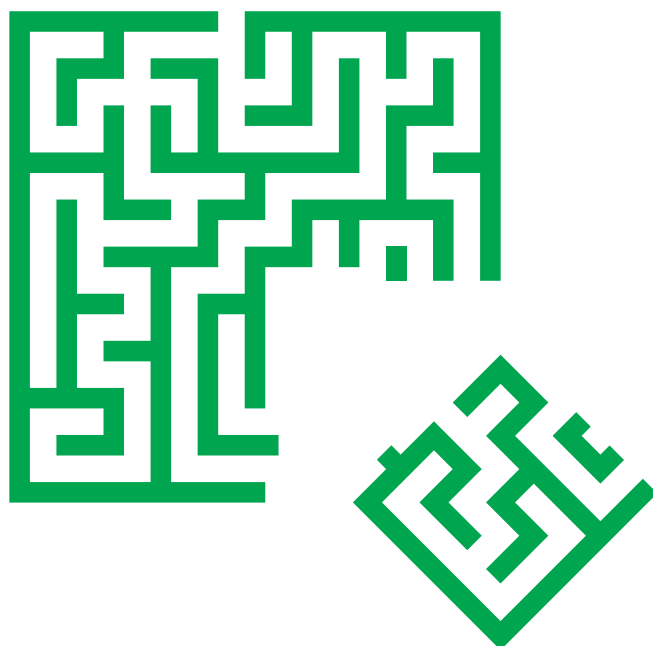


LABIRINTI 196 > Quaderni

DIALOGHI SULL'IDENTITÀ

a cura di

Fulvio Ferrari, Pia Carmela Lombardi e Romano Madaro



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Il concetto di identità è ampiamente dibattuto in ambito accademico e sempre fertile terreno di dialogo e confronto. Se, concordando con Todorov, l'identità è la «scoperta che l'io fa dell'altro», ogni incontro è la manifestazione di una diversa *Weltanschauung* che può coinvolgere piani disciplinari solo apparentemente distanti. In un contesto globalizzato come quello attuale, l'identità si impregna delle contraddizioni del passato, evolvendosi in nuovi scontri politici, economici e ambientali, dando così origine a omogeneità o resistenza, contraddizioni o solidarietà, alleanze o conflitti.

Il presente volume nasce come naturale prosecuzione dei lavori avviati durante l'omonima Graduate Conference organizzata nell'ambito del corso di dottorato in Forme dello scambio culturale dell'Università di Trento e intende dare spazio alle diverse variazioni e approcci al concetto stesso di identità, contribuendo così a stimolare il dialogo interdisciplinare su un tema tanto vasto e complesso.

Labirinti

196

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

DIALOGHI SULL'IDENTITÀ

a cura di Fulvio Ferrari,
Pia Carmela Lombardi
e Romano Madaro

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 196
Direttore: Andrea Comboni
Redazione: Krzysztof Pawlikowski - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2023 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-5541-020-5 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-5541-042-7 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_397990

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	VII
PIA CARMELA LOMBARDI - ROMANO MADARO, <i>Sfumature di identità tra Italia e Germania: due casi di studio a confronto</i>	3
CHIARA MELUZZI, <i>Linguistica della migrazione tra identità e contatto</i>	19
ELENA PEPPONI, <i>L'invenzione linguistica dell'identità patologica: il caso del termine omosessuale</i>	39
PIERGIORGIO MURA - FRANCESCA SANTULLI, <i>Odonimi e identità linguistica nell'Alto Oristanese</i>	55
GIULIA AIELLO, <i>Plurilinguismo e Rivoluzione in Libano: lingue e identità nella ṭawrat tišrīn</i>	77
RITA LUPPI, « <i>Und irgendwie hab ich das Gefühl gehabt, dass ich zu, dass ich zu diesem Platz dazu gehöre</i> ». <i>Identità culturale e luoghi di famiglia nella seconda generazione di parlanti tedescofoni in Israele</i>	103
ERIKA PAROTTI, <i>Un'identità in costruzione: rappresentazioni del nemico sovietico nel teatro pionieristico degli anni Venti</i>	119
ELEONORA LUCIANI, <i>Identità d'attrice nell'Ottocento. Note su Fanny Sadowski e Clementina Cazzola</i>	133
MONICA VENTURI DELPORTE, <i>Il transumanesimo e il postumanesimo nell'arte. Quale identità per l'uomo postmoderno?</i>	151
RICCARDO RETEZ, <i>Il ludospettatore: ricostruzione di un'identità ibrida, fluida e instabile</i>	169
FRANCESCA VALENTINI, <i>Identità caraibiche neobarocche</i>	183
FRANCESCA TURRI, <i>Oltre le categorie 'danesità' e 'groenlandesità': due vincitori del Nordisk Råds Litteraturpris a confronto</i>	197

SARA AGGAZIO, <i>Riflessioni sull'identità nella poetica filosofica di Édouard Glissant</i>	213
LUCA GENDOLAVIGNA, <i>Ni tjarar helt mycket om identitet. Il cronotopo dell'identità multiculturale nella Bildung di Bahar in Kalla det vad fan du vill di Marjaneh Bakhtiari</i>	227
CARLO CACCIA, <i>Dall'identitarismo rivoluzionario all'identità come gioco immaginativo. Antoine Volodine e il post-esotismo</i>	247
MARTA OLIVI, <i>Un corpo sradicato: cibo come simbolo e strumento di identità e appartenenza in Blonde Roots di Bernardine Evaristo</i>	265
ALESSANDRO VIOLA, <i>Shemà, storia di un titolo. A partire da una variante testuale in Primo Levi</i>	281
FABIANA CECAMORE, <i>La riscoperta critica della «napoletanità»: L'Armonia perduta di Raffaele La Capria</i>	293
CHIARA CANALI, <i>Perdita dell'individualità come perdita di identità: Alberto Arbasino lettore del Sessantotto</i>	309
FRANCESCO OTTONELLO, <i>Transmodernità e poesia italiana. La questione dell'identità in Franco Buffoni</i>	325
MICHELA DAVO, <i>All'origine di un'identità poetica. I 'quaderni verdi' di Vittorio Sereni</i>	343
ANDREA PALERMITANO, <i>Luigi Rusca e l'identità del fante italiano nella Prima guerra mondiale</i>	357
FRANCESCA BUCCINI, <i>Donne, identità e differenza. Tra passato e presente</i>	373
IRMA SCALETTI, <i>«In hac provinciali solitudine»: identità spagnola e identità romana nel Libro 12 di Marziale</i>	389
LUCA BELTRAMINI, <i>Problemi di identità in Luciano: paideia, atticismo, barbarismo</i>	403

TRANSMODERNITÀ E POESIA.
LA QUESTIONE DELL'IDENTITÀ
IN FRANCO BUFFONI

Francesco Ottonello

Università degli Studi di Bergamo

Franco Buffoni (Gallarate, 1948), uno dei «maestri»¹ della poesia italiana contemporanea, si è distinto negli ultimi decenni con la sua vasta opera «fra le voci indiscutibili della nostra letteratura».² Qui ci si vuole interrogare su che cosa possa rappresentare l'opera di Buffoni e in quale orizzonte socio-culturale vada letta e interpretata. Nello specifico, ci si prefigge di mostrare come la sua scrittura possa bene rappresentare il passaggio da un paradigma di postmodernità tardonovecentesca a un orizzonte che, con Rosa María Rodríguez Magda, vorremmo definire di transmodernità.³

¹ Come ha dichiarato Paolo Giovannetti: «Ci sono alcuni *maestri*. Da Nanni Balestrini e Franco Loi, ultraottantenni, ai sessantenni Patrizia Valduga, Valerio Magrelli, Fabio Pusterla, Gabriele Frasca, passando attraverso il gruppo dei settantenni Franco Buffoni, Milo De Angelis, Umberto Fiori, Eugenio De Signoribus. Si tratta di autori che hanno un seguito presso i più giovani, e godono di un riconoscimento pressoché unanime anche da parte della critica». P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura di Paolo Giovannetti* (intervista), «Letture», 2018 (<https://www.lettore.org/la-poesia-italiana-degli-anni-duemila-un-percorso-di-lettura-paolo-giovannetti>).

² Queste parole provengono dalla motivazione per il conferimento del Premio Carducci-Pietrasanta 2018 da parte della giuria composta da Silvia Bre, Stefano Dal Bianco, Umberto Fiori e Antonio Riccardi. AA.VV., *Motivazione*, Premio Carducci, 2018 (https://www.francobuffoni.it/poesia/linea_del_cielo.html).

³ Il concetto di transmodernità è stato messo in circolazione per la prima volta dalla filosofa spagnola Rosa María Rodríguez Magda nel 1989 nel saggio

Termine al quale ricorriamo – con tutte le cautele del caso – come categoria critico-letteraria sperimentale, e con intento altamente problematizzante, nella convinzione che sia ormai da superare un paradigma di postmodernità, prevalente semmai nel periodo di esordio dell'autore, tra anni Settanta e Ottanta. Così come sarebbe a nostro avviso da superare anche una certa idea stantia di fine della letteratura e della poesia correlata all'orizzonte postmoderno.⁴

Il concetto di transmodernità si lega a doppio filo a quello dell'identità. E lo sviluppo di temi identitari è centrale non soltanto nei libri in versi di Buffoni, ma anche nella sua prosa dal taglio *docufiction* e *biofiction* degli anni Duemila. La questione dell'identità si associa a sua volta in modo indissolubile all'eros, nucleo propulsore dell'opera di Buffoni, in un orizzonte transmoderno che bene si addice anche ad altri poeti contemporanei a cavallo tra Novecento e Duemila. Pertanto, in seguito a una premessa sul concetto di transmodernità applicato alla poesia italiana e a una comparazione con l'opera di Antonella Anedda, l'obiettivo è mettere a fuoco la questione dell'identità nell'opera di Buffoni in un orizzonte di transmodernità.

La sonrisa de Saturno (1989), poi sviluppato in *El modelo Frankenstein* (1997) e infine definito a livello teorico come un nuovo paradigma che funge da modello globale per la comprensione del presente nel 2004 in *Transmodernidad*, Anthropos, Rubí (Barcelona) 2004. Ringraziamo l'ispanista Marina Bianchi che ha proposto l'utilizzo di questo concetto in rapporto alla poesia spagnola contemporanea durante un seminario dottorale dell'Università degli Studi di Bergamo. Per un volume recente con contributi di vario taglio sulla transmodernità vd. María del Carmen García Aguilar - Arturo Aguirre Moreno (cur.), *Filosofía práctica. Reflexiones desde la transmodernidad*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla 2017. Cfr. E. Dussel, *Postmodernità e transmodernità: sulla filosofia di Gianni Vattimo*, trad. di A. Infranca, Castelvecchi, Roma 2022.

⁴ Sull'origine del postmoderno vd. J. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014 (ed. or. 1979), sulla crisi e la fine del postmoderno vd. R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005. Per un importante studio focalizzato sulla narrativa che propone l'utilizzo del termine ipermodernità per indicare la fine della stagione postmoderna vd. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

Il concetto di *transmodernidad* è infatti in grado di connotare l'emergente cambiamento socioculturale, economico, politico e filosofico di fine Novecento e primi anni Duemila ben oltre la postmodernità, potendosi leggere in relazione ai concetti di 'modernità liquida' di Bauman e di 'deserto del reale' di Žižek.⁵ Una nozione che risulta più ampia e radicale rispetto a quella di postmodernità, avendo una relazione strutturale non solo con la globalizzazione, ma con l'informatizzazione e la conseguente esigenza di rinnovamento. Transmodernità può intendersi infatti come superamento di alcune rigide dicotomie: Io maschile-Io femminile, centro-periferia (Europa-colonie). Di conseguenza il modo di concepire e vedere il mondo non parte più da una visione limitatamente eurocentrica, o – nel caso della poesia italiana – italo-centrica, ma da diversi punti sincretici, collegati tra loro come in un arcipelago. Transmodernità anche come superamento della crisi postmoderna, di una società non più meramente frammentata e consumista, in cui all'edonismo e al disimpegno ludico si sostituisce una postura responsabile e responsiva.

In un paradigma di transmodernità rientrano più facilmente i concetti di rizoma, tecnologia, globo, con una prospettiva relativistica ma totalizzante, che non solo accetta la differenza ma la ritiene una parte fondamentale per comprendere il tutto con un valore 'transinclusivo'. Se il concetto di modernità giunse all'apogeo con le avanguardie del primo dopoguerra, stabilendo chi fosse egemonico, il transmoderno interpreta la necessità del tutto in tutte le prospettive. La transmodernità può essere dunque vista come una sintesi tra modernità e postmodernità. Si parla di 'simultaneità', di *cyberspazio*, di *glocal* – e volendo anche di metaverso – con una coesistenza degli elementi del reale e del simulacro (virtuale). Quella che era la coscienza dell'individuo postmoderno all'interno di questo paradigma si fa *social*: un in-

⁵ Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Bari 2003; S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, postfazione di M. Senaldi, Meltemi, Roma 2002.

dividuo nuovo nel mondo delle reti. Se lo spirito diventava corpo nella postmodernità, diviene ibrido, *cyborg* o proiezione virtuale nella transmodernità. Se il protagonista era per lo più maschile ed eterocentrico all'interno di un paradigma postmoderno, nella transmodernità trovano rappresentazione sia soggetti femminili autodeterminati sia soggetti divergenti e *queer*. L'oralità che entrava nella scrittura nel postmoderno ora diviene schermo, tant'è che le nuove tecnologie non possono essere ignorate nello studio della letteratura del Ventunesimo secolo.⁶

Di questa simultaneità in connessione Franco Buffoni dà prova in maniera evidente in alcuni dei lavori più recenti, come l'opera teatrale in versi *Personae* (2017) e la silloge *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (2021), ma i prodromi di questo approccio risalgono almeno alla seconda fase della sua produzione degli anni Novanta.

È necessario precisare che l'opera di un solo autore non può comprendere facilmente tutte le sfaccettature del paradigma transmoderno. Inoltre gli elementi di riflessione presentati non sono propri dell'universo in cui è cresciuto il poeta preso in oggetto (anni Cinquanta-Sessanta), semmai lo sono progressivamente per le più recenti generazioni di scrittori: *X*, *Millennials* e *Z*. Tuttavia un autore come Buffoni è particolarmente interessante perché si affaccia nella fase più matura della sua opera su questo orizzonte, facendo da 'ponte' tra il Novecento e il secolo a venire, con una poesia responsiva, che supera la dimensione decostruttivista e ludica anni Ottanta in modo originale. Lo stesso scrittore usa l'immagine del ponte in una sua prosa, con riferimento ai nonni e ai nipoti: «sono proprio un ponte tra quattro secoli: un ponte a una arcata tra Ventesimo e Ventunesimo, e grazie alla forza della

⁶ L'utilizzo del termine transmodernità bene si addice anche alla riflessione critica sulla transmedialità e la poesia degli anni Duemila esposta da Paolo Giovannetti, che evidenzia la necessità di un rinnovamento della strumentazione critica per una lettura più approfondita della poesia post-novecentesca. Vd. P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017.

parola e del ricordo, un ponte a più arcate tra il Diciannovesimo e il Ventiduesimo».⁷

Il Buffoni più maturo riesce a superare la postmodernità, inserendosi criticamente nella transmodernità, perché è in grado di ritrovare un'identità solida e riconoscibile, ma al contempo dinamica rispetto alla società e al rapporto di continua traduzione con l'altro. Si pensi in particolar modo a tre sillogi paradigmatiche al riguardo: *Il profilo del Rosa* (2000), *Noi e loro* (2007) e *Jucci* (2014). L'entrata nell'orizzonte transmoderno avviene attraverso l'inserimento di un elemento ξενικόν,⁸ 'straniero' rispetto al contesto poetico italiano, a livello non solo linguistico ma socio-antropologico, e con un occhio *queer*, che permette di far parlare una comunità storicamente esclusa, offrendo ulteriori possibilità di lettura del reale.

Non tutti gli autori che esordiscono nel tardo Novecento e pubblicano negli anni Duemila rientrano in un orizzonte di transmodernità. Buffoni vi rientra in quanto primo poeta omorivendicativo⁹ e traduttore di svariate lingue e civiltà culturali, che si integrano fluidamente e criticamente nella sua opera. Potremmo proporre un breve raffronto con un'autrice coeva, prima di prendere in esame più da vicino alcuni suoi testi: ci riferiamo al caso di Antonella Anedda, poeta di origini sardo-maddalenine nata a Roma (1955).¹⁰ L'orizzonte postmoderno è superato attraverso l'assunzione di una prospettiva insulare, anti-continentale e anti-imperialista. L'Io lirico, legato inizialmente a una tradizione neo-orfica, viene messo in crisi già a partire dalla silloge di esordio del 1992, *Residenze*

⁷ F. Buffoni, *Il racconto dello sguardo acceso*, Marcos y Marcos, Milano 2016, p. 179.

⁸ Già Aristotele (*Rh.* 3.2) lo impiegava come nozione di 'strano/straniante/straniero' per definire un atto in cui il linguaggio si distingue rispetto a quello 'normale'.

⁹ Sul concetto di omorivendicatività vd. F. Ottonello, *Franco Buffoni e la poesia latina. Motivi omoerotici tra classico e contemporaneo*, «Acme», 72.1 (2019), pp. 243-266.

¹⁰ Recentemente alla sua opera è stata dedicata una monografia di R. Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma 2020.

invernali: per aprirsi verso un Noi capace di dare voce agli esclusi, ai vinti, ai dimenticati della Storia. Se in *Notti di pace occidentale* (1999) viene tematizzato il fatto di parlare «da un'isola / il cui latino ha tristezza di scimmia»,¹¹ con un capovolgimento di Dante che scriveva che i sardi parlavano *grammaticam* (il latino, per antonomasia) *tamquam simniae* (*De vulgari eloquentia* I.11.7), presentando vari riferimenti alla guerra che ha insanguinato i Balcani, Anedda aggiunge poi un altro tassello fondamentale a partire dalla silloge *Dal balcone del corpo* del 2007, con la sezione *Limba* (ovvero 'lingua', termine con cui la popolazione isolana indica il sardo). Nella produzione successiva e in particolare modo in *Historiae* del 2018, la questione tematica si intreccia indissolubilmente alla questione linguistica, con il recupero di un sardo ibrido e reinventato, impastato al passato e teso verso il futuribile, per cui abbiamo proposto una lettura in chiave *postcolonial* e arcipelagica.¹²

L'opera di due poeti di rilievo quali Anedda e Buffoni dimostra quanto sia obsoleta la convinzione postmoderna della fine della 'grande narrazione', perché nella transmodernità si avverte proprio la necessità di nuove 'grandi narrazioni' identitarie – solide e fluide al contempo – della globalizzazione. Pertanto, se il prefisso 'trans' è di per sé più adatto a delineare il *framework* dei decenni appena trascorsi, rispetto a 'iper' o 'post',¹³ perché indica il passaggio da un versante all'altro, con una tensione a trascendere le frontiere,¹⁴ la transmodernità connota la capacità

¹¹ A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma 1999, p. 20.

¹² F. Ottonello, *Isolatria. Una possibilità di lettura postcoloniale dell'opera di Antonella Anedda*, «MediumPoesia», 31 ottobre 2021 (<https://www.mediumpoesia.com/isolatria-una-possibilita-di-lettura-postcoloniale-dellopera-di-antonella-anedda>).

¹³ Per l'idea di essere situati 'dopo la lirica' e in una condizione di 'poesia postrema' si pensi ad alcuni lavori critico-antologici quali, rispettivamente, E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005; A. Afribo, *Poesia postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2018.

¹⁴ Sarebbe utile per il futuro allargare lo studio sotto questa prospettiva con l'analisi dell'opera di poeti di più recenti generazioni, che esordiscono all'interno di un paradigma di transmodernità.

di trascendere i limiti della modernità, e ci parla di un mondo in continua trasformazione, basato non solo su fenomeni transnazionali, ma sul primato della trasmissibilità dell'informazione in tempo reale. La scrittura rimanda così a una transtestualità e l'innovazione artistica è pensata come transavanguardia. Con un vivo interesse nel raccogliere le sfide etiche rimaste in sospeso, connesse *in primis* ai diritti civili.

Se 'gli effetti di deriva' e 'l'astro esploso' di cui parlava Berardinelli alla fine degli anni Settanta¹⁵ connotavano la fine del ruolo sociale del poeta e poetiche sempre più individualistiche nei decenni Ottanta-Novanta, un paradigma di transmodernità permetterebbe di cogliere questi punti come connessi nella distanza, in una dimensione arcipelagica e transmoderna, al cui baricentro vi è l'interesse per questioni di identità. E se è vero che da sempre la grande poesia è di per sé qualcosa che ingloba un elemento di estraneità, il poeta del Ventunesimo secolo in particolare modo non solo è abitante straniero del mondo (reale e virtuale) e dei suoi io, ma è anche *ἄτοπος*,¹⁶ ovvero senza un luogo predefinito, sempre teso alla ricerca di un cosmo – ciò di cui non c'è un fuori – attraverso l'invenzione di una forma, in un globo sempre più centrifugo, spiazzante e indecifrabile. La poesia degli anni Duemila, quella di maggiore 'risultato' – al di là delle etichette performativo, imperformabile, avanguardistico, retroguardistico – ci pare quindi che possa configurarsi come un tentativo insulare, nei suoi limiti e nei suoi pregi, di smarcamento da un *λόγος* che è reso comune in senso omologante. Il rischio resta quello di rimarcare un certo senso comune, illudendosi di avere attraversato davvero la lingua e la storia, senza un'apertura autentica a orizzonti che problematizzino il rapporto linguaggio-poesia-realtà e senza una connessione con altre esperienze coeve in arcipelago. Mancando

¹⁵ A. Berardinelli - F. Cordelli (cur.), *Il pubblico della poesia*, Castelvechi, Roma 2015, pp. 47-62 (I ed. 1975).

¹⁶ Roland Barthes ha ripreso dalla greicità il concetto di atopia e ha affermato che «il piacere del testo è scandaloso: non perché è immorale, ma perché è atopico», Id., *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975, p. 22.

un sentire etimologicamente trasgressivo, un farsi sociale e storico, un rapporto proficuo con l'universo scientifico.

La poesia di Buffoni riesce in diverse opere a superare il pericolo di impaludarsi nella ripetizione dell'ovvio, di narcotizzarsi in una stasi, che soltanto finge il movimento e il movente della poesia. Come scrive Gandolfo Cascio, il poeta lombardo «va considerato come uno dei nostri recenti poeti civili, proprio come Pasolini, Fortini e, a suo modo, Cavalli», in una linea che ha come capostipiti Dante e Petrarca e prosegue con Parini, Foscolo, Leopardi; e con uno stile che non si sposta «mai d'un millimetro da una classica pacatezza».¹⁷ Questo discorso, sicuramente valido, può essere incrociato con la posizione critica espressa recentemente da Eleonora Pinzuti. Come la studiosa pone in luce, rimane «da concettualizzare un'altra operazione insita nel lavoro di Buffoni e cioè il dato di superamento non solo del Novecento ma di certa tradizione intellettuale italiana».¹⁸

Buffoni è un classico contemporaneo¹⁹ 'italiano' in un orizzonte transmoderno anche perché si è affermato all'interno di una

¹⁷ G. Cascio, *Lo sguardo dei ragazzi*, in Id., *Il mestiere della persuasione. Scritti sulla prosa*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2019, p. 64.

¹⁸ E. Pinzuti, *Al di là del genere. La di-versificazione della scrittura in Franco Buffoni*, in Id., *Narrazioni e generi. Testualità linguaggio e società*, Seri Editore, Macerata 2020, p. 182.

¹⁹ Ci si rifà alla definizione di 'classico' desumibile da Gian Luigi Beccaria, *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, come esito dell'approfondito dibattito apparso sulla rivista «Sigma» (XVI, 2-3, 1983) su 'Grande stile e poesia del Novecento'. Un classico è tale perché fondato sull'idea «del fatto, del finito, del solido, del dilagato della materia da ricondurre all'incisione, alla solidità [...] della forma che [...] permane» (p. 27). Classico dunque è un autore che diventa acquisito, assodato, inconfondibile anche nei suoi eccessi e nei suoi difetti, ma che persino grazie a questi è riconosciuto come un maestro. Il termine classico contemporaneo è da intendersi dunque non in senso antagonistico rispetto ad altri protagonisti della poesia a cavallo tra Novecento e Duemila, e certamente in senso anti-eliotiano e anti-imperialistico. Ci riferiamo alla famosa *lecture* del 1944 intitolata *What is a classic?* in cui Eliot, da presidente della Virgil Society, individuando Virgilio come solo classico europeo per la sintesi della precedente esperienza poetica greca e latina, espone una concezione della classicità così selettiva e con tratti imperialistici, come riconosciuto da

rigida e illustre tradizione come da 'straniero', innovatore, *queer*, divergendo da poeta, traduttore e intellettuale a tutto campo, anche dal predominio della linea storicistica e idealistica. Il suo *quid* artistico consiste nella capacità di rivivere emotivamente – con l'efficace sintesi tipica della poesia – la storia da una posizione scostata, critica di una struttura eteronormata, che prevede una successione 'biologica' padre-figlio. In un orizzonte di transmodernità, l'*ordo* della tradizione – valido fin dentro l'età postmoderna, che negando la linearità ne confermava paradossalmente gli assunti – si verte in simultaneità della tradizione. E il poeta di *Suora carmelitana* (1997), lombardo solo di origine, risulta uno di quegli autori contemporanei precursori della transmodernità, in particolar modo a partire dalla silloge *Il profilo del Rosa*. Infatti, alla linea retta (*ordo*) si sostituisce il punto sincretico (*simul*), che accoglie e traduce 'insieme' mondi linguistici e civiltà culturali, incorporandoli. Oltrepassando i momenti steineriani di fiducia e aggressione, l'autore del *Profilo* incorpora la letteratura precedente e la restituisce in una forma rinnovata e stabilizzata, proprio per via della sua classicità divergente.²⁰

Nell'opera di Buffoni si assiste così a un originale processo di strutturazione di un'identità del sé, in cui si ribalta il processo che il filosofo Byung-Chul Han ha definito di «espulsione dell'altro».²¹ L'identità dell'io si forma attraverso una continua traduzione linguistico-culturale dell'altro e un'esplorazione geografico-antropologica: un *digging* nella memoria storica, per citare Seamus Heaney, tradotto da Buffoni ben prima che vincessesse il Nobel nel 1995.²²

Kermode. Cfr. F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 20-22.

²⁰ Prendiamo in prestito i concetti usati da Steiner circa i quattro momenti dell'atto traduttivo: fiducia, aggressione, incorporazione, restituzione. Cfr. G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1995 (I ed. 1975).

²¹ B. Han, *L'espulsione dell'altro*, Nottetempo, Roma 2017.

²² S. Heaney, *Scavando. Poesie scelte (1966-1990)*, trad. di F. Buffoni, Fondazione Piazzolla, Roma 1991.

Analizziamo ora più da vicino alcune caratteristiche dei testi di Buffoni, a partire proprio da *Il profilo del Rosa*, un libro considerabile – come osserva Maria Borio – tra quelli fondamentali nel panorama poetico italiano a cavallo tra Novecento e Duemila, insieme a *Tutti* (1998) di Umberto Fiori, *Notti di pace occidentale* (1999) di Antonella Anedda e *Umana Gloria* (2004) di Mario Benedetti, poiché riesce a superare criticamente «l'esistenzialismo, l'ironia postmoderna e, in una dimensione che accetta la fluidità e l'ibridazione, rinnova l'idea di canone, di generi, ma soprattutto il rapporto tra scrittura ed etica e tra soggettività e conoscenza».²³

Tenendo come baricentro il libro del 2000, possiamo enumerare nel ventennio novecentesco che lo precede (1979-1999) cinque raccolte, mentre per il ventennio successivo (2001-2021) escono dodici raccolte. Inoltre, al ventennio dei Duemila vanno aggiunti dieci libri di una produzione narrativa fortemente ibridata con la saggistica.²⁴

Il testo incipitario del *Profilo* si intitola *Come un polittico* (p. 9) e proviene dalla produzione anni Ottanta (*I tre desideri*, 1984), a dimostrazione di come vi sia un *continuum* nella scrittura del poeta, che effettua frequenti riusi dei testi con rifunzionizzazioni dovute anche al posizionamento nel macrotesto. Questa poesia, influenzata da un orizzonte di tensione postmoderna, verte sulla crisi dell'esperienza e della memoria personale, nel timore dell'io di non riuscire più a trattenere la propria biografia. L'ironia amara gioca un ruolo essenziale, insieme all'utilizzo della tecnica tipicamente anglosassone dell'*understatement*:

Come un polittico che si apre
e dentro c'è la storia
ma si apre ogni tanto
solo nelle occasioni,

²³M. Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018, p. 16.

²⁴In questo caso dovremo limitarci ad alcuni esempi testuali. Per un'analisi più completa si rimanda a F. Ottonello, *Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scienza e traduzione*, Pensa MultiMedia, Lecce 2022.

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 politico
 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.

Tuttavia la crisi identitaria nel *Profilo* non è più soltanto individuale, nonostante l'intero libro rappresenti innanzi tutto una *Bildung* personale. Come ha evidenziato Guido Mazzoni, Buffoni compie uno scavo nella memoria affidandosi «a due tecniche complementari»: «l'epifania» e «il sopraluogo».²⁵ Pertanto la dimensione narrativa si dilata alla perlustrazione sia geografica (il Ducato di Milano *lato sensu*) sia storica (inglobando a ritroso Guerre Mondiali, Risorgimento, Seicento, longobardi, romani, incisioni rupestri). Anche il titolo prescelto per la silloge, *Il profilo del Rosa*, da una parte, è inerente alla dimensione geografica, stante a indicare le cime del monte omonimo; dall'altra, gioca sulla polisemia, poiché è riferibile al triangolo rosa degli omosessuali internati nei lager nazisti.

Tuttavia, a differenza di Penna, Pasolini o Bellezza, la cui identità omosessuale è assolutizzata ed esasperata, Buffoni non fa del proprio erotismo una trasgressione della norma eterosessuale.²⁶

²⁵ G. Mazzoni, *Su Il profilo del Rosa*, in R. Cescon, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Pieraldo, Roma 2005, p. 137.

²⁶ Cfr. A. Inglese, *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, in R. Cescon, *Il politico della memoria*, pp. 143-153.

Piuttosto ne fa motivo di indagine interiore e sociologica, con un interesse che non verte solo sulla propria pulsione. Perché l'autore si è ormai liberato dalla cappa dell'omofobia interiorizzata, e il suo sguardo si è fatto etnologico e antropologico. Paradigmatici al riguardo risultano molti testi, come *Vorrei parlare a questa mia foto* (p. 29):

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.

Questa poesia chiude la prima sezione, *Nella casa riaperta*, incentrata sull'infanzia e l'adolescenza riviste attraverso lo sguardo della maturità durante un ritorno nella casa natale. L'io si rivolge a sé stesso bambino ripensando alla propria estraneità rispetto a passioni e obiettivi dei cugini coetanei, in un gioco infantile che è simbolo di un'intera società adulta, allineata alla pretesa norma. Il testo in versi liberi è costituito da quattro parti: i due lunghi periodi retti dal condizionale presente «vorrei» – come se fosse davvero possibile un dialogo nel tempo – sono inframmezzati dalla proposizione nominale «davvero parte?», che con un'interrogativa retorica ribadisce scetticismo verso un'appartenenza autentica al gruppo. In chiusura il novenario con i due verbi al futuro semplice contiene la duplice predizione di sofferenza e vittoria: «Vincerai tu, dovrai patire». Il motore generatore del testo è avere rivisto nella casa natale una fotografia di sé a undici anni. L'io esprime il desiderio di rivolgersi a quel bambino, per

poterlo confortare da una solitudine irredimibile, in cui si esprime precocemente un senso di diversità ed esclusione. Emerge inoltre una latente omosessualità come profonda ragione del non sentirsi «davvero parte della banda». Proprio perché entrano in gioco l'aspetto fondamentale della conoscenza e un graduale affrancamento dalle pastoie sociali, la sofferenza non coincide con l'esplosione in vittimismo e autodistruzione; non è sprecata e ripiegata ermeticamente in sé, come accadeva in Pasolini e Bellezza, ma sprona alla lotta, rendendo il soggetto che se ne sa servire degno di un riscatto vittorioso, a livello sia individuale sia sociale. Questa poesia può essere più indicativa dell'orizzonte transmoderno rispetto a quello postmoderno per via della centralità della tematica identitaria e della posizione impegnata dell'io lirico, divergente e critica rispetto a un determinato sistema sociale.

Sono però altre le poesie maggiormente rappresentative dell'orizzonte transmoderno, per più aspetti, come *Tecniche di indagine criminale* (p. 89), testo-chiave della silloge che apre la sezione omorivendicativa *Naturam expellas furca*:

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

Dicono che forse eri bandito,
E a Monaco si lavora
Sui parassiti che ti portavi addosso,

E che nel retto ritenevi sperma:
Sei a Münster
E nei laboratori Ibm di Magonza
Per le analisi di chimica organica.
Ti rivedo col triangolo rosa
Dietro il filo spinato.

Questo testo bene rappresenta anche la fluida contaminazione stilistica e la transizione tra mondi e civiltà culturali. Trae spunto infatti dalla lettura di un articolo di cronaca scientifica: il registro tende quasi al cronachistico, con un linguaggio piano e un lessico tecnico-scientifico. Tuttavia la poesia è sostenuta da una tensione emotiva sotterranea, culminante nel distico finale in cui un singolo episodio risalente a cinquemila anni fa si lega a un fatto storico del Novecento: i lager nazisti, in cui erano presenti gli omosessuali con il triangolo rosa. Il componimento consta di due parti separate da uno spazio bianco: la prima di quattro periodi, la seconda di due. Nei primi tre periodi si racconta del ritrovamento di Oetzi all'inizio degli anni Novanta nel ghiacciaio del Similaun (Alto Adige), attraverso un meccanismo simpatetico per cui l'Io si rivolge al Tu, alternandosi all'andatura distaccata della prosa scientifica. Il corpo dell'uomo è stato sottoposto a raffinate tecniche di indagine nei laboratori di ricerca tedeschi: da notare la denominazione precisa che non evita forestierismi e aumenta la distanza. Nel quarto periodo, affiora più esplicitamente lo slancio affettivo verso Oetzi, a cui l'Io vorrebbe rivolgere premure, che legano mondo arcaico e mondo contemporaneo: «salvarti in tenda» offrendo «tè e biscotti». Il senso profondo del componimento si precisa nella seconda parte in cui emergono le circostanze che portano il poeta ad attivare un *link* comparatistico, immaginando una morte violenta dell'uomo in fuga colpito alle spalle da una lancia: «forse eri bandito» e «nel retto ritenevi sperma». Pertanto, nel distico finale troviamo l'accostamento di Oetzi agli omosessuali internati e seviziati a morte nei lager, attraverso «tecniche di indagine criminale», volte alla 'correzione' della devianza omosessuale in ottica eteronormativa.

In sintesi, al suo esordio propiziato da Raboni nei «Quaderni della Fenice» di Guanda con *Nell'acqua degli occhi* (1979) e lungo il decennio degli Ottanta (con *I tre desideri* e *Quaranta a quindici*) la poesia di Buffoni risente della stagione post-moderna, risultando l'io piuttosto nebuloso e criptico, con uno stile ipercolto, legato a una dimensione di amara gioscosità. Nei Novanta, a partire dalla silloge del *coming out* poetico *Scuola di Atene* (1991) e ancora di più nella «trilogia della *Bildung*»²⁷ (1997-2001), si assiste a un maggiore disvelamento dell'io in senso identitario, cui corrisponde l'utilizzo di un impianto narrativo teso all'esplorazione dell'altro ricorrendo a uno stile maggiormente piano. Troviamo in seguito alcune sillogi dove l'io tende addirittura a farsi da parte – come *Guerra* (2005) per cui Casadei ha parlato di «catechismo amaro, laico e corrosivo»²⁸ – e altre come *Noi e loro* (2008) in cui, all'opposto, l'io è esposto attraverso una rivendicazione della propria identità omosessuale con elementi di critica socio-politica, in una sintesi di poesia lirica e civile.

La poesia di Buffoni, in un orizzonte fluido di transmodernità, si presta dunque paradigmaticamente a un'analisi connessa a quella che Remotti definisce «ossessione identitaria»²⁹ sia per quanto riguarda il suo orientamento (dopo Penna, Pasolini, Bellezza è il poeta omosessuale di riferimento: il primo a inserire un discorso di omorivendicazione in poesia), sia per le peculiarità stilistico-tematiche che prevedono aperture all'altro in senso linguistico (traduzione) e culturale (sguardo antropologico).

Prima di concludere, un accenno meritano anche le opere in prosa di Buffoni, che negli anni Duemila ha sviluppato un pecu-

²⁷ Con l'espressione coniata da Massimo Gezzi si intendono i libri *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, *Il profilo del Rosa e Theios*. Vd. M. Gezzi, *Introduzione. La poesia di Franco Buffoni*, in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, pp. iv-xxix.

²⁸ A. Casadei, *La nuova sfida della poesia? Il soggettivismo calmierato*, «Stilos», 5 (2006), p. 9.

²⁹ C. Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Bari 2010.

liare sottogenere definibile *biofiction* per via dell'ibridazione di elementi saggistici, narrativo-finzionali e biografici.

In *Più luce, padre* l'autore scrive a proposito della sua adolescenza: «combattevo/subivo (prima subivo, poi combattevo) la mia guerra privata d'identità. Fu – quella privata guerra – il mio strumento essenziale di conoscenza del mondo». ³⁰ Pertanto l'Io passa da una fase di colpa a una di apprendimento del proprio stato per poi giungere a una ragionevolezza calcolata, con una progressiva consapevolezza della propria identità. Il rapporto con le radici, il passato e la famiglia sono approfonditi anche in altri libri in prosa degli anni Dieci come *La casa di via Palestro*, oltre che in poesia, da *Jucci* ad *Avrei fatto la fine di Turing*.

Negli ultimi libri *biofiction* l'attenzione si è spostata invece su altre biografie. In *Silvia è un anagramma*, per esempio, Buffoni mostra come lenti focali uniche ed eterosessiste siano inadatte a cogliere l'alterità: per questo propone di prendere in considerazione nel novero delle possibilità «il fattore 'O'», ³¹ che significa non dare per scontati a priori orientamento sessuale e norma di genere. Questo lavoro è in linea con l'indirizzo di ricerca sugli *ego-documents*, che permette di interpretare *ex novo* le fonti storico-letterarie. ³² In questa ottica, Buffoni apre la sua scrittura a una vera e propria sfida sia critico-letteraria sia socioculturale, proponendo una rilettura biografica di alcuni classici italiani, da Leopardi a Montale, passando per Pascoli.

Indicativo al riguardo anche il saggio introduttivo dell'ultima *biofiction* omorivendicativa, *Vite negate*, dove risulta essenziale l'atto definitorio, perché:

proprio nell'antica assenza della necessità di definirsi da parte del maschio bianco eterosessuale sta il nocciolo della questione dell'identità.

³⁰ F. Buffoni, *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Sossella, Roma 2006, p. 18.

³¹ Id., *Silvia è un anagramma*, Marcos y Marcos, Milano 2020, p. 11.

³² Cfr. N. Verderame, *Silvia è un anagramma* (rec.), «Trame di Letterature Comparete», n.s. 4.4 (2020), p. 375.

L'eterosessualità si definisce in grande misura attraverso ciò che rifiuta. Così come una società si definisce attraverso ciò che esclude. Ogni volta che un omosessuale fa *coming out*, obbliga l'eterosessuale a definirsi come tale. E paradossalmente è proprio attraverso un processo di dis-identificazione che l'omosessuale giunge a costruirsi una propria identità omosessuale.³³

Possiamo dunque rilevare come in Buffoni emerga progressivamente la necessità di formazione di un'identità individuale, storico-sociale e politica. Un'identità tesa a riconoscersi in rapporto dialettico con l'altro, rompendo le frontiere dei dualismi novecenteschi: vita/letteratura, prosa/poesia, narrativa/saggistica. In un orizzonte transmoderno per eccellenza. E come abbiamo visto il discorso sull'identità si lega indissolubilmente a quello sull'eros. Illuminante a tal proposito anche un passo da un'altra sua opera in prosa, *Laico alfabeto*: «Quella dell'omosessuale può definirsi come una doppia costruzione dell'io. Mentre come tutti cresce e si forma, l'omosessuale impara a mentire e dunque, all'interno della costruzione dovuta alla crescita, è costretto a porne in essere un'altra, intima, segreta».³⁴ Nello sviluppo più che quarantennale della sua poesia si compie così un attraversamento del dolore individuale e collettivo: il poeta giunge a dare rappresentanza in versi e in prosa non tanto alla sua vicenda, ma a un'intera storia di vite negate, in senso identitario.

³³ F. Buffoni, *Vite negate*, FVE, Milano 2021, p. 10.

³⁴ Id., *Laico alfabeto in salsa gay piccante. L'ordine del creato e le creature disordinate*, Transeuropa, Massa 2010, p. 78.

