesso movimento di entrate-uscite che si svolge su quello spaziale, sebbene, a differenza dei suoi inseguitori, Silvia non mostri mai, nei suoi gesti e nei suoi pensieri, di essere agitata da una mancanza, quella stessa che spinge i personaggi a inseguirla, a gettarsi su ciò che manca. Un gesto estremo, destinato a sfociare nell'atto aggressivo, com'è il caso del maniaco che ferisce la protagonista con il coltello, o nell'omicidio, com'è il caso di Umberto, l'ex-compagno di Silvia, che involontariamente uccide una delle sue amanti. Forse è proprio la sua refrattarietà al possesso, che la induce a rivolgersi all'altro, senza violarne il segreto e, insieme, a non essere mai là dove si vorrebbe sorprenderla, all'origine dell'odio che i suoi amanti-persecutori, incluso il figlio adolescente, Davide, concepiscono per lei. La sua rinuncia a esercitare strategie seduttive nei confronti dell'Altro, corrisponde alla sua, altrettanto risoluta, indisponibilità a subirle. Il suo allontanarsi finisce così per rivestire un'alta valenza simbolica: la donna si ritrae dalla scena comune, poiché rifiuta di assumere il posto (e il ruolo) in cui gli altri, contro la sua volontà, vorrebbero insidiarla. Viene il sospetto, che le azioni criminose compiute dai personaggi a danno di se stessi o degli altri, altro non siano che goffi tentativi di avvicinarsi all'inavvicinabile (Silvia): una vera e propria strategia di avanzamento, elusa dal puntuale ritrarsi della protagonista, a cui il narratore stesso sembra venire in soccorso nella parte finale del romanzo. Tale è forse la funzione

di quei micro-racconti, privi di qualsivoglia legame strutturale con il romanzo, che il narratore inserisce fra un capitolo all'altro, in special modo nella parte finale, quando la storia procede con ritmo vieppiù incalzante verso l'epilogo. Nulla infatti ci vieta di supporre che l'inclusione di quei cammei narrativi fra un capitolo e l'altro abbia lo scopo di preservare Silvia dall'inseguimento dei suoi amanti-persecutori, nel novero dei quali abbiamo incluso i lettori stessi. Se così fosse, saremmo di fronte a una vera e propria tattica di depistaggio, posta in atto dal narratore, onde intralciare i movimenti di avvicinamento alla "preda", Silvia, vittima designata di quanto agli occhi di tutti appare ormai un sacrificio in piena regola, un sacrificio dove l'officiante altri non è se non il misero maniaco, l'ometto accecato dalla sua stessa follia, che si avvale del suo bastone (chiaro sostituto della virilità offesa), per scatenare le forze infere contro colei che ritiene a tutti gli effetti l'artefice della sua sventura: «Fu quando piantò il bastone in terra. Sentì immediatamente che la forza, l'odio gli provenivano da lì sotto» (p. 191). Il cieco attinge le proprie energie negative direttamente dal seno della terra, cioè proprio dal grembo abissale da cui, come osserva il filosofo Jan Patocka nella sua rilettura del mito platonico della caverna, è necessario distaccarsi, onde assicurare il trionfo della responsabilità sull'elemento demonico-orgiastico.

Se è vero, come ci pare evidente, che il dramma di questi personaggi sta nel loro comune esser radicati nella sfera demonica, dove non è ancora risuonata l'ingiunzione a rispondere di sé, dell'altro e davanti all'altro, inevitabilmente la sorte che li condannerà non potrà che essere l'effetto di quelle forze negative, al cui scatenamento essi stessi hanno contribuito, in misura tanto rilevante con i loro atti e pensieri. Ecco, dunque, sull'ara allestita per questo sacrificio, sotto i dardi lanciati dal cieco officiante, cadere, non Silvia, la vittima predestinata.

ta, ma, con un colpo di scena meno sorprendente di quanto possa apparire, Umberto, il più colpevole, perché il più irresponsabile di tutti. Certo, si potrebbe obiettare, accanto al colpevole cade anche un'innocente, Alice, ma la sua morte non è l'esito di una condanna: è il fiore notturno di un dono, la gemma purissima di un'oblazione, o il deliberato esporsi alla legge di gravità da parte di questa creatura leggera. Non un semplice morire, dunque, ma un morire per l'altro e al posto dell'altro (Davide), come nell'ultimo atto del dramma di Abramo, l'agnello inviato *in extremis* da Dio per l'olocausto cade sotto la lama del patriarca, sostituendo, nella morte, la vittima inizialmente prescelta, Isacco. Così, consumato l'atto finale della tragedia, Silvia si tramuterà in moderna Antigone, omaggiando i caduti con un atto di *pietas* materna, quasi plasmato sull'esempio dell'eroina sofoclea. Né deve sfuggire la portata simbolica di questo gesto, con cui "la nascosta" si fa a sua volta nasconditrice. Pietosamente, essa ora cela, con il velo amoroso della terra, i corpi come parole, restituendoli a quel silenzio amniotico, ove potrà maturare, in paziente accumulato di tempo e di segreto, l'irriducibile grazia di una vita nuova.

**Daniela Bisagno**

**Giuseppe Lupo**, *L'ultima sposa di Palmira* Marsilio, Venezia, 2011

Quanto mai emotivamente suggestivo si presenta agli occhi del lettore, che il terremoto dell'Aquila del 2009 ha riportato indietro con la memoria al sisma che devastò l'Irpinia circa trent'anni fa, l'ultimo romanzo di Giuseppe Lupo, milanese di adozione ma lucano di origine e di ispirazione, si direbbe.

La *fabula* è semplice per quello che si racconta in superficie – una serie di vicende avvolte dalla magia, dalla superstizione, dalla miracolosità tipici del sud Italia –, ma più complessa per quel che viene solo sugge-

rito al lettore dall'intreccio che si viene definendo tra le storie e la cornice: all'indomani del terribile terremoto del 24 novembre 1980, Viviana, una giovane antropologa milanese, figlia di un lucano emigrato, si reca nei luoghi distrutti dal sisma allo scopo di raccogliere materiale per il suo lavoro e, in particolare, per vedere con i propri occhi Palmira, un minuscolo paesino dell'Appennino lucano mai collocato nelle carte geografiche per un disguido burocratico, e dunque ghiotta occasione per le sue ricerche e per la sua carriera universitaria, unico vero interesse della donna. Di Palmira, come di tanti altri paesi, non restano che macerie, ma ben presto Viviana si accorge che quelle pietre grondano vita e storie che il terremoto non ha affatto spento, ma che anzi ha rafforzato nell'urgenza di essere salvate ancora una volta attraverso il racconto. Custode delle pietre e dei racconti racchiusi in ognuna di esse è mastro Gerusalemme, un falegname dalle fattezze quasi bibliche, che, come Sherazade, tenta di prolungare e rigenerare la vita col racconto, quello della sua voce (che egli rifiuta di far registrare su audiocassette) e quello delle sue mani, giacché le tavole intagliate per il mobilio di Rosa Consilio, l'ultima sposa di Palmira, appunto, miracolosamente scampate alla furia devastatrice del sisma, appaiono agli occhi di Viviana e dei lettori il libro illustrato del paese, un libro in cui la violenza della natura non prende il sopravvento, ma fa da scenario a personaggi e vicende che, proprio in virtù della loro evanescenza, riescono anche questa volta a resistere alle materialità del tempo che scorre, della natura che distrugge.

Per superare la superficie dei racconti, pure molto avvincenti e affabulatori proprio per un'aura magica che li apparenta a certa scrittura sudamericana, è necessario focalizzare l'attenzione sulla vicenda che fa da cornice, come insegna Raffaele Nigro, maestro di questa modalità narrativa, che Lupo qui omaggia facendone uno dei personaggi delle storie di Palmira col nome di Raffaello

Nigro; la girandola incantatoria delle vicende degli abitanti di Palmira è tenuta insieme perché consegnata a Viviana, donna reale e concreta che vive nel nostro tempo — l'unico che ci sembra vero perché reale —, che sembra aver dimenticato del tutto quel pur flebile legame con la terra del padre, che per la carriera ha rinunciato all'idea di costruirsi una famiglia, ma che pian piano da quel mondo di magia e di riti arcaici impara un nuovo ritmo di vita, tanto da riuscire a rievocare l'unico amore della sua vita, il quale miracolosamente dal passato "pesante" degli anni di piombo milanesi (il ragazzo era implicato infatti nell'attentato di piazza Fontana del 1969) si materializza in mezzo ai fantasmi di Palmira.

Alla fine del loro incontro, mastro Gerusalemme brucia il mobilio del matrimonio ormai sfumato perché la sposa è fuggita a Milano col suo vero amore, e anche Viviana torna Milano con Stefano, l'uomo amato, e con un chicco di riso regalato, come un amuleto, dal falegname, seme di speranza e di nuova vita. Non sarà lei però a scrivere le storie di Palmira. Solo a distanza di trent'anni, quando il Paese ha avuto finalmente il suo posto nelle carte geografiche, le sue storie possono essere scritte; la protagonista, inghiottita di nuovo nelle occupazioni del proprio tempo, le ha consegnate al figlio, concepito sul treno che la riportava al Nord, dopo aver ingoiato, per non perderlo, il chicco di riso di mastro Gerusalemme.

È l'antico e sempre affascinante potere creativo della parola che qui si vuole celebrare, per innalzarlo sulla pochezza e sulla freneticità dei nostri tempi, che hanno perso forse la poesia di credere a ciò che viene da un lontano geografico o storico, solo perché non certificato da un nome su una carta geografica, da una voce registrata, da immagini catturate dalla televisione. Invece, come il suo falegname lucano, Lupo (nato anche lui da un chicco di riso della sua terra?) mostra di credere alle storie che ci racconta e ci ricorda il valore dell'incanto che esse produ-

cono, non perché realmente accadute ma perché «frutto di verità», ossia «di ricordi personali, testimonianze orali, frammenti di vita non inventata», che sono verità nella misura in cui contribuiscono a renderci ciò che siamo.

Valeria M. M. Traversi

**Georges Perec**, *La bottega oscura*, Macerata, Quodlibet 2011.

I sogni sono veri quanto la carne. Lo sanno tutti, ma ammetterlo, cancellando con un solo colpo di tagliacarte la realtà e la sfera eretica e santa dell'inconscio, sarebbe terrificante come svegliarsi ogni mattina in un campo di concentramento. Il diario dei 124 sogni trascritti da Georges Perec tra il 1968 e il 1972 (tradotti da Ferdinando Amigoni), è ambientato in quel mondo, che è poi lo stesso mondo dell'arresto di K. (non è forse *Il processo* un diario di sogni?), lo stesso mondo dei *reportage* evangelici e lo stesso mondo in cui si svolge, si è svolta e si svolgerà ogni letteratura possibile: «Siamo un gruppo. La polizia ci arresta una prima volta, poi una seconda (ma sono obbligati a liberarci) e una terza nel corso della quale l'impunità su cui facciamo affidamento non funziona più». Nessun dubbio: l'esigenza di produrre lavoro onirico è definitivamente equivalente all'esigenza di creare narrazione, come annota Roger Bastide; «Se ci si mette a scrivere i propri sogni per dei lettori, si fa della notte una bottega aperta a una clientela, e non una camera chiusa».

Perec racconta la sua sapienza notturna con uno stile secco, lo stile che usa quando non cuce geniali e iperbolici grovigli romanzeschi, ma tratta faccende autobiografiche. Temi cari al Perec onirico esattamente come al Perec diurno: ingenti sensi di colpa, confusioni di lettere e parole (come il sogno su *SZ* di Barthes ritrovato in una libreria come romanzo scritto da un'amica), oggetti che si animano e cambiano dimensioni col cambiare del personaggio. Dal diario emerge un

temperamento ideale del sogno: nella vita onirica ci si comporta in maniera esemplare, raramente si rimpiange qualcosa o non si fa quel che si vuole (come nel caso di Percival e del Santo Graal). Solo dal verosimile sa nascere l'inquietante: «Un giorno le dirò che l'abbandono. Lei chiamerà quasi immediatamente sua figlia al telefono per dirle che non andrà a Dampierre. Durante la conversazione telefonica, il suo bel viso si decomporrà».

Fare la lista dei motivi per cui il mondo onirico è scomodo per il mondo che si ritiene reale, sarebbe un compito interminabile, stancante e probabilmente inutile. Ma resta che il sogno fa terrore come fa meraviglia. Ed è questo legame indissolubile che rischia di annullare le differenze tra detenuti e magistrati, immondizia e *hotel* di lusso, tribunali e teatri, come scrive Perec: «Mi raccontano che F. ha delle noie: ha cagato davanti a un monumento pubblico; bisogna che io testimoni che ho assistito alla scena e che non l'ho visto. F. arriva scortato da due sbirri. Spiego o tento spiegare che non posso rendere questa testimonianza. Recito in una commedia, ma devo anche presentare l'attore alle autorità. Purtroppo però il sindaco è rimbecillito: faccio capire a gesti che deve parlare il suo vicino di tavola: mentre il vero sindaco tace, il falso fa un discorso che imita alla perfezione quelli del vero sindaco».

Perec lo sa che i sogni sono veri come la carne. Lo dimostra scrivendo il suo diario senza acuti filosofici (come fa per esempio Adorno), ma scegliendo parole atone quanto preoccupate. Il sogno preoccupa perché è territorio di quell'indifferenza che ogni società deve temere, se vuole sopravvivere, di quell'indifferenza che ogni individuo deve ammettere, per essere onesto. Ecco perché, senza cedere né ai pericoli della conservazione a oltranza né a quelli della rivoluzione impetuosa, un pochino alla volta, i sogni nella realtà bisognerà ficcarli dall'interno. Ma per farlo, dovremo rinunciare sia al fasci-

no esclusivo della sapienza notturna, sia alla noia rassicurante del giorno.

**Gennaro Di Biase**

**Francesco Piccolo, *Momenti di trascurabile felicità*, Torino Einaudi 2010**

«Un giorno d'inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere, contrariamente alla mia abitudine, una tazza di tè. Dapprima rifiutai, poi, non so perché, cambiai idea. Mandò a prendere uno di quei dolci corti e paffuti, chiamati *Petites Madeleines*. [...] Subito, meccanicamente oppresso dalla giornata uggiosa e della prospettiva di un triste domani, mi portai alle labbra un cucchiaino di tè dove avevo lasciato ammorbidire un pezzetto di *madeleine*. Ma, nello stesso istante in cui quel sorso frammisto alle briciole del dolce toccò il mio palato, trasalii, attento a qualcosa di straordinario che accadeva dentro di me. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa. Di colpo m'aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi disastri, illusoria la sua brevità [...]». Una scena fra le più osannate della letteratura, quella a cui guardiamo. Il Proust adulto che, sferzato dall'innocente (solo in apparenza) sapore della *madeleine*, distrugge i confini del tempo, involve dentro sé fino alla fanciullezza, autoprocurandosi il piacere misterioso e paradisiaco di sconfiggere le leggi del mondo, raffigura gli istanti di più profonda indagine interiore, oltre che di più sconfinata bellezza, del Novecento letterario. Lo stesso processo prima emozionale poi intellettuale è dilatato per 133 pagine da Francesco Piccolo in *Momenti di trascurabile felicità*; la sua *recherche* non si compie in maniera intensiva come per l'autore francese, è piuttosto un diario di bordo, un quadernetto su cui trascrivere le parole, gli istanti, i gesti grazie (o a causa) dei quali la vita val la pena di essere vissuta. La ricerca della felicità è un tema oggettivamente sco-

modo, è una imperante richiesta di senso a cui pessimisti da un lato, ottimisti dall'altro, disinteressati al di sopra delle parti, cercano di rispondere, argomentando e meditando sull'esistenza. Ebbene, leggiamo fra le righe, costoro hanno solo imboccato la strada sbagliata: cercando di teorizzare, di ragionare sui massimi sistemi del mondo, si sono progressivamente dimenticati dell'effimero, del quotidiano, del microscopico, dove invece avrebbero dovuto cercare. Ogni giorno gioiamo della vita e, incredibile a dirsi, ne siamo a tal punto assuefatti da non accorgercene; non sorridiamo con gusto perché siamo troppo abituati a sorridere; ci illudiamo addirittura di essere depressi, in realtà solamente non siamo capaci di cogliere le risate sguaiate del nostro pianeta, dell'universo; siamo nati per essere felici, non per morire tristi: ecco l'inno alla vitalità palesemente dichiarato nel corso della narrazione. L'autore gioca sulle suggestioni, sull'immedesimazione quasi inevitabile, per stigmatizzare le sofferenze della vita, dicendo che è inutile dannarsi per il desiderio di gioia, ma non, come vorrebbero le filosofie orientali, perché irraggiungibile, tutt'altro! Non dobbiamo soffrire semplicemente perché già ora custodiamo frammenti di *nirvana*, i ricordi (che ovviamente tralasciamo, come tutte le cose importanti). «Quando si comprano le caramelle alla frutta, si scelgono prima quelle che ci piacciono di più, e alla fine rimangono sempre quelle arancioni e quelle gialle: all'arancia e al limone. Che non mi piacciono e non piacciono quasi a nessuno, per questo rimangono. Però, a quel punto, in assenza delle altre, uno comincia a mangiare pure quelle. E in assenza delle altre, sono buone»: lungo questa linea (sottile), tra il comico quotidiano (ben percepibile in alcuni passaggi, specialmente quando l'autore descrive le mosse strategiche per non oltrepassare la misura di passi e di traffico giornaliero per incontrare gli amici), il paradossale (che poi non lo è mai davvero, dato che ci si può immedesimare) e le leggi di Murphy (a cui è stato giu-

stamente abbinato come genere letterario), ci si muove, in una ridefinizione (per scenette) delle regole, delle costanti della nostra vita, e nondimeno dei limiti umani, che non esitano ad emergere per essere confermati, dissacranti. Peraltro, la struttura aforistica condanna lo scrittore ad un esercizio di intelligenza non indifferente: è molto più difficile colpire nel segno se si hanno a disposizione poche righe che se si lavora ad un romanzo. Non esistono secondi tentativi, quando si parla di frasi ad effetto: o riescono o non riescono. E in questo libro, al di là di qualunque perifrasi critica, il lavoro d'intelligenza, d'ingegneria letteraria, è senz'ombra di dubbio ammirevole nonché riuscito. Risalendo poi ai *perché* dell'opera, è importante notare come Piccolo sia riuscito a cogliere una delle esigenze più pressanti di un tipo d'uomo d'oggi, quello che per scacciare il fantasma della morte vorrebbe non perdere neppure la più infinitesimale misura di vita, seguendo la filosofia del *carpe diem*. Costui godrà di sicuro mentre l'autore gli farà rivivere il passato cento e cento volte, glielo riporterà in vita, cosicché possa dire non solo (luogo comune) di essere uscito dal mondo, ma soprattutto di essere entrato in sé stesso, con gli "a capo" tipici della poesia e gli spazi, che si trasformano in "da capo", in un nuovo orizzonte a cui guardare, in un nuovo scenario da immaginarsi. Ciò che quindi dovrebbe essere il "miracolo" dell'arte poetica, l'innescare i meccanismi della mente, in questo libretto si compie davvero, senza giochi di prestigio, solo con l'esperienza diretta che, ben condita, da individuale si fa universale.

Per concludere. dopo un'appassionante digressione sui libri e sui ricordi ad essi legati — luoghi di acquisto, stanze in cui vi si dedicava, fattori contingenti, amici e fidanzate — Piccolo afferma, spensierato: «Quando gli intenti sono così comuni, quando c'è questa sintonia tra autore, personaggio e lettore, il libro prende la forma assoluta del compimento, e può aspirare a qualsiasi impresa, per esempio, quella di lasciare

un ricordo dolce e indelebile di un'estate, anche se la si è mancata»... e sembra stia parlando del suo romanzo, in grado, con poche parole (azzardiamo: versi) di addolcire il ricordo di una persona con cui si ha avuto una discussione, di ricondurre agli antichi fasti le immagini dei non dimenticati divertimenti estivi, di far sorridere sulle disgrazie, di far esclamare, in sintesi: «Che fantastica storia, la vita!».

**Marco Godio**

SAGGISTICA

**Roberto Carnero, *Under 40 – I giovani nella nuova letteratura italiana*, Milano, Pearson Italia 2010**

Risulta sempre più difficile, col passare degli anni, prima definire e poi circoscrivere il miracolo operato in letteratura da un venticinquenne della provincia emiliana, Pier Vittorio Tondelli. Il suo *Altri libertini*, del 1980, rimane ancor oggi uno dei pochi testi, con la sua vitale e giovane sincerità, capaci di trasformare persino le classi di ginnasio in *reading club* e i ginnasiali in sessantottini non pentiti, pervasi da quel senso di proibito palese non solo nei temi, ma anche nelle parole stesse, nel linguaggio "sboccato" e pronto all'uso, giovane, vicino. È evidente tuttavia che nel guardare a quell'opera non si possa parlare solo di "letteratura emozionale", penetrante e diretta. Ed è indubbio invece che essa abbia tratteggiato con precisione e naturalezza la quotidianità dei giovani negli Anni Settanta e Ottanta, non volando alto, ma rasentando il suolo, sfregandosi a terra e macchiandosi, contaminandosi di realtà. Da questa constatazione, che gli scrittori vivono nel mondo e nella loro opera preservano dalla distruzione alcuni aspetti antropologici che invece il passare dei tempi, il progresso e il cambiamento seppellirebbero in un passato buono per gli archeologi, origina lo studio di Roberto Carnero, docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Milano, sugli "Under 40", i narratori che hanno segnato

gli ultimi decenni del Novecento e il primo del Terzo Millennio. Infatti, se la maggior parte delle opere letterarie del passato vengono anche spesso sfruttate al fine di ricostruire la Storia ad esse contemporanea, perché le opere di Palandri, Tondelli, Culicchia, Ammaniti e perfino Moccia non dovrebbero essere rilette, allo stesso modo, per ridelineare, partendo dalle fonti, il nostro tempo, che spesso ci illudiamo soltanto di conoscere? Questa è la *mission* di Carnero: scavare in questi scritti con l'intento di far risaltare il *fil rouge* che li lega a doppio filo prima all'autore e poi al suo tempo. La struttura adottata è semplice: una lunga e argomentata introduzione che pone le basi del discorso, ne fissa le premesse e gli obiettivi, seguita da una serie di recensioni su quei *cult book* che hanno descritto o addirittura collaborato al nascere di un'ideologia, al cambiare della Storia e soprattutto al formarsi di una *generation*. Il saggio analizza dunque «in presa diretta», per utilizzare un'espressione cara all'autore, scritti anche fra loro molto diversi, dedicando ampio spazio, ponendo l'esordio di Tondelli come spartiacque, sia ai predecessori (in particolare a *Boccalone* di Palandri) sia ovviamente ai successori, se così possiamo chiamarli, quali Brizzi e il suo *Jack Frusciante*, De Carlo con *Treno di Panna e Due di due*, fino ai *Cento colpi di spazzola* della siciliana sedicenne Melissa P. e alla *Solitudine dei numeri primi* di Giordano, premio Strega 2008. Il minimo comune denominatore fra titoli così differenti fra loro è anzitutto una propensione all'essere, seppur in senso lato, *Bildungsroman*, e soprattutto il rientrare pienamente nella definizione, dettata a pag. 1 di *Under 40*, quasi come premessa al libro, di «libri scritti dai giovani e che prevedono, nella maggior parte dei casi, quali lettori, dei giovani». Sono tutti figli e nipoti del Sessantotto, questi scrittori, e anche nella loro letteratura cercano di colmare l'inevitabile divario tra autore e lettore. Finalmente con loro trova riscontro anche in libreria il desiderio di parità, matri-



ce di ogni rivoluzione: tra mittente e destinatario si crea un rapporto paritetico e anche potenzialmente dialettico. *Ante* Sessantotto all'autore si chiedeva di essere onnisciente, di catapultare il lettore in una dimensione nuova, a cui non apparteneva. Carnero sostiene che «ora, invece, ai giovani scrittori si chiede [...] un punto di vista narrativo sulla loro generazione, ponendosi in rapporto artistico con i linguaggi, gli *slang*, gli atteggiamenti, i comportamenti, i problemi dei loro coetanei». E Tondelli, ideale precursore di questo studio col suo *Weekend postmoderno*, aggiungerebbe, rivolgendosi direttamente agli aspiranti (tra)scrittori di una generazione: «Scrivete non di ogni cosa che volete, ma di quello che fate. Astenetevi dai giudizi sul mondo in generale (ci sono già i filosofi, i politologi, gli scienziati ecc.), piuttosto raccontate storie che si possano oralmente riassumere in cinque minuti. Raccontate i vostri viaggi, le persone che avete incontrato all'estero, descrivete di chi vi siete innamorati, immaginatevi un lieto fine o una conclusione tragica, non fate piagnistei sulla vostra condizione e la famiglia e la scuola e i professori, ma provatevi a farli diventare personaggi e, quindi, a farli esprimere con dialoghi, tic, modi di dire [...]. Non abbiate paura di buttare via. Riscrivete ogni pagina, finché siete soddisfatti. Vi accorgete che ogni parola può essere sostituita con un'altra. Allora, scegliendo, lavorando, riscrivendo, tagliando, sarete già in pieno romanzo». A questa "filosofia di scrittura" hanno aderito tutti gli scrittori citati, chi più vigorosamente chi meno. Nessuno però, ha mai imitato quel venticinquenne di Correggio, patria dell'omonimo pittore e anche di Luciano Ligabue, forse per timore sacro forse per incapacità: questo ha dato vita ad altre migliaia di modi di scrivere, ad altre generazioni, non migliori e non peggiori le une delle altre, e a multiformi *Weltanschauungen* dettate più dall'osservazione diretta che dall'esperienza.

Come tutto questo è stato condensato ed

elaborato da Carnero? Il suo intervento stilistico e analitico ha risentito di letture così "libertine" e innovative? In un certo senso potremmo affermare che sì, davvero l'agire critico dell'autore ha subito, per così dire, il fascino della novità di cui tratta: in tutto il compiersi di una ricerca precisa e tuttavia per fermi immagine, profondamente dettagliata quanto aperta, fulminea, il principio base è l'eleganza, la discrezione. L'uso della citazione, sia direttamente dai testi (nelle recensioni) sia da altra letteratura critica, si sostituisce alla voce dell'autore, che risulta per molti versi imparziale e oggettivo e che se sicuramente prende le distanze da un certo genere di *massmarket*, ne riconosce l'importanza nel contesto moderno e perciò accantona qualsiasi anche legittimo pregiudizio in nome dell'impellenza e dell'indispensabile completezza del suo ritratto sociologico, per adempiere al compito, sopraccitato, di ampliare il *Weekend postmoderno* alla luce degli imprevedibili sconvolgimenti avvenuti dal 1990, anno di pubblicazione di quest'ultimo, ad oggi, oltre vent'anni dopo. Lo scritto di Carnero, in conclusione, è apprezzabile sia per l'inopinabile intervento critico sia per la precisione forse mai raggiunta nell'inquadrare le ultime generazioni di *teenager* partendo non dal punto di vista più facile, ma estrapolando dai libri, unici depositari ormai della verità, proprio perché apparentemente frutto d'invenzione, capovolgimenti, identità, ritratti, disagi, bruttezze, riscatti e libertà di ragazzi che di certo non possono dirsi senza valori, ma che semplicemente hanno il coraggio di non riconoscersi in quelli dei genitori e negli a volte odiosi stereotipi (e schemi prefissati) in cui i "benpensanti" cercano di rinchiuderli. Non perché ribelli, però, sono da biasimare, perché proprio col procedere della loro rivoluzione interiore, se non la ancor troppo grigia società, almeno la letteratura italiana è cambiata.

Marco Godio

**María Zambrano**, *I luoghi della poesia*, Milano, Bompiani 2011

La poesia e la sua parola, i suoi luoghi, le sue dimensioni, i suoi silenzi, sono i protagonisti di questa raccolta di saggi della pensatrice spagnola María Zambrano. La poesia, spiegata da una delle più importanti figure del panorama filosofico odierno, è la chiave per accedere a una rivelazione dell'umano più alta, e soprattutto più ampia, perché la filosofia, pur con alcune eccezioni, ha solitamente evitato quel pericolo che la relazione con il *sacro* comporta, chiudendo le porte all'*estraneità*. Il poeta, invece, cosciente della sua dipendenza dall'*Altro* da sé, riconosce e affronta l'abisso delle *viscere*, dove l'origine si ripresenta e dove più si patisce la condizione umana.

*I luoghi della poesia*, edito da Bompiani per la collana "Il pensiero occidentale" diretta da Giovanni Reale e curato per l'edizione italiana da Armando Savignano, specialista della filosofia spagnola, raccoglie una serie di testi, molti dei quali inediti, che María Zambrano dedicò alla poesia e ai poeti. Non è un caso che l'opera (che mantiene il testo originale a fronte), si suddivida tra i saggi sulla "parola poetica" e i suoi "spazi", dove la poesia è "raccontata", e gli omaggi ai singoli poeti, quasi tutti spagnoli. Infatti, nell'intera opera il pensiero spagnolo si dimostra un'alternativa alla dominante tradizione occidentale, un "esempio" di "diversità" che non si lascia condurre dall'imperialismo dei grandi sistemi, ma che lascia scorrere la sua filosofia attraverso i generi del romanzo e, naturalmente, della poesia. Sempre critica nei confronti del razionalismo europeo, che ha abbandonato le dimensioni sacre dell'esistenza in favore di un'unità che non corrisponde alla verità umana, la Zambrano ricerca una nuova tipologia di ragione, che sarà poetica, in grado di ricondurre il pensiero alla vita, in un tempo di crisi che non può più permettersi l'attesa di una *rinascita*. La radice è ricono-

scibile nella poesia spagnola, quella dei suoi grandi protagonisti: una storia sacrificale, ma eticamente più autentica, una storia di vittime che hanno "creato" attraverso la parola, poiché «là dove non c'è poesia non si dà propriamente storia» (p. 207).

La poesia partecipa attivamente nella ricerca di un rinnovato cammino, che accoglie le rivelazioni "patendo" ed evitando il solipsismo proprio della filosofia che tenta di risolvere la mancanza di essere attraverso il potere dell'identità. Il poeta *figlio*, il poeta *sacrificato*, il poeta *pensatore*, è colui che, secondo la Zambrano, raggiunge l'*eterogeneità* della realtà, senza distinzioni né scarti. I poeti, prima di tutti lo stimatissimo Antonio Machado, insegnano un altro *logos*, il *logos poetico*, quello di cui oggi l'uomo necessita per ritrovare la sua verità e la verità della storia.

E l'esperienza della Guerra Civile e dell'esilio diviene un problema metafisico nel momento in cui la riflessione mette in luce gli errori commessi dalla filosofia. La poesia non ha mai inteso sostituirla nell'incarico di illuminare l'umanità. Non era il suo destino, eppure essa ha intrapreso il cammino che conduce al *sacro*, quel cammino l'uomo moderno deve riprendere per "vedersi" nella propria verità e quindi "accettarsi" nella propria finitezza. La filosofia deve, dunque, tornare ad allearsi con la poesia, com'è avvenuto raramente nella storia del pensiero, com'era consuetudine nella filosofia pre-platonica. Si rende indispensabile, quindi, un pensiero *innamorato*, un pensiero *poetico*, che salvi la storia dalle sue colpe, che la depuri dalle sue tragedie che l'hanno resa "assoluta", "divina", non umana, o forse "troppo umana", nel senso di un delirio di deificazione che deve cessare. «Forse basterebbe una sola parola di verità, una sola che attraversi la storia tutta» (p. 217) per rinascere nella pura verità dell'essere.

**Adele Ricciotti**



# Le pubblicazioni di Atelier

Atelier - Numeri speciali

*OMAGGIO ALLA POESIA CONTEMPORANEA* (N. 10, GIUGNO 1998)

Con poesie di Antonella Anedda, Mario Benedetti, Massimo Bocchiola, Vitaniello Bonito, Alessandro Ceni, Stefano Dal Bianco, Claudio Damiani, Roberto Deidier, Pasquale Di Palmo, Giuliano Donati, Anna Maria Farabbi, Umberto Fiori, Nicola Gardini, Marco Guzzi, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Maurizio Marotta, Daniele Piccini, Fabio Pusterla, Antonio Riccardi, Salvatore Ritrovato, Davide Rondoni, Giancarlo Sissa, Bianca Tarozzi, Andrea Temporelli, Gian Mario Villalta, Nicola Vitale, Edoardo Zuccato

*LA RESPONSABILITÀ DELLA POESIA* (N. 24, DICEMBRE 2001)

Il numero raccoglie gli interventi relativi al convegno dedicato alla generazione dei poeti nati negli anni Settanta, tenutosi Borgomanero e a Orta il 15 e il 16 settembre 2001

*GIOVANE POESIA EUROPEA* (N. 30, MARZO 2003, A C. DI FEDERICO ITALIANO)

Il numero raccoglie poesie di giovani autori di tutta Europa, introdotti da un poeta affermato della sua nazione e tradotti da giovani poeti italiani

*IL TESTAMENTO DEGLI EREDI* (N. 34, GIUGNO 2004)

Il numero raccoglie gli interventi relativi al convegno *Novecento e oltre: prospettive della poesia contemporanea*, svoltosi a Firenze, in Palazzo Vecchio, il 5-6 dicembre 2003 (relatori, fra gli altri, Roberto Galaverni, Daniele Piccini, Gabriella Sica, Paolo Febbraro e Salvatore Ritrovato) e a Stresa-Orta il 13-14 febbraio 2004 (relatori: Ernesto Cardenal, John F. Deane, Michael Krüger, Franco Loi, Willem Van Toorn e Kenneth White)

*PER UN RILANCIO DELLA CRITICA, IL CRITICO IMPURO, PER UNA NUOVA GENERAZIONE DI CRITICI, INCHIESTE E INTERVENTI*

(n. 32, dic. 2003, interventi di A. Cortellessa, R. Galaverni, N. Lorenzini, G. Marano, M. Onofri, M. Raffaelli, E. Trevi, S. Verdino, P. Zublena e intervista a P. V. Mengaldo - n. 33, marzo 2004, interventi di S. Ritrovato, P. Lagazzi, S. Lecchini, M. Ferrari, A. Bertoni, S. Colangelo, D. Piccini - n. 35, sett. 2004, con interventi di G. Mazzoni, A. Battistini, M. Ganeri, R. Luperini, F. Muzzioli - n. 36, dic. 2004, interventi di G. Lauretano, A. Casadei, A. Carrera e un'intervista a S. Ramat - n. 37, marzo 2005, interventi di V. Coletti, G. Ferroni, M. A. Grignani, R. Ceserani, G. Antonelli - n. 39, sett. 2005, interventi di T. Ottonieri, N. Lorenzini, V. Cordiner)

RACCONTI ITALIANI (N. 38, GIUGNO 2005, A C. DI FEDERICO FRANCUCCI)\_  
con testi di Mimmo Cangiano ed Eugenio Santangelo, Antonella Cilento, Giovanni  
Ciot, Gabriele Dadati, Valerio de Filippis, Alberto Garlini, Gianluca Morozzi,  
Raffaello Palumbo Mosca, Laura Pugno, Flavio Santi, Roberto Saviano, Giovanni  
Tuzet

CHE NE SANNO I POETI? (N. 50, GIUGNO 2008, A C. DI GIOVANNI TUZET)  
Il numero raccoglie interventi intorno al tema *Poesia e conoscenza*

GENERAZIONI A CONFRONTO (N. 41, MARZO 2006)  
Il numero contiene, fra l'altro, gli interventi relativi al convegno nazionale di  
Firenze del 18 febbraio 2005: Andrea Cortellessa, Roberto Galaverni, Christian  
Raimo, Franco Buffoni, Giulio Mozzi, Alberto Bertoni

LE MONOGRAFIE DI ATELIER  
Fabio Franzin (n. 53, marzo 2009)  
Edoardo Zuccato (n. 54, giugno 2009)  
Umberto Fiori (n. 55, settembre 2009)  
Fabio Pusterla (n. 56, dicembre 2009)  
Lino Angiuli (n. 57, marzo 2010)  
Paolo Fabrizio Iacuzzi (n. 58, giugno 2010)  
Alessandro Ceni (n. 59, settembre 2010)  
Roberto Amato (n. 60 dicembre 2010)  
Giuliano Mesa (n. 61 marzo 2011)

MACADAMIA - COLLEZIONE DI POESIA (A C. ANDREA TEMPORELLI)  
Giovanna Rosadini, *Il sistema limbico*, 2008  
Simone Cattaneo, *Made in Italy*, 2008  
Fabio Franzin, *Fabrica*, 2009, 2010  
Valeria Ferraro, *Lettera da Carlsbad*, 2010  
Alberto Casadei, *Le sostanze*, 2011

PARSIFAL - COLLEZIONE DI POESIA (A C. DI MARCO MERLIN)  
Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002  
Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001  
Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001  
Nicola Gardini, *Nind*, 2002  
Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003  
Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003  
Federico Italiano, *Nella costanza*, 2003  
Massimo Gezzi, *Il mare a destra*, 2004  
Davide Brullo, *Annali*, 2004

Flavio Santi, *Il ragazzo x*, 2004  
Massimo Sannelli, *Santa Cecilia e l'angelo*, 2005  
Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005  
Maria Grazia Calandrone, *Come per mezzo di una briglia ardente*, 2005  
Martino Baldi, *Capitoli della commedia*, 2005, 2006  
Matteo Marchesini, *I cani alla tua tavola*, 2006  
Luigi Severi, *Terza persona*, 2006

MENARD - COLLANA DI TRADUZIONI (A C. DI FEDERICO ITALIANO)

Spyros Vrettós, *Postscriptum della storia*, trad. di Massimo Cazzulo, 2005  
Johanna Venho, *Virtuosi incantesimi*, trad. di Antonio Parente, 2006  
John F. Deane, *Gli strumenti dell'arte*, trad. di Roberto Cogo, 2008  
Luis García Montero, *Completamente venerdì*, trad. di Alessandro Ghignoli, 2009

900 E OLTRE - COLLANA DI CRITICA LETTERARIA (A C. DI GIULIANO LADOLFI)

Marco Merlin, *Nodi di Hartmann*, 2006  
Marco Merlin, *Nel foco che li affina*, 2009

I QUADERNI DI ATELIER (A C. DI GIULIANO LADOLFI)

Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003  
Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003  
Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana*, 2003  
Giuliano Ladolfi, *Mario Luzi, oltre il "novecento"*, 2010

VOLUMI FUORI COLLANA

*L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, a c. di Giuliano Ladolfi, 1999  
Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999  
Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002