



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea in Lettere Moderne

Classe n. LM-14

**I motivi omoerotici nella poesia di Franco Buffoni
tra classico e contemporaneo**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Massimo Gioseffi

Correlatore:

Chiar.mo Prof. Mauro Novelli

Tesi di Laurea magistrale di

FRANCESCO OTTONELLO

Matricola: 884302

A. A. 2017/2018

Indice

Introduzione	5
1. Franco Buffoni: una premessa biobibliografica	8
2. Motivi omoerotici nell'opera poetica di F. Buffoni	22
2.0 Discorso preliminare sui motivi omoerotici.....	22
2.1 Motivi omoerotici criptici o velati: le prime tre sillogi.....	27
<i>Nell'acqua degli occhi</i> , 1979	27
<i>I tre desideri</i> , 1984.....	36
<i>Quaranta a quindici</i> , 1987.....	44
2.2 Il <i>coming out</i> poetico: la quarta silloge	54
<i>Scuola di Atene</i> , 1991	54
2.3 La trilogia della <i>Bildung</i> : dalla quinta alla settima silloge.....	66
<i>Suora carmelitana e altri racconti in versi</i> , 1997	66
<i>Il profilo del Rosa</i> , 2000	77
<i>Theios</i> , 2001	91
2.4 Un peculiare momento di riflessione: l'ottava e la nona silloge.....	100
<i>Del maestro in bottega</i> , 2002.....	100
<i>Guerra</i> , 2005	112
2.5 La svolta omo-rivendicativa: dalla decima alla quindicesima silloge.....	120
<i>Noi e loro</i> , 2008	120
<i>Roma</i> , 2009	146
<i>Jucci</i> , 2014	158
<i>Avrei fatto la fine di Turing</i> , 2015.....	172
<i>O Germania</i> , 2015; <i>Personae</i> , 2017	183
3. Motivi omoerotici in poesia tra mondo classico e contemporaneo	201
3.1 Un discorso introduttivo: questioni di canone	201
3.2 L'omoerotismo nel mondo romano antico.....	214
3.3 Motivi omoerotici tra la poesia latina e l'opera di F. Buffoni	230
Il respiro del classico in Buffoni	230
Quattro tradizionali coppie omoerotiche.....	234
Motivo omo-erotici tra sport e stupro	248
Motivi omo-affettivi: efebofilia ed androfilia.....	256
Motivi omo-rivendicativi e poesia latina	271
Bibliografia	279

Introduzione

La mia tesi propone uno studio circa la presenza e la diversificazione di motivi omoerotici nell'opera poetica di Franco Buffoni (1948-), attraverso un confronto con i motivi omoerotici presenti nella poesia latina, limitatamente ai motivi omoerotici maschili¹. In questa introduzione generale non entro nel merito delle scelte terminologiche e della specifica bibliografia secondaria di riferimento, per le quali rimando ai discorsi introduttivi nei capitoli secondo e terzo.

Nel primo capitolo ho proceduto a un'essenziale premessa sulla biografia e la bibliografia primaria relativa a Buffoni, precisando le motivazioni della mia scelta, per poi passare - nel secondo capitolo, che riveste un ruolo centrale - a una minuziosa analisi della presenza di motivi omoerotici nelle quindici sillogi attualmente ascrivibili a Buffoni, con riferimento alle diverse tipologie dei motivi e agli svariati influssi letterari e culturali che vi si possono rintracciare. Nel terzo capitolo ho ricostruito dapprima una panoramica sugli studi riguardanti l'omoerotismo nel mondo antico, con un'ottica particolare per la questione del canone omoerotico; poi, ho dedicato la mia attenzione all'omoerotismo e alla morale sessuale nell'antica Roma. Infine, ho proceduto a un'analisi comparata tra la poesia latina e quella di Franco Buffoni, in un orizzonte di continuità-discontinuità dei motivi omoerotici tra classico e contemporaneo.

Le ragioni che mi hanno spinto a questo lavoro sono dettate dalla volontà di studiare la presenza dei motivi omoerotici in un poeta assai rappresentativo a questo riguardo, attraverso un'ottica di congiunzione con il classico, che mi pare potesse portare a una lettura in grado di problematizzare in chiave storica la presenza dell'omoerotismo nella poesia di Buffoni. Difatti - avendo ricevuto una formazione classica, ma essendomi specializzato poi come traduttore e professore di Letteratura inglese e Letterature comparate - Buffoni nella sua opera dimostra sempre una variegata coscienza di varie tradizioni di poesia omoerotica, a partire da quella greca e latina, per arrivare a quella anglosassone, italiana e così via.

¹ In questo lavoro lo studio è limitato ai motivi omoerotici maschili, quindi quelli che presuppongono l'eroticità del maschio verso il maschio in tutte le loro possibili sfaccettature, in accordo agli interessi preminenti nella poesia di Franco Buffoni.

Nella redazione della tesi mi sono rifatto sia a studi legati al mondo classico e alla sessualità in generale - sviluppatasi soprattutto sul finire degli anni '70 del Novecento - sia a lavori saggistici e antologici più recenti circa la poesia contemporanea e i motivi omoerotici. L'impegno è stato, da una parte, quello di studiare una delle voci più interessanti della poesia contemporanea attraverso un'ottica tematica peculiare e comparatistica; dall'altra, di mettere in luce i risultati raggiunti dagli studi sull'omoerotismo nel mondo classico e nello specifico romano, così da evidenziare anche talune aporie tuttora presenti nelle considerazioni a riguardo.

1. Franco Buffoni: una premessa biobibliografica

In questo primo capitolo intendo offrire una panoramica dell'attività letteraria e della biografia del poeta Franco Buffoni. La ragione di questa scelta nasce dal fatto che Buffoni può essere ritenuto una delle voci più interessanti ed originali della poesia italiana a cavallo fra Novecento e anni Duemila², e risulta molto articolata e ricca la presenza di motivi omoerotici nella sua opera, tanto da poterlo considerare il «più importante poeta gay italiano contemporaneo»³. Nella più rilevante antologia di poesia italiana omoerotica, specificatamente indicata come gay⁴ ed incentrata sul Novecento, a cura dell'italianista Luca Baldoni, Buffoni si configura come una delle cinque voci poetiche più rilevanti, risultando centrale dopo Umberto Saba, Sandro Penna, Pier Paolo Pasolini e Dario Bellezza⁵. Per quanto concerne l'arco della sua produzione, esso si estende lungo l'ultimo quarantennio dell'età a noi contemporanea: infatti Buffoni esordisce come poeta nel 1978 nella rivista «Paragone», su invito di Giovanni Raboni - da lui

² Nella quarta di copertina dell'Oscar Mondadori, *Franco Buffoni. Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, il curatore Massimo Gezzi presenta Buffoni come «una delle voci poetiche più significative della lirica italiana di fine Novecento e dei primi anni Duemila».

³ *Introduzione*, in Luca Baldoni (a c. di), *Le parole tra gli uomini. Antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*, Robin Edizioni, Torino 2016 (2012¹), p. 35.

⁴ Termine presente nel titolo dell'antologia di Baldoni, assunto dichiaratamente per motivi pragmatici, ma discutibile soprattutto se riferito a poeti del primo o di metà Novecento, per cui non si potrebbe parlare di un'identità gay, né tantomeno dunque di «poesia gay».

⁵ A riguardo altre antologie sono state pubblicate in Italia, che tuttavia non comprendono l'età più contemporanea in cui opera Franco Buffoni, una di queste è il lavoro pionieristico realizzato a cura del latinista e comparatista Nicola Gardini (*Il senso del desiderio. Poesia gay dell'età moderna*, Crocetti, Milano 2001) che si propone di «dare testimonianza di una realtà erotica ed esistenziale ampiamente diffusa – quella gay (cioè l'amore del maschio per il maschio)». Gardini prende in analisi la poesia non soltanto italiana, ma europea e americana nell'età moderna, a partire dal secondo Ottocento. Egli «antologizza» anche alcuni poeti italiani, sebbene in minore numero rispetto agli anglosassoni, la cui presenza è la più cospicua: Pier Pasolini («uno dei maggiori del secondo Novecento») e Sandro Penna («il più limpido cantore dell'amore gay che l'Italia abbia prodotto»), con la sorprendente assenza di Umberto Saba e la presenza non scontata di Camillo Sbarbaro («raffinato erede di certo maledettismo francese»).

Sarebbero da ricordare anche altre antologie, come ad esempio la prima in assoluto in Italia - e forse la prima del genere in Europa - a volere indagare il rapporto tra omosessualità e poesia nazionale, a cura di Renzo Paris e Antonio Veneziani, intitolata *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII secolo a oggi*, Gammalibri, Milano 1982. O ancora Mario Sigfrido Metalli (a c. di), *Una disperata vitalità. Poesia per l'altro amore*, Edizione del Giano, Roma 1989; Gianluca Polastri (a c. di), *Cuori smascherati: antologia di poesia gay e lesbica*, Ananke: Fondazione Sandro Penna, Torino 2006; Luigi Cannillo (a c. di), *Il corpo segreto. Corpo ed Eros nella poesia omosessuale*, Lietocolle, Faloppio 2008. Per quanto riguarda la prosa si ricordi, invece, Francesco Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Rogas Edizioni, Roma 2018 (1981¹).

considerato come uno dei suoi maestri - per poi uscire l'anno seguente con la sua prima silloge, edita per Guanda, dal titolo *Nell'acqua degli occhi* (1979). Ad essa seguono numerose raccolte pubblicate durante gli anni Ottanta, gli anni Novanta e il primo decennio degli anni Duemila, riunite poi nell'Oscar Mondadori pubblicato nel 2012, che si conclude con la silloge *Roma* (2009) e qualche inedito del suo libro seguente (*Jucci*). Le successive ed ultime raccolte poetiche relative agli anni Dieci del Duemila sono: *Jucci* (2014), silloge in cui i motivi omoerotici si intrecciano a una tematica di identità omosessuale di fondo, inerente a una condizione «vissuta con tormento in un tempo e in una cultura che la condannavano»⁶, e analizzata in rapporto e contrasto con la peculiare relazione dell'autore con la figura femminile di Jucci, scomparsa prematuramente e fondamentale nel percorso di crescita del poeta (1969-1980); *O Germania* (2015), libretto peculiare di poesia che potremmo dire civile e politica, non particolarmente rilevante per i motivi omoerotici⁷; *Avrei fatto la fine di Turing* (2015), silloge in cui si intrecciano variegati motivi omoerotici tutti collegati al nucleo del libro, ovvero il rapporto tra essere figlio ed essere genitore⁸; *Personae* (2017), un *unicum* nella sua opera, essendo un libro di poesia scritto in forma teatrale, un dramma in cinque atti e un prologo con quattro *dramatis personae* che dialogano in versi su diverse tematiche, tra cui anche l'omogenitorialità e i diritti civili; ed infine *La linea del cielo* (Garzanti, maggio 2018).

Al di là di tutto ciò, risulta rilevante evidenziare che Franco Buffoni non si distingue soltanto come poeta, e non si può non tenere quindi in considerazione anche l'opera che va al di là di quella propriamente in versi. Buffoni è infatti attivo come saggista, come narratore, come traduttore e anche come “traduttologo”⁹. Per la mia analisi sarà interessante tenere in considerazione anche

⁶ *Quarta di copertina*, in Franco Buffoni, *Jucci*, Mondadori, Milano 2014.

⁷ In questo singolare libro di poesia - con la prima sezione in prosa - Franco Buffoni assume un tono da poeta civile riflettendo sull'Europa contemporanea e sul ruolo della Germania. Gli unici motivi omoerotici presenti nella raccolta sono dunque quelli omo-rivendicativi, presenti in chiave storica e/o contemporanea nei due testi: *Stelle gialle e triangoli rosa* e *Italien*.

⁸ «In questo libro il tema profondo consiste quindi nell'analisi del rapporto tra inizio e fine della genitorialità, ma anche nel suo opposto: la necessità di sopprimerla per poter sopravvivere», *Note*, in Franco Buffoni, *Avrei Fatto la fine di Turing*, Donzelli, Roma 2015, p. 121.

⁹ “Traduttologia” è termine coniato da Buffoni durante il convegno su «La traduzione del testo poetico» (Bergamo, 3-5 marzo 1988), calco dal francese *traductologie*. «In Francia se ne parla apertamente almeno dal 1963, quando apparve *Les problèmes théoriques de la traduction* di

i suoi due quaderni di traduzione, in cui per alcuni specifici casi potremmo parlare di coniugazione dell'ambito dei *Translation Studies* con quello dei *Gender Studies*¹⁰. Dall'altra, risulta essenziale tenere in considerazione anche la sua opera narrativa, che si manifesta soltanto a partire dagli anni Duemila - in un arco di tempo che va dal 2007 al 2015¹¹ - ed è caratterizzata dalla presenza di erudizione e di valore documentario, spaziando da romanzi con preponderanza autobiografica come *La casa di via Palestro* (2014) a "romanzo-saggi" autobiografici sotto forma di dialogo come *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità* (2007), per cui Guido Mazzoni ha utilizzato il termine «docu-fiction»¹². Nonostante per quasi tutte le sue opere narrative si possa parlare di docu-fiction per via di una tendenza alla fusione tra uno stile saggistico e una scrittura diaristica, ci sono ulteriori differenze, infatti si spazia ancora da romanzi con veri e propri personaggi finzionali come *Zamel* (2009), in cui seppure è presente un raccordo autobiografico prevale il taglio narrativo-finzionale commisto a un impianto narrativo-saggistico, e *Il servo di Byron* (2012), il più narrativo di tutti i suoi libri, a raccolte di racconti di variegata tipologia come *Reperto 74 e altri racconti* (2008) e *Il racconto dello sguardo acceso* (2015). Ancora, è da ricordare *Laico alfabeto in salsa gay piccante* (2010), un peculiare libretto in cui è assente un filo narrativo e che viene strutturato per voci in ordine

George Mounin» scrive Buffoni in *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004 (1989¹), p. 590.

¹⁰ Il primo quaderno di traduzioni, *Songs of Spring* - pubblicato da Marcos y Marcos nel 1999 e insignito del premio Mondello - «racchiudeva nel titolo il cuore di un verso di John Keats, tratto da *To Autumn*: dove sono i canti di primavera, dove sono ora?» (*Premessa*, in Buffoni, *Una Piccola Tabaccheria. Quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano 2012), con l'intento di trasmettere l'alta temperatura "romantica" che permea tutta la silloge. Ma in particolare rientra maggiormente nel mio interesse il secondo quaderno, *Una piccola tabaccheria* (2012), in cui vengono raccolte traduzioni ma anche imitazioni «di diverso segno e temperatura»¹⁰ per le quali lo stesso autore utilizza i termini di «*certamen, æmulatio, imitatio*» e in cui «la poetica del tradotto e del traduttore» si incontrano «poieticamente» sotto l'etichetta non di «fedeltà» ma di «lealtà». Nella *Premessa* di *Una piccola Tabaccheria*, Buffoni scrive infatti: «Il termine fedeltà connota guanciali, lenzuola e sotterfugi; il termine lealtà due occhi che fissando altri occhi dichiarano amore ammettendo un momentaneo "tradimento". Sono stato leale alla tua altezza poetica, tradendoti qui e qui e qui: l'ho fatto per restare il più lealmente possibile alla tua altezza».

¹¹ Ma l'arco potrebbe estendersi, essendo un suo prossimo libro in prosa previsto tra qualche anno, in seguito a *La linea del cielo* (2018).

¹² Che si differenzia dalla cosiddetta *autofiction* presente nelle opere di un narratore accostabile a Buffoni per le tematiche riguardanti l'omosessualità come Walter Siti. Queste le parole precise di Buffoni: «il mio amico Guido Mazzoni mi ha detto: quando tu scrivi i tuoi docu-fiction scrivi per la contemporaneità e con intento illuministico, scrivi per cambiare il mondo», cfr. Buffoni, Corsi, *Come un politico che si apre*, Marcos y Marcos, Milano 2018, p. 37.

alfabetico con funzione divulgativa sull'universo gay di cui Buffoni si fa militante. A partire da un singolo lemma, Buffoni, congiungendo scrittura diaristica e saggistica, approfondisce la voce presa come spunto, offrendo delucidazioni e affastellando ulteriori suggestioni. Tutte queste opere, al di là del singolare esito artistico e della presenza di motivi omoerotici, non rientrano nello specifico del mio campo di indagine, tuttavia sono da prendere in considerazione poiché utili a chiarire anche i passaggi di certe opere poetiche. Molte delle opere narrative e narrativo-saggistiche di Franco Buffoni sono fortemente connesse anche a livello di genesi a quelle poetiche, nello specifico «come ha scritto Fabio Zinelli: così come *Più luce, padre* è il *making of* di *Guerra*, *Zamel* è il *making of* di *Noi e loro*»¹³. E ancora aggiungerei che strettissimo è il legame tra *La casa di via Palestro* e *Avrei fatto la fine di Turing*, per cui il primo può essere visto come un *making of* del secondo, difatti il comune nucleo propulsore di scrittura è il rapporto con la famiglia, con la presenza sottesa in entrambe le opere di una vibrante e strenua critica ad un'educazione dal residuo catto-fascista e, più in generale, ad un insieme di «strutture di pensiero delle religioni abramitiche, in particolare il binarismo sessuale e l'eterosessismo»¹⁴ percepite come le «due tradizioni fondanti il nostro ordine sociale» e anche, fino al Novecento, come il «sostrato del sapere medico-psichiatrico-psicologico».

A seguito di questo preambolo, può essere utile fornire una biobibliografia estesa e ragionata dell'autore¹⁵, partendo dal lavoro fatto da Massimo Gezzi¹⁶ e provando ad estenderlo e approfondirlo, avvalendoci del libro-intervista *Come un politico che si apre* a cura di Marco Corsi, ma tenendo chiaro in mente che risulta impossibile qui uno studio esaustivo e definitivo a riguardo.

Franco Buffoni - primogenito con due sorelle minori¹⁷ - è nato il 3 marzo del 1948 a Gallarate (VA), in cui trascorre l'infanzia e l'adolescenza, segnate dalla

¹³ Buffoni, Corsi, 2018, p. 223.

¹⁴ *Note* in Buffoni, *Avrei Fatto la fine di Turing*, Donzelli, Roma 2015, p. 121.

¹⁵ Può essere considerato un procedimento letterario diffuso da parte di Buffoni la rielaborazione del proprio materiale biografico, che viene assunto spesso a tema portante della sua opera, soprattutto a partire dalle opere della maturità.

¹⁶ *Nota biografica* a cura di Massimo Gezzi, in Buffoni, Corsi, 2018; *Introduzione. La poesia di Franco Buffoni di Massimo Gezzi*, in Buffoni, *Poesie 1975-20012*, Mondadori, Milano 2012.

¹⁷ Maria Elena Buffoni (1949-1995) e Giuseppina Buffoni (1953).

presenza di un opprimente principio di autorità proveniente in parte dalla società e dalla scuola¹⁸, ma soprattutto dalla figura del rigido padre (Piero Buffoni, ufficiale dell'esercito italiano durante la Seconda Guerra mondiale¹⁹), educatore aggressivo e repressivo, refrattario ad accettare l'identità sessuale del figlio. Il rapporto col padre segna nel profondo lo scrittore e infatti torna in molte delle sue opere sia in prosa che in poesia²⁰. La madre (Luciana Buffoni) invece è una figura a cui il poeta pare più legato affettivamente²¹, ma resta pur sempre timorosa e remissiva nei confronti del marito, essendo stata educata «dal cattolicesimo nel fascismo e dal fascismo nel cattolicesimo»²². Lo stesso Buffoni ha dichiarato a proposito di questo periodo della sua vita di essersi sentito «terribilmente compresso nell'età fragile»²³, avendo vissuto in una condizione di solitudine doppia, legata all'adolescenza e all'omosessualità. I luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza sono descritti in particolare nel libro *La casa di via Palestro*, ed essi sono - al di là della casa familiare di via Palestro in cui è nato - la biblioteca dell'*Aloisianum* (istituto universitario di studi filosofici dei Gesuiti) dove il ragazzo si può rifugiare nelle letture trovando una possibilità di dialogo aperto attraverso i libri²⁴, negatogli in famiglia e nella struttura sociale del tempo in cui vigeva un angusto

¹⁸ Al di là dei metodi educativi della scuola italiana anni '50, l'autore ricorda che «la scuola tendeva solo a soffocare e persino a mistificare ciò che della classicità e dell'umanesimo poteva risultare liberatorio per un adolescente omosessuale», in Buffoni, Corsi, 2018, p. 31.

¹⁹ La vicenda di Piero Buffoni (1914-1980) è più analiticamente descritta da F. Buffoni in *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra, l'omosessualità*. Conseguito un corso per ufficiali, il padre diventa tenente partecipando alla guerra guerreggiata negli anni '40 sulle Alpi e in Corsica. In seguito, fatto prigioniero dai tedeschi, sta due anni nei Lager rifiutando per "onore" e fedeltà al re di firmare per Salò. Reduce dalla guerra, dopo essere divenuto capitano, si congeda dedicandosi alla vita civile realizzando un'industria di materiali idraulici e sanitari.

²⁰ Possiamo ricordare, nello specifico, per la prosa *Più luce, padre* e per la poesia *Guerra*, opere con forti connessioni tra loro, scritte entrambe a partire dai ritrovamenti dei diari del padre nel '95, progetto che lo tiene impegnato per un decennio; ed ancora i più recenti *La casa di via Palestro* per la prosa e *Avrei fatto la fine di Turing* per la poesia.

²¹ Luciana Buffoni (1923-2010), maestra poi divenuta casalinga dedita alla famiglia, vive più a lungo del marito e la sua figura ricorre in molte poesie presenti in *Avrei fatto la fine di Turing*, oltre a essere delineata secondo la percezione dell'autore soprattutto nella narrativa di *La casa di via Palestro*, e in apertura del libro-intervista *Come un politico che si apre*.

²² *La casa di via Palestro*, p. 61.

²³ *Come un politico che si apre*, p. 199.

²⁴ Alcune delle letture che l'autore dichiara di avere fatto durante l'estate del '65, interessanti per i motivi omoerotici presenti, sono *Morte a Venezia* di Thomas Mann e le opere di Luciano di Samostata tradotto da Luigi Settembrini. Cfr. Buffoni, *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Luca Sossella Editore, 2006, p. 18.

eterosessismo²⁵, e poi il Teatro del Popolo di via Palestro, voluto dalle associazioni di operai nel 1920 (ma chiuso a breve a seguito di attacchi fascisti) e trasformatosi dagli anni '50 in palestra per la Società pugilistica gallaratese in cui l'adolescente Buffoni riesce ad intrufolarsi - non per allenarsi, ma con il pretesto di intervistare gli atleti per un giornale locale - verificando i suoi adolescenziali impulsi omoerotici²⁶.

Agli anni di questa «guerra privata d'identità»²⁷ segue una nuova fase della sua vita in cui inizia il divincolamento dai genitori e che si apre con la fine della scuola superiore (il classico Rotondi di Gorla Minore, Varese) e il suo trasferimento a Milano. Infatti, nel 1967 a Milano inizia a frequentare l'Università Bocconi laureandosi con lode in *Lingue e letterature straniere* con una tesi sul *Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce nel 1971. In questi quattro anni ha modo di conoscere il poeta quasi suo coetaneo Milo De Angelis (1951) stringendo uno stretto sodalizio che dura tuttora, così come di divenire amico di Mario Mieli (1952-1983), brillante intellettuale autore dell'opera *Elementi di critica omosessuale*²⁸ e tra i principali attivisti del FUORI!²⁹, con il quale soggiorna a Londra nel 1969/1970 e può assistere alla nascita del *Gay Liberation Front*³⁰. Proprio in questi anni, attraverso gli incontri privati soprattutto in via Col di Lana,

²⁵ A proposito dello studio di quegli anni, l'autore ha dichiarato «è stato l'ancora di salvezza negli anni perfidi dell'adolescenza: non avevo persone con cui parlare di ciò che ero davvero», in Buffoni, Corsi, 2018, p. 30. L'importanza delle biblioteche è sottolineata in vari testi di Buffoni, come nell'*incipit* della poesia *Grazie a Dio, vale a dire le biblioteche*, uscita prima su «Prometeo», n. 24, otto testi, 1986, pp. 84-6; poi raccolta in *Quaranta a quindici*, 1987.

²⁶ In Buffoni, *La casa di via Palestro*, Marcos y Marcos, Milano 2014, p. 28, l'autore ricorda la poesia scritta dal quindicenne Cesare Pavese nel 1923, *I due corpi*, letta durante l'adolescenza perché appesa su una pergamena incorniciata nella palestra, un testo con motivi omoerotici legati allo sport, ripresi in alcune poesie di *Scuola di Atene* (1991).

²⁷ «combattevo/subivo (prima subivo, poi combattevo) la mia guerra privata d'identità. Fu – quella privata guerra – il mio strumento essenziale di conoscenza del mondo», in Buffoni, *Più luce, padre*, 2006, p. 18.

²⁸ L'opera è una rielaborazione della sua tesi di laurea in filosofia morale all'Università degli Studi di Milano edita nel 1977 da Einaudi, anticipatrice dei successivi *Gender e Queer Studies* americani e ancora oggi tra le opere saggistiche italiane più importanti per il movimento di liberazione omosessuale. Cfr. Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Feltrinelli, Milano 2017.

²⁹ Acronimo di Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano, la prima associazione del movimento di liberazione omosessuale italiano fondata nel 1971 a Torino.

³⁰ «Ero con Mario a Londra nel 1970 quando nacque il *Gay Liberation Front* (posseggo ancora un quadernetto di appunti con inciso il mitico indirizzo di *New Caledonian Road*). GLF che aveva mutuato nome e indirizzi dall'omonimo gruppo statunitense formatosi nel 1969 in seguito ai fatti di Stonewall», in Franco Buffoni, *Mario Mieli trent'anni dopo*, in *Mario Mieli trent'anni dopo* a cura di Dario Accolla e di Andrea Contieri, Mario Mieli Circolo di cultura omosessuale, Roma 2013.

il poco più che ventenne Buffoni condivide la sua prima fase giovanile di poesia con un gruppo di giovani scrittori composto oltre che da De Angelis e Mieli³¹, da Angelo Lumelli e Michelangelo Coviello, e in cui capita che siano invitati poeti più maturi quali Giovanni Raboni, Antonio Porta, Emilio Isgrò e Giovanni Giudici³². Di questa fase di prima giovinezza l'autore ha deciso di non conservare alcuno scritto, se non una piccola prosa poetica rinominata G, tuttora inedita³³. Per Buffoni la scrittura poetica è stata sostrato di vita già dall'adolescenza, di cui egli ha distrutto tutto se non un solo testo, conservato presso il Fondo Buffoni al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, insieme alla prosa G. Nel 1970 inizia a scrivere anche il suo diario personale tenuto fino al 2006³⁴, anno di svolta con l'apertura della sua opera alla prosa³⁵, in cui confluisce parte del contenuto e lo stile del *journal intime*. Sempre nel 1969/1970 compie il suo periodo obbligatorio di militare³⁶, che influisce su diversi testi poetici di *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, *Guerra* e altre raccolte. Già nel novembre del 1971 in seguito alla laurea con lode (6 luglio) è chiamato dal germanista e poeta Ferruccio Masini a tenere dei seminari a Parma (su Joyce e sulla *Tempesta* di Shakespeare), ed è proprio Masini a farlo esordire come saggista nel 1973, con un lavoro su Joyce che si rifà alla tesi³⁷. Nel 1974, durante l'estate, scrive un romanzo breve o racconto lungo dal titolo *Come fare di vostro figlio un omosessuale*, che invia a un editore disposto a pubblicarlo a patto di eliminare il primo capitolo e aggiungerne uno finale. Al tempo, Buffoni ventiseienne è ancora inedito in poesia e la sua carriera saggistica e universitaria è agli inizi, infatti nello stesso anno gli si profila il primo concorso pubblico. Quindi, compiendo un'azione di autocensura, decide

³¹ È proprio Mario Mieli che introduce Buffoni a Nanda Pivano, grande traduttrice della poesia americana, e a Corrado Levi, uno dei movimentatori della scena artistica milanese e attivista gay.

³² Per la testimonianza dell'autore cfr. Buffoni, Corsi, 2018, p. 62.

³³ Poesia in prosa, che secondo l'autore, ricorda quelle del gruppo GAMM, cfr. *ivi*, p. 130.

³⁴ Anche esso è conservato e secretato fino al 2048, anno del centenario dell'autore, presso il Fondo Buffoni dell'Università di Pavia.

³⁵ Il suo primo libro edito in prosa è proprio il densissimo *Più luce, padre* (2006), un dialogo intriso di politica e filosofia tra il poeta e il nipote Pietro (Piero nel libro), figlio maggiore della sorella Giuseppina. Stefano, l'altro nipote, è figura cardine della silloge *Theios* (2001).

³⁶ Dopo qualche mese all'Aeroporto militare di Bergamo - esperienza che confluisce in uno dei racconti in versi di *Suora Carmelitana*, dal titolo *Aeroporto contadino*, pregno di motivi omoerotici - conclude il suo servizio (iniziato nell'aprile del '68) nel giugno del '69, presso il comando della prima regione aerea in piazza Novelli a Milano, potendo così seguire gli studi.

³⁷ *James Joyce: notazioni ontogenetiche e conseguenti associazioni*, in «Annali dell'Ist. di LL germaniche» I, Università di Parma 1973.

di accantonare il lavoro di revisione, e questa prosa coraggiosa e rivendicativa rimane per decenni muta, venendo pubblicata solo negli anni Duemila in *Reperto 74 e altri racconti* (2008). Dall'anno successivo l'autore scrive anche altri dieci racconti narrativi, che sono tuttora inediti e conservati presso il Fondo Buffoni³⁸.

Gli anni Settanta sono quindi decisivi per la formazione di Buffoni, che tenendo come referente più che altro il mondo anglosassone³⁹, deve al suo intenso impegno all'interno dell'Università il motivo del suo relativo ritardo nell'esordio come poeta, che avviene nel 1978 con la pubblicazione su «Paragone»⁴⁰, mentre egli è a Canterbury a lavorare su Chaucer e frequenta un corso di paleografia. Infatti, una nuova fase - quella edita e non rigettata - della poesia giovanile la si può fare iniziare nel 1975, data che è riportata come di inizio per le sue poesie raccolte nell'auto-antologia *Adidas. Poesie scelte 1975-1990* (1993) e nell'Oscar Mondadori del 2012. Durante questi anni, in cui soggiorna spesso all'estero per ricerca e mentre tiene corsi nelle Università di Parma e Trieste⁴¹, escono le sue prime traduzioni (*Robert Fergusson, Selected Poems*, Casanova, Parma 1975 e *The Gentle Shepherd by Allan Ramsay*, Casanova, Parma 1977), ed è da menzionare per la sua vita privata il rapporto con la studiosa denominata Jucci (1941-1980), anima guida di sette anni più grande di lui - conosciuta nel 1969 e scomparsa prematuramente - con cui ha una peculiare relazione sentimentale, che influisce sulla vita e sull'opera letteraria buffoniana, tant'è che le sue prime due sillogi sono scritte sotto il suo influsso⁴² e uno dei suoi libri di poesia successivi, tra i più toccanti, è proprio incentrato sulla sua figura, *Jucci*⁴³ (2014). La sua

³⁸ L'autore ha ipotizzato una possibile futura pubblicazione che riunisca la poesia superstite dell'adolescenza, la prosa poetica G, *Reperto 74* e i dieci racconti dell'epoca ancora inediti; cfr. Buffoni, Corsi, p. 129.

³⁹ Buffoni per la sua carriera universitaria prosegue in questi anni su un doppio binario, segue il *cursus* italiano dell'epoca - tenendo quindi lezioni come contrattista a Parma e poi a Trieste - ed intanto frequenta per svolgere ricerca atenei in Scozia (Edimburgo) e Inghilterra, con soggiorni anche in Francia e Germania, studiando antropologia, etnologia, diritto e filosofia analitica.

⁴⁰ 1978 «Paragone letteratura», n. 346, tre testi («L'assioma», «Vitalizio», «La scuola di Atene vista da Caravaggio»), pp. 86-7.

⁴¹ A Trieste nel 1978 riceve il primo incarico universitario e dall'a. a. 1978-79 ha nella città friulana la titolarità del corso di *Lingua Inglese per Economia*, tenuto fino all'83.

⁴² «l'influenza diretta di Jucci c'è stata fino a *I tre desideri*, che escono nel 1984. Li appaiono poesie dedicate a lei, una col suo nome nel titolo, seguito dall'attacco «Te li ricordi queglii autunni della Lombardia...» Poi vi sono altre poesie scritte dopo la sua morte, due delle quali ho recuperato e inserito nel libro del 2014 a lei dedicato», in Buffoni, Corsi, p. 138.

⁴³ «Nel 1969, quando la conobbi, Jucci aveva ventotto anni, era laureata in tedesco, insegnava e faceva ricerca, in particolare si occupava di etnologia e antropologia. Di sette anni più giovane, io

prima raccolta esce nel 1979, nella collana diretta da Raboni dei *Quaderni collettivi della Fenice* editi da Guanda, intitolata *Nell'acqua degli occhi*.

Gli anni Ottanta si aprono dunque con la morte per tumore di Jucci, anticipata di qualche mese dalla morte del padre, ma il 1980 è anche l'anno della presa di servizio come ricercatore di ruolo da anglista all'Università di Bergamo. In questi anni Buffoni incomincia a dedicarsi con continuità all'ambito di studio della traduzione, spronato da Guanda attraverso Raboni, infatti nel 1981 esce *Sonno e poesia* di Keats, in seguito nell'84 il *Manfred* di Byron e nell'87 *La ballata del marinaio* di Coleridge. Nel 1984 pubblica il suo primo libro organico di versi, *I tre desideri*, mentre l'anno successivo comincia a insegnare a contratto alla IULM di Milano. Circa un decennio, dalla metà degli anni '80 agli anni '90, è segnato dall'altra relazione fondamentale, quella con l'uomo chiamato con lo pseudonimo Tristano⁴⁴, di tredici anni più giovane. Buffoni lo conosce nel novembre del 1986, anno fondamentale per il poeta, in cui diventa professore associato a Bergamo. Nel 1987 - un anno che Buffoni considera tra i più belli della sua vita⁴⁵ - nascono molte poesie che saranno inserite in uno dei libri di poesia fondamentali di Franco Buffoni, costruito per successive stratificazioni negli anni, *Il profilo del Rosa* (2000). Il 1987 è un anno spartiacque, in cui esce la sua terza silloge, più agile e snella rispetto alla precedente, che già dal titolo, *Quaranta a quindici*, presenta un richiamo velato alla sua nuova relazione con Tristano, con cui appunto si dilettava a giocare a tennis⁴⁶, e allo stesso anno risale la scrittura del primo racconto in versi, *Suora carmelitana*. Dopo avere liberamente seguito (dal 1986) i corsi di

mi trovavo nella fase dell'ebbrezza per l'acquisito affrancamento dalla mia cattolicissima famiglia. Il nostro legame durò fino al 1980, quando Jucci morì di cancro, dopo alcuni mesi infami costellati di interventi chirurgici. Per dieci anni condividemmo libri e avventure, vacanze e scoperte: con lei studiai le lingue e le letterature, con lei divenni poeta e traduttore. Con lei scoprii il mio territorio - quello che fa da sfondo al Profilo del Rosa - dalle Alpi al lago Maggiore. Sul nostro amore l'ombra costante, assoluta, della mia omosessualità, che in quegli anni si concretizzava in numerosi, fugaci e solo fisici rapporti», in *Jucci*, Mondadori, Milano 2014.

⁴⁴ Il motivo dello pseudonimo è dato prevalentemente in questo caso dalla richiesta di tutelare la *privacy* da parte del suo ex compagno.

⁴⁵ Dice l'autore: «quel fatidico annus mirabilis 1987, l'anno più bello della mia vita», in Buffoni, Corsi, 2018, p. 160.

⁴⁶ Molte poesie omoerotiche legate al tennis, e allo sport in generale, seppure presenti in *Quaranta a quindici*, sono presenti in maggior numero in *Scuola di Atene*, la quarta raccolta del 1991, che segna il passaggio a motivi omoerotici più espliciti, e che presenta una sezione, «Gatto», interamente dedicata a Tristano.

dottorato in filosofia estetica⁴⁷ con Emilio Mattioli, fondamentali per il suo approccio alla teoria della traduzione, all'Università di Bergamo nel 1988 organizza un grande convegno su *La traduzione del testo poetico* a cui partecipano numerosi e importanti poeti e traduttori italiani. Da questa esperienza, di cui Buffoni cura gli atti, con lo stesso Emilio Mattioli e Allen Mandelbaum, nasce l'idea di fondare la rivista «Testo a fronte» (1989), semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria, tuttora attivo. Al di là della scrittura poetica, continuano ad intrecciarsi quindi produzione saggistica e attività di traduzione, infatti negli anni successivi al convegno di Bergamo appaiono anche delle nuove traduzioni: di Kipling (1989), dei *Poeti romantici inglesi* (1990), di Wilde (1991) e di Heaney (1992), mentre prosegue il suo lavoro saggistico⁴⁸ e la pubblicazione di suoi versi su riviste e antologie⁴⁹.

Durante gli anni Novanta, un anno chiave della sua vita è il 1991, in cui non solo vengono pubblicati in rivista i primi racconti in versi⁵⁰ - poi raccolti in volume in *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997) - ed esce il *Primo Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea*⁵¹, ma compare anche la sua quarta silloge, *Scuola di Atene*, libro del *coming out* che segna una schietta apertura in poesia a motivi omoerotici più espliciti. Questa fase che inizia nel 1991 può essere vista come una fase di intersezione, di passaggio verso la maturità, infatti è segnata anche dalla pubblicazione di una prima auto-antologia, che esce nel 1993, *Adidas. Poesie scelte 1975-1990*. Il 1993, forse non a caso, è infatti l'anno in cui raggiunge l'ordinariato in università, il che gli permette una maggiore libertà

⁴⁷ Questa è la sua seconda fase di studio intenso della filosofia, già negli anni '70 si era dedicato alla filosofia analitica inglese, maturando già durante gli anni bocconiani idee politiche legate allo stato di diritto, contrapposto a quello etico.

⁴⁸ Già nel 1986 era uscito il suo notevole lavoro *Geoffrey Chaucer e l'ideologia dei Canterbury Tales*, Coopli, Milano 1986; poi tra i tanti saggi ricordo nel '92 *Ramsay e Fergusson precursori di Burns. Poesia pastorale e poesia vernacolare nel Settecento scozzese*, Guerini e Associati, Milano 1992 e *Perché era nato lord. Studi sul romanticismo inglese*, Pieraldo ed., Roma 1992.

⁴⁹ Ad esempio, in *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, a cura di G. Luzzi, Marcos y Marcos, quattro testi ("Vittorio Sereni", "1959", "Re-Wind", "Il terzino anziano"), 1989, p. 271-8; in «Osiris», n. 30, Deerfield, Mass US, tre testi ("L'aspide", "E quando vedemmo" - con trad. inglese "The Baptistry" - "Adidas"), 1990, pp. 27-29.

⁵⁰ *Il mio lavoro poetico* (in «L'incantiere», n. 17, 1991) è un saggio di auto-commento alla propria poesia, contenente otto testi di Buffoni tra cui *Suora carmelitana* e *Spiga di grano matto*.

⁵¹ I *Quaderni italiani di poesia contemporanea*, curati da Franco Buffoni, riprendono l'esperienza dei quaderni collettivi di Guanda, e tuttora in pubblicazione ogni due anni, intendono offrire una panoramica della poesia italiana del biennio attraverso la selezione di giovani autori considerati i più meritevoli, cfr. *Sui Quaderni italiani di poesia contemporanea. Un dialogo con Franco Buffoni*, in «Le Parole e Le Cose», 27 giugno 2014.

anche nelle scelte artistiche, con meno pressioni provenienti dall'accademia. L'anno successivo mentre esce *Nella casa riaperta* (1994) - una anticipazione di *Il Profilo del Rosa* (2000), opera centrale della maturità poetica - divenuto professore ordinario all'Università di Cassino, decide di stabilirsi a Roma pur mantenendo la sua dimora gallaratese e compiendo vari soggiorni all'estero (Svezia, Belgio, Germania, Francia). Nel 1995 trova il diario di prigionia del padre, dalla cui lettura e interpretazione nascerà, dopo dieci anni, il libro di poesia *Guerra* (2005). Nel 1997 esce *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, che riceve numerosi riscontri di critica, ed è considerato da Gezzi il primo capitolo della cosiddetta «trilogia della *Bildung*»⁵².

Nel 1998 si apre invece una ulteriore fase della sua vita, di piena maturità letteraria, durante la quale - archiviata la relazione con Tristano - soggiorna annualmente in Tunisia per diversi anni, che sono il bacino di esperienza da cui attinge per scrivere opere successive come *Zamel* e *Noi e loro*. Il periodo tunisino si conclude nel 2006, e in questi anni esce, oltre a *Il Profilo del Rosa* (2000) e *Theios* (2001), il peculiare libro di “riflessione” composto di propria poesia, traduzione e autocommenti alla poesia stessa intitolato *Del maestro in bottega* (2002)⁵³. Per quanto riguarda l'attività di traduttore, nel 1999 pubblica il suo primo quaderno di traduzioni, *Songs of Spring*, in cui raccoglie le versioni poetiche predilette redatte nei due decenni precedenti, in ordine cronologico per autore, partendo dunque dai classici greci e latini⁵⁴. Nel primo periodo degli anni Zero soggiorna anche in Finlandia, Israele, Arabia Saudita, Marocco, Stati Uniti (New York).

Dal 2006 si apre una quinta fase della sua biografia artistica, la fase della maturità inoltrata, in cui il poeta si dedica a un impegno civile in maniera più attiva, anche a sostegno dei diritti gay, fatto che segna dei cambiamenti nella sua opera e nello specifico per i motivi omoerotici, sempre più spesso omo-rivendicativi. Di questo anno è inoltre da evidenziare l'apertura alla prosa, segnata dalla pubblicazione

⁵² Gli altri due momenti della trilogia sono *Il profilo del Rosa* (2000) e *Theios* (2001), cfr. *Introduzione* di Massimo Gezzi, in Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, p. XII.

⁵³ La prima parte contiene 80 testi poetici (metà editi, metà inediti).

⁵⁴ «spazia dai greci e latini ai pastorali del Settecento scozzese, ai romantici e ai vittoriani e alle maggiori voci novecentesche inglesi ed irlandesi, con occasionali, ma non meno significative, incursioni nell'universo olandese, svedese, statunitense, francese, ebraico, islandese», in Fabio Scotto, *Songs of Spring*, in «Lingua e Letteratura», numero speciale 1983-2003.

dell'intenso libro-dialogo *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità* (2006) a cui segue la pubblicazione della sua opera narrativa della giovinezza fino ad allora inedita, *Reperto 74 e altri racconti* (2008). La sempre più intensa dedizione alla scrittura in prosa - permessa anche dalla cessazione dell'insegnamento universitario avvenuta nel 2007⁵⁵ - non è soltanto nel campo della narrativa, ma anche in quello saggistico, con la pubblicazione di una monografia su Auden, *L'ipotesi di Malin*, e di *Mid Atlantic. Teatro e poesia nel Novecento Angloamericano*. Per la poesia escono uno dopo l'altro *Noi e loro* (2008) e *Roma* (2009), per la narrativa *Zamel* (2009) e *Laico alfabeto* (2010). Negli anni Dieci del Duemila Buffoni intensifica la collaborazione con RaiRadio3, e nel 2012, in cui escono l'Oscar Mondadori che raccoglie le sue poesie e il romanzo *Il servo di Byron* (2012), dà alle stampe il suo secondo quaderno di traduzioni, *Una piccola tabaccheria* (2012), interessante per i procedimenti che coniugano *Translation Studies* e *Gender Studies*⁵⁶. Proprio in questi anni trasferisce al Centro Manoscritti dell'università di Pavia il suo archivio cartaceo, con l'epistolario personale e quello della rivista «Testo a fronte» (lettere di Caproni, Luzi, Erba, Risi, Fortini e altri), gli avantesti dei libri di poesia, saggistica e narrativa, nonché una copia di tutti i libri pubblicati, riviste, antologie, foto e volumi miscellanei, dando vita al Fondo Buffoni, integrato nel 2016 dalla cessione al PAD (Pavia Archivio Digitale) anche dell'archivio informatico dell'autore. Nel 2014 Buffoni diviene presidente della commissione MiBACT⁵⁷ per i premi e i contributi alla Traduzione, e pubblica il romanzo *La casa di via Palestro* (2014), oltre al libro di poesia *Jucci* (2014) che riscuote un grande consenso di critica (Premio Viareggio). Nell'anno successivo escono i libri di poesia *O Germania* (2015) e *Avrei fatto la fine di Turing* (2015). Dello stesso anno, il 2016, sono l'edizione accresciuta del saggio *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, il nuovo libro di narrativa *Il racconto dello sguardo acceso*, l'antologia in lingua inglese *Italian Contemporary Poets*

⁵⁵ Proprio nel 2007 compare l'accurata piattaforma www.francobuffoni.it - gestita da Buffoni stesso - uno dei pochi siti in Italia dedicati a un poeta, che fornisce copioso materiale critico, bibliografico, multimediale sull'autore.

⁵⁶ Porto un esempio di questo procedimento nell'analisi dedicata a *Del maestro in bottega*, vedi *infra*.

⁵⁷ Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(che completa la serie delle antologie in spagnolo, portoghese, cinese, russo, arabo ed ebraico curate nel decennio precedente). Il 2017 - in cui escono anche il n. 56 della rivista «Testo a fronte», il *Tredicesimo Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea*⁵⁸ e il catalogo della mostra che organizza, *Ritmo sopra a tutto, pittura poesia e installazioni per i 50 anni di fondazione del MaGa*⁵⁹ - segna l'apertura di Buffoni al teatro con *Personae, unicum* tra i suoi libri, che interseca genere poetico e drammaturgico. In questo stesso anno esce la plaquette *Poeti*, anticipatrice del nuovo libro *La linea del cielo* del 2018, anno in cui esce anche *Come un polittico che si apre*.

⁵⁸ Con questo quaderno il numero dei giovani poeti pubblicati durante i 26 anni dei *Quaderni* giunge ad ottanta.

⁵⁹ Museo di arte di Gallarate, con cui Buffoni collabora tuttora attivamente.

2. Motivi omoerotici nell'opera poetica di F. Buffoni

2.0 Discorso preliminare sui motivi omoerotici

Per quanto riguarda lo studio dei motivi omoerotici nell'opera poetica di Franco Buffoni, è possibile tracciare una linea - che inizia già dalle prime sillogi - e seguirla fino alle ultime raccolte in una sua evoluzione e differenziazione.

Prima, tuttavia, mi pare doverosa una premessa circa la terminologia adottata. Per quanto riguarda l'impiego del termine "motivo"⁶⁰ in poesia, esso è da intendere come un'unità minima di significato rintracciabile nel testo poetico, che può dunque essere definita tale anche a partire da un solo verso o una sola espressione. In certi casi, i motivi omoerotici possono andare a costituire anche un vero e proprio tema o tematica omoerotica - sia considerando un'intera silloge che un singolo componimento - specie quando il contenuto di tipo omoerotico diventa precipuo al punto da determinare un'unità di significato ampia e sviluppata con dei confini definiti. Spesso, poi, un motivo omoerotico che si presenta come ricorrente può essere indicato come *Leitmotiv*. Inoltre, si può parlare anche di *topos* o motivo topico) quando esso si ricollega a una tradizione di rappresentazione - o «schema di rappresentabilità» secondo Cesare Segre⁶¹ - che può provenire, per il motivo omoerotico, anche dalla poesia greca o latina.

Si è scelto di non utilizzare in senso generico l'espressione "poesia gay"⁶² non perché timorosi di dichiarare e riconoscere un'identità di piena coscienza della

⁶⁰ La differenza tra motivo, tema e *topos* spesso risulta ancora vaga negli studi letterari, e questa terminologia è studiata soprattutto riferendosi alla narrativa, difatti per i formalisti russi (Tomasevskij) il motivo è un'azione, l'unità minima (semantica) dell'intreccio, considerato come una successione di motivi. Il termine motivo, dal latino *motus* (movimento), è stato utilizzato prima che nel campo letterario in quello musicale e «nella terminologia musicale corrisponde propriamente al nucleo (melodico, o armonico, o ritmico o timbrico o - come quasi sempre si dà - e melodico e armonico e ritmico e timbrico insieme) dell'idea che si svolge in una frase o in una dialettica tematica», cfr. *Motivo*, a cura di Gastone Rossi Doria, in «Enciclopedia Italiana», 1934; disponibile al link http://www.treccani.it/enciclopedia/motivo_%28Enciclopedia-Italiana%29.

⁶¹ Segre ammette anche l'accezione di motivo come «elemento germinale» della creazione, cfr. C. Segre, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.

⁶² Sarebbe complesso riassumere qui la storia del termine "gay" che dall'antico provenzale *gai* con significato di "gaio", "allegro" si è poi diffuso via francese nella lingua inglese. Utilizzato già da tempo con accezione di lussuoso prima e di omosessuale poi (come nel circolo dei poeti romantici Shelley e Byron), dalla fine dei '60 e soprattutto nei '70 del Novecento a partire dagli Stati Uniti si è espanso globalmente indicando un senso di orgoglio, esposizione e rivendicazione

sessualità - evidente anche in alcuni testi poetici del Buffoni maturo - ma poiché può essere meno fraintendibile e maggiormente duttile, non impreciso e anacronistico l'utilizzo di una dicitura - quella di "motivi omoerotici" - che bene si adatta a testi poetici, ma anche più in generale letterari, di tradizioni ed epoche diverse, in cui si possa riscontrare una presenza contenutistica di attrazione erotica - nel senso più generale possibile - verso lo stesso sesso. Si è scelto di evitare, ad un livello indiscriminato e onnicomprensivo, anche la possibile dicitura "motivo omosessuale", per ragioni non soltanto insite nella genesi e nell'etimologia del termine⁶³, ma anche perché non è imprescindibile che un motivo omoerotico possa essere espresso soltanto da un autore o tramite un personaggio esplicitamente o limitatamente definibile come omosessuale, a maggiore ragione per quanto riguarda il mondo classico in cui una scissione tra identità eterosessuale e omosessuale non è affatto netta⁶⁴. Si può parlare al massimo di motivo di identità omosessuale, ricorrente già nelle prime sillogi buffoniane, laddove il fulcro contenutistico riguardi la condizione di essere omosessuale, spesso vissuta con le inerenti difficoltà del caso, date da motivazioni sociali e personali. *Ergo*, in questo caso è risultato preferibile il termine "omoerotico", nonostante anche esso possa presentare delle oscillazioni di utilizzo⁶⁵; tuttavia mi

della propria omosessualità. Attualmente nella lingua italiana la parola "gay" è per molti sinonimo di omosessuale e non di "omosessuale orgoglioso e militante". Tuttavia in altre lingue, ma anche in quella italiana, può assumere talvolta sfumature (anche negative) di vario senso. Cfr. Buffoni, *Laico alfabeto in salsa gay piccante. L'ordine del creato e le creature disordinate*, Transeuropa, Massa 2015.

⁶³ Il termine "omosessualità" - da cui deriva "omosessuale" - è la traduzione italiana della parola tedesca *Homosexualität*, introdotta nel 1869 dal letterato Karl-Maria Kertbeny fondendo il greco *omoios* (simile) e il latino *sexus* (sesso). Nell'etimologia insiste limitatamente sull'atto fisico sessuale e a lungo fu utilizzato in un contesto medico-psichiatrico (cfr. uno dei primi testi che parla di patologie sessuali: R. F. von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, F. Enke, Stuttgart 1886). Per questo per un certo periodo (soprattutto anni '50 e '60) alcuni preferirono i termini "omofilia" e "omofilo" (caduti oggi in disuso), per porre l'attenzione non sull'aspetto sessuale, ma su quello amoroso-affettivo. Nonostante nel linguaggio attuale il termine omosessuale sia piuttosto neutro, non conservando (a differenza dei più antichi "invertito" e "sodomita" o dei popolari-gergali "frocio" e "culattone" *etc*) un'accezione spregiativa e negativa, esso indica (perlomeno come sostantivo) una coscienza ben definita della propria identità sessuale. Anche per questa serie di ragioni ho optato per l'impiego dei termini "omoerotismo" ed "omoerotico". Per approfondimenti cfr. Giovanni Dall'Orto, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Il Saggiatore, Milano 2015.

⁶⁴ Cfr. Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Feltrinelli, Milano 2016 (1988¹), per approfondimenti vedi *infra*, cap. 3°.

⁶⁵ Sull'utilizzo del termine "omoerotico" - così come di quello "erotico" - c'è una confusione o mancanza di accordo sul significato, per cui accade spesso che venga inteso con un'accezione

è parso il più adeguato tra quelli esistenti, tenendo conto del significato profondo della parola “erotismo”, che è legata già per Freud all’ambito dell’istintualità e della pulsionalità ed è da intendere quindi come «la modalità generale con cui un soggetto aderisce a un ambiente, fissa le sue prime esperienze, acquisisce forme di condotta, segnala le tracce e le direzioni di fondo che poi la sua vita andrà via via assumendo»⁶⁶. Pertanto, ritengo utile compiere una differenziazione di significato tra l’uso del termine “omoerotico” in senso ampio e più generico possibile e tra un suo utilizzo che se ne fa *sensu stricto*, differenziando in questo ultimo caso tra motivi “omo-erotici” (ovvero motivo “omoerotico erotico”) in cui prevale un aspetto erotico incentrato sulla fisicità e il sesso, motivi “omo-affettivi” (ovvero motivo omoerotico affettivo) in cui a preponderare è l’aspetto affettivo-sentimentale, motivi “omo-rivendicativi” (ovvero motivo omoerotico rivendicativo) in cui vengono avanzate delle rivendicazioni sul diritto del proprio amore verso lo stesso sesso. In linea di massima, il motivo omo-rivendicativo potrebbe sembrare caratteristico soltanto della poesia contemporanea degli ultimi decenni⁶⁷, risultando pressoché assente nella poesia del mondo classico ma anche pre-rivoluzione sessuale degli anni Sessanta, per cui non sarebbe inopportuno parlare in questo caso di “motivo omo-rivendicativo gay”⁶⁸, data l’identità assunta coscientemente in una determinata cultura (o sub-cultura che dir si voglia). Tuttavia, non è da escludere aprioristicamente una presenza di motivi omo-rivendicativi anche nella poesia e nella letteratura antecedenti alla diffusione della cultura gay⁶⁹. Certamente, questa tripartizione tra motivi omoerotici non deve essere interpretata schematicamente, poiché è possibile non solo che motivi strettamente omo-erotici e omo-affettivi siano presenti fino a compenetrarsi in uno stesso testo poetico senza possibilità di netta scissione, ma anche che - e ciò si verifica in alcuni testi buffoniani - siano frammisti a quelli omo-rivendicativi. In

limitatamente fisico-sessuale o - più giustamente - con una che comprende in maniera più sfaccettata la sfera del desiderio legato all’*eros*, per i Greci forza cosmogonica figlia di Afrodite.

⁶⁶ *Erotismo*, a cura di Umberto Galimberti, in *Enciclopedia Treccani*, VII Appendice (2006).

⁶⁷ Franco Buffoni in Italia è considerabile come un progenitore di questa tendenza in poesia.

⁶⁸ Ovvero un motivo omo-rivendicativo con un rimando a questioni storiche o di attualità inerenti spesso all’attivismo per un riconoscimento di diritti civili. Ma allo stesso modo si potrebbe parlare di motivo omo-erotico ed omo-affettivo gay, o più semplicemente di “motivo gay”, se associato a degli elementi ascrivibili in modo caratteristico ad aspetti di una cultura e di un mondo gay.

⁶⁹ La data di nascita della cultura gay è simbolicamente quella del 28 giugno 1969, giorno della rivolta (o moti) di Stonewall a New York, a cui seguì la nascita a luglio del *Gay Liberation Front* (GLF), primo movimento di liberazione omosessuale.

ogni caso, è da evidenziare che i riscontri e rimandi possibili rispetto a motivi omoerotici presenti nella poesia classica siano legati più che altro a motivi omoerotici ed omo-affettivi⁷⁰.

Terminato il preambolo, ritengo utile sottolineare che nel primo periodo della produzione poetica di Buffoni, ovvero a partire dalla silloge di esordio *Nell'acqua degli occhi* (1979) e nelle due successive raccolte *I tre desideri* (1984) e *Quaranta a quindici* (1987), in genere la presenza di motivi omoerotici appare sporadica o non prevalente, e quando c'è risulta non esplicita oppure velata, se non mascherata, criptica. Infatti è a partire da *Scuola di Atene* (1991) che questi motivi si fanno più palesi, diventando in questo caso nucleo propulsore di composizione della raccolta stessa, tant'è che si può parlare di una tematica omoerotica di fondo. In seguito, nella cosiddetta trilogia della *Bildung* (1997-2001) si possono rintracciare i primi nuclei più sostanziali di omo-rivendicazione, che dopo il peculiare momento di riflessione rappresentato dalle sillogi *Del maestro in Bottega* (2002) e *Guerra* (2005), trova uno sviluppo nella produzione poetica più recente (2008-2018). Inoltre, ritengo sia da mettere in luce una peculiarità di composizione a livello di macrostruttura che è presente soprattutto a partire dalla seconda fase della produzione poetica di Buffoni, quella degli anni '90 inaugurata da *Scuola di Atene* (1991). Caratteristica per cui l'autore tende a costruire le sue raccolte con un'interconnessione di temi e motivi, partendo da un nucleo di sviluppo solido e preciso, diverso da raccolta a raccolta. Proprio per via di tale procedimento è possibile che alcune poesie presenti in alcune sillogi vengano riprese in altre, e che - al di là di lievi possibili trasformazioni formali - appaiano con un rinnovato senso per via della scelta di posizionamento nella macrostruttura. Per fare un esempio, la poesia *Per tutti i Walter*, presente già nella prima raccolta del '79, riappare in *Scuola d'Atene* segmentata in 4 testi con il titolo *Nel quarantanove*⁷¹, venendo ad assumere un significato inequivocabile a proposito della presenza di una tematica omo-affettiva, che poteva apparire nella prima silloge più velata. O ancora, la poesia *Il mio vero nome è così conosciuto* dopo essere apparsa in *Il profilo del Rosa* (2000) viene inglobata e sviluppata da un ulteriore punto di vista nel testo *Dietro il muro* in *Jucci* (2014). Ritengo

⁷⁰ Per approfondimenti a riguardo vedi *infra*, cap. 3°.

⁷¹ Con lo stesso titolo ritorna anche nell'auto-antologia del '93 *Adidas. Poesie scelte 1975-1990*.

dunque utile procedere sviluppando prima un discorso sui motivi omoerotici in Buffoni per ordine cronologico di raccolta, classificandoli ed indicando eventuali successive riprese, per poi dedicarmi nel capitolo successivo a uno studio sull'omoerotismo nel mondo romano antico, con una comparazione tra la poesia latina e quella dell'autore contemporaneo preso in considerazione.

2.1 Motivi omoerotici criptici o velati: le prime tre sillogi

Nell'acqua degli occhi, 1979

Per quanto riguarda *Nell'acqua degli occhi* (1979), il discorso sui motivi omoerotici è alquanto complesso e ciò è dovuto ad alcune caratteristiche di scrittura dell'opera. Difatti l'esordio di Buffoni in poesia è all'insegna di una corrosiva ironia che è giocosa ma al contempo amara, e di una tendenza a mascherare e mascherarsi. Non compare quasi mai l'io lirico alla prima persona⁷². Prevale invece la terza persona singolare: spesso Buffoni utilizza delle vere e proprie *personae* in senso teatrale, maschere che provengono dal mondo letterario - soprattutto quello inglese (Lawrence, Shakespeare) e quello classico (occidentale e medio-orientale⁷³) - oppure si serve di figure fittizie di propria invenzione o vagamente collegabili alla sua esperienza biografica - come in *Per tutti in Walter* il giovane studente Walter, dietro cui si cela un'ombra del poeta Cesare Pavese - o ancora impiega una terza persona anonima generica. Anche per questa serie di motivazioni, al di là di motivi omoerotici classificabili secondo la tripartizione stabilita - in questa raccolta spesso velati e frammisti - qui sono presenti testi in cui i motivi omoerotici sono cripticamente sotterranei e per rivelarli è necessaria una decodificazione per la quale spesso si necessita di conoscere se non la biografia dell'autore, almeno la sua produzione successiva. Per fare un esempio, si consideri l'enigmatico testo di apertura della raccolta, *Lord Chatterley*, che qui riporto:

«Nato tra i denti
finito male
già tante volte
e ritentato
come coi giorni
e coi colori,
il solitario

⁷² Compare solo nei due testi *Certezze* e *Lettera glossata dal carcere di Cuneo*, entrambi molto ardui da decifrare nel significato testuale.

⁷³ In *Ganimede*, *Difesa d'ufficio d'Achille* e *Enkidu*.

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 questo componimento, che è uno di quelli in cui è presente una «condensata rappresentazione scenica, teatrale»⁷⁴, è possibile trovare una triplice chiave interpretativa di cui una non esclude l'altra. Secondo una prima lettura l'autore si riferisce alla vicenda del personaggio Lady Chatterley - del romanzo *L'amante di Lady Chatterley*⁷⁵ di Lawrence - che tradisce il suo uomo (Lord Chatterley del titolo, ovvero «il solitario») il quale «truccava la prima carta» nel senso che faceva «finta» di non accorgersene per non dare a lei «soddisfazione», e dunque col «suo fare sempre da niente» «riduceva l'esperimento» del tradimento di lei pur di tenercela accanto. Ma «il solitario» del settimo verso può essere inteso non solo come Lord Chatterley (che, comparando nel titolo, pur rimane soggetto dei verbi «garantiva», «corrompeva», «ritentava» *etc*), ma anche come il gioco di carte chiamato solitario (compl. ogg.) che egli compie quando è solo - mentre la donna è fuori a tradirlo - infatti la tendenza alla metafora continua nei versi successivi («se corrompeva / la prima carta» vv. 9-10, «che si truccava la prima carta» v. 18).

⁷⁴ Umberto Motta, *In margine alla poesia di Buffoni*, in «Galleria», XXXIV, gennaio-aprile 1994, pp. 42-51.

⁷⁵ Nel corso del romanzo *Connie* (ovvero *Lady Chatterley*) ha un'evoluzione che la fa maturare come donna e che la porta a distanziarsi con disprezzo dal marito infermo ed impotente (Lord Chatterley), anche a causa della freddezza di lui, al punto da iniziare una relazione dapprima con l'incostante irlandese Michaelis e poi con Oliver Mellors, il guardacaccia della tenuta del marito, ricercando un completo appagamento, oltre che affettivo, sessuale.

Tuttavia, può essere aggiunto un terzo livello interpretativo che completa il senso della poesia, la quale altrimenti risulterebbe sfuggente nel suo significato profondo. Secondo questa lettura, che ben sarebbe giustificata dalla vicenda sentimentale con Jucci della biografia del poeta, ma soprattutto dal libro della sua maturità *Jucci* (2014), dietro la *persona* di Lord Chatterley si potrebbe celare l'autore stesso che «truccava la prima carta» nel senso di celare la propria omosessualità («facendo finta di non sapere») e pertanto «l'esperimento» che «ritentava» era quello dell'atto erotico con la donna (Lady Chatterley-Jucci) a cui non dava «soddisfazione» in senso di appagamento nel sesso, seppure più volte «ritentato». In questo caso, i ruoli si ribalterebbero perché sarebbe il Buffoni-Chatterley a tradire, mentre sarebbe la Jucci-Chatterley ad essere tradita. Questa tematica dell'impossibilità di amore completo con la donna, nonostante un forte legame affettivo, per via dell'omosessualità dell'uomo, è infatti ben presente nel nucleo della sua opera *Jucci* e si adombra in certi versi di alcuni testi anche di quella raccolta, seppure in maniera criptica o velata⁷⁶. A seguito di questa interpretazione, peraltro, assumerebbe più senso anche il testo di chiusura di questa silloge, *La soluzione*, da leggersi mettendo al centro lo stesso tema con cui esordisce, ovvero l'impossibilità d'amore nel senso soprattutto erotico tra l'uomo (poiché omosessuale) e la donna (nonostante ne sia innamorata). Riporto il testo:

«Non è per niente vero
 anche se ti avvicini
 come se la vacanza
 fosse ricominciata.

Fosse per insolenza
 o per il mal di testa
 sarebbe come dici
 questione di momento.

Invece è già finita
 finita la gran festa
 della miscela a due
 della gran *soluzione*.»

⁷⁶ Anche nel secondo componimento, *Erano evviva le scelte*, i seguenti versi potrebbero essere letti in questo senso: «provare per sempre una sera, / vedere reazione se c'era».

Questo testo, a prima vista meno criptico e uno dei pochi non alla terza persona con processi di mascheramento, resterebbe tuttavia vago nel significato se, prendendolo di per sé, non lo si considerasse all'interno di una macrostruttura, se non si compisse cioè un'analisi di decifrazione di motivi di fondo omoerotico presenti in altri testi, e non si facesse dunque emergere il problema con cui si chiude la silloge. Esso è l'impossibilità «della miscela a due / della gran soluzione», che non è come vorrebbe convincersi il Tu della poesia (biograficamente, Jucci) «questione di momento», ma appunto questione di fondo. Il motivo omoerotico del primo testo sarebbe dunque criptico e strettamente connesso al motivo del nascondimento, che per altro è pregnante in tutto il primo libro, risultando, oltre che un motivo, un meccanismo di creazione dei testi poetici, che si presentano ricchi di inganni, talvolta attraverso una velatura data dall'ironia funambolica, talvolta per il procedimento di messa in scena attraverso i personaggi. Ma quasi sempre la difficoltà di interpretazione è data dalla difficoltà a scovare i riferimenti dei testi, che a volte sono estremamente eruditi, provenendo da opere letterarie o eventi storici (*Enkidu, Il sogno, Oliver Cromwell sale a Segesta, Ganimede, Difesa d'ufficio d'Achille*), a volte strettamente personali ma con anfibolie e vaghezza di scrittura (*Certezze, Voce di fondo, Lettera glossata dal carcere di Cuneo, La soluzione*). Queste complessità del primo Buffoni furono messe in luce da Giovanni Raboni, che nella prefazione alla silloge ricollegava questo esordio poetico «all'opera di Laforgue», perlomeno quello «più specificatamente *faintasiste*», e nel contesto italiano ai «versi del gran gioco palazzeschi»⁷⁷. Tra le influenze, ancora si potrebbero aggiungere - come fa notare Massimo Gezzi - i simbolisti francesi Rimbaud e Verlaine, l'Apollinaire nei suoi esiti più giocosi e colti, Nelo Risi e Luciano Erba, poeti della "linea lombarda"⁷⁸ delineata da Anceschi che sono però anche laforguiani. Al di là di una poesia apparentemente «ironica e svagata», caratterizzata perlopiù da versi brevi cantilenanti, in questa silloge sono presenti alcuni testi esenti da un'ironia improntata al nascondimento e all'«immagine funzionale della maschera, del trucco», e tra questi vi sono quelli indicati da Gezzi come i più riusciti. *Alias* quei

⁷⁷ Giovanni Raboni, *Prefazione*, in Franco Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, «Quaderni della Fenice» 54, Guanda, Milano 1979, p. 44.

⁷⁸ Luciano Anceschi (a cura di), *Linea lombarda: sei poeti*, Magenta, Varese 1952.

testi in cui sono presenti motivi omoerotici connessi alla tematica del suicidio o del rimorso. Proprio a seguito del disvelamento del testo d'apertura, è possibile compiere una lettura dell'intera silloge ravvisando passaggi da cui evincere un'omosessualità o un omoerotismo non esplicitati. Essi si possono trovare in molti dei 29 testi, anche se non sempre con precisione certa.

Tuttavia, è da evidenziare che tutti i testi con richiami classici sono connessi all'omoerotismo. In *Enkidu* infatti si fa riferimento alla vicenda di Gilgamesh e il suo compagno Enkidu, che per altro ha molti collegamenti con quella greca di Achille e Patroclo. Dei due eroi greci si parla in *Difesa d'ufficio d'Achille*, in cui l'autore si diverte a fantasticare una propria rielaborazione di una scena, quella legata all'armatura di Achille indossata da Patroclo, che andando a scontrarsi coi Troiani trova la morte per mano di Ettore, scatenando la μῆνις di Achille, parola cardine dell'*Iliade* omerica e con cui inizia quello che può essere considerato il primo verso della poesia occidentale. In questo testo il poeta insiste sulla complicità tenera e divertita tra i due, non senza presenza di doppi sensi, difatti il soggetto sottinteso, che risulta l'armatura, è solo ipotizzabile, ma per come è strutturato il testo si potrebbe alludere ad altro, relativo al sesso («Voleva solo prestargliela / – parola – / per una sera; / voleva soltanto dargliela / – così –»). Ma accanto a questa giocosità, proprio questo testo ci permette di svelare il contraltare amaro, perché nell'immaginazione che Achille presti l'armatura a Patroclo per una semplice prova giocosa e goliardica «perché diceva / che avrebbe provato il gusto / di ridere anche lui / sotto una buona cera» per cui «tutto si nascondeva / e rideva», un lettore dotto può percepire adombrato l'ineluttabile, ovvero la tremenda morte di Patroclo a causa di quell'armatura indossata che lo fa scambiare per Achille, e la conseguente ira funesta del Pelide. Anche nella brevissima ed intensa poesia *Enkidu* («Anche adesso / se guardi / facendo come / se non ci fosse, / puoi sentirlo cantare / come cantava / per lui») si fa un adombrato riferimento a una vicenda di morte, quella di Enkidu, compagno di avventure dell'eroe che dà nome all'*Epopèa di Gilgamesh*⁷⁹, alla quale segue la

⁷⁹ L'epopea di Gilgamesh può essere considerata una delle opere letterarie più antiche, se non la più antica in assoluto, difatti il poema epico di ambientazione sumera, che è pervenuto attraverso scritture di diverse tradizioni culturali della Mesopotamia, risalirebbe nel suo nucleo ad un periodo antecedente di oltre un millennio e mezzo i poemi omerici e l'*Antico Testamento*. Per approfondimenti circa l'omoerotismo cfr. Loyse Bonjour, Thomas Römer, edizione italiana a cura

disperazione di Gilgamesh che non sa darsi ragione di questa perdita e che quindi intonando un canto manifesta il suo intenso sentimento d'amore per lui⁸⁰. Nonostante sia dibattuta la natura del rapporto tra i due personaggi, con un'oscillazione tra il considerarla un'amicizia virile molto intensa che sfocia nell'amore e tuttavia non assimilabile ad un rapporto omosessuale, al vederla invece come una vera e propria coppia omosessuale *ante litteram*, forse bisognerebbe semplicemente non ragionare secondo la dicotomia eterosessualità/omosessualità, rapporto di amicizia/rapporto di amore tra due uomini, perché sarebbe inappropriato rispetto al contesto storico-culturale. Ma può essere interessante mettere in luce come il rapporto tra i due, comunque denso di omoerotismo soprattutto affettivo, abbia diversi punti di contatto con la vicenda omerica di Achille e Patroclo. Vincenzo Di Benedetto ha condotto uno studio sulle similarità tra *Epoepa di Gilgamesh* ed *Iliade*⁸¹ e nel cap. 8 della parte IV (*Achille e Gilgamesh*) evidenzia come Achille e Gilgamesh siano semidei, entrambi legati ad un compagno che muore sotto l'influsso divino (An ed Enlil, Zeus), come alla morte del compagno venga dato rilevante spazio con le scene delle cerimonie funebri in cui i due eroi dirigono il rito, e tanti altri punti di contatto⁸². Inoltre un brevissimo riferimento omoerotico ad Achille si trova, con una similitudine riferita ad un soggetto imprecisato protagonista della poesia, nel finale di *Deltaplano* della successiva raccolta, *I tre desideri* (1984), in cui l'uomo «se aveva coraggio» fu costretto a pentirsene «come Achille lasciando la mano da non perdere» (quella di Patroclo). Per quanto riguarda, invece, il terzo testo

di Maria Ambrogio, *L'omosessualità nella Bibbia e nell'antico Vicino Oriente*, Claudiana, Torino 2007.

⁸⁰ Versi come: «Enkidu, l'amico mio che amo, è diventato argilla; / ed io non sono come lui? Non dovrò giacere pure io / e non alzarmi mai più per sempre?» trad. G. Pettinato, in *La saga di Gilgamesh*, Rusconi, Milano 1992.

⁸¹ Vincenzo Di Benedetto, *Nel Laboratorio di Omero*, Einaudi, Torino 1994.

⁸² Inoltre, entrambi gli eroi si rammaricano tristemente per non avere agito evitando la morte dei compagni ed entrambi si rivolgono ai defunti contrapponendo le belle vicende del loro passato in contrasto con l'adesso della morte. Ma i punti di contatto si fanno più stretti in alcuni tratti, ad esempio, nell'epopea sumera l'eroe che piange il compagno morto è equiparato a una leonessa a cui sono stati tolti i cuccioli (t. VIII 60), mentre nell'*Iliade* l'eroe che piange il compagno morto è equiparato a un leone (o leonessa) a cui sono stati rapiti i cuccioli (*IL*. XVIII 318-320); ed ancora la similarità si riscontra al di là che nei motivi anche nei contenuti di alcuni versi: «L'amico che io amo sopra ogni cosa, che ha condiviso con me ogni sorta di avventure | Enkidu che io amo sopra ogni cosa, che ha condiviso con me ogni sorta di avventure | il destino dell'umanità lo ha afferrato» (X 60-62, X 134-36, X 232-34) e «che gioia se il mio amato compagno è morto | Patroclo che io fra tutti gli altri stimavo | come la mia vita? L'ho perso [...]» ndt (*IL*. XVIII 80-82).

omoerotico con riferimenti classici di *Nell'acqua degli occhi*, intitolato *Ganimede*⁸³, il riferimento al coppiere degli dei dell'Olimpo - il bellissimo efebo amato e catturato da Zeus trasmutatosi per il rapimento in aquila⁸⁴ - presenta una trasfigurazione nel mondo coevo all'autore nella figura di un «autostoppista servile» che si abbandona facilmente e in modo vile al sesso. Dunque in questo testo, a differenza degli altri due dove il motivo è omoerotico affettivo, c'è una prevalenza di un motivo omo-erotico *sensu stricto*. Per altro in questo componimento poetico ci sono altri due riferimenti a personaggi della mitologia classica, ovvero alle Erinni - divinità ancestrali della grecità che perseguono coloro che hanno una macchia di impurità - le quali il Ganimede-autostoppista «randagio contava» «sedendo a bell'agio», e Mercurio, dio legato - oltreché al furto - alla strada e al viaggio, che ritorna nell'opera buffoniana anche in altre sillogi⁸⁵.

Al di là di questi testi con motivi omoerotici che hanno rimandi alla classicità, sono molto interessanti i testi individuati da Gezzi nella prefazione all'Oscar del 2012 come tra quelli più riusciti della raccolta, in cui pare affievolirsi l'ironia giocosa e la tensione al nascondimento nella forma, e in cui il fulcro è un motivo di identità omosessuale. In *Il postdatato risolto* si ha una terza persona singolare con soggetto maschile anonimo che si «curava di variare i percorsi» durante i suoi spostamenti, «viaggiando ora su un mezzo / ora su un altro» senza rifletterci troppo, durante i quali «godeva invece le azioni / passibili di rimorsi» e il quale aveva provato «a tenersi persino l'amore / addosso senza lavarsi». In questo testo dunque, come in *Ganimede*, prevale un motivo omo-erotico legato ad esperienze di sesso fugace durante viaggi o spostamenti, in cui si adombrano possibili rimorsi. Il motivo dei rapporti omoerotici consumati alla stazione ritorna anche in *Per tutti i Walter*, in cui la terza persona singolare ha come soggetto appunto Walter, un ragazzo che frequenta la «seconda geometri di Asti» nel '49. Questo

⁸³ Di questo testo sono raccontate le curiose vicende traduttive in inglese e tedesco nel capitolo *Il traduttore tradotto*, in *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, Novara 2016 (2007¹), pp. 239-41.

⁸⁴ Al mito greco di Zeus e Ganimede è dedicata una parte delle *Metamorfosi* di Ovidio. Esso è presente nella letteratura greca già a partire da Omero (*Iliade*, V, 265-267; XX, 231-235 e *Inno V ad Afrodite*, 202-214), per poi essere affrontato da altri autori della letteratura greca (Pindaro, Euripide *et alii*) e latina (Virgilio, Orazio *et alii*). Per approfondimenti vedi *infra*, cap. 3°.

⁸⁵ *Quaranta a quindici* si apre con i versi: «Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia / E venti ragazzi davanti».

testo che è particolarmente rilevante nella produzione di Buffoni, tanto da essere ripreso in numerose successive raccolte, presenta in un certo modo già un motivo omo-rivendicativo *in nuce*, che sarà caratteristico delle opere degli anni Duemila di Buffoni, in cui dall'«allusione velata all'omosessualità» e alla «sopravvivenza» l'autore «passerà alla lotta contro l'ipocrisia e contro la discriminazione»⁸⁶. Esso è infatti il primo testo buffoniano in cui è affrontato il tema della solitudine dell'omosessuale («era la scuola di stare soli») che risulta non accettato dalle compagini sociali e in cui è bruciante un senso di rimorso per una colpa, tant'è che questa poesia si conclude con l'atto estremo del suicidio, attuato «per archiviarsi come da un vizio», in un inscindibile «binomio del vizio-solitudine che separa prima dalla società e poi, violentemente, dalla vita stessa»⁸⁷. Il tema della solitudine dell'omosessuale e del suicidio è affrontato in maniera più velata anche in *Il sesto dal ponte di Catanzaro*, componimento anche esso in terza persona con soggetto anonimo, presentato nel tentativo di trattene il suo impulso omoerotico e il quale dava epilogo alla sua vita con un suicidio poco riflettuto e disperato («ma non ci aveva pensato / se avrebbe urlato. / Non ci aveva pensato / ancora»).

Sono presenti anche altri testi in cui si potrebbero rilevare motivi omoerotici, seppure velati. In uno di questi, *Una notte di Praga*, i motivi omoerotici sono legati al tema della prostituzione maschile che avviene durante la notte e di nascosto, difatti coloro che «l'offerta la fanno a turno / se chiedi dov'è la strada» sono «immobili / senza sostare / si fanno desiderare / ma devono figurare / per caso». Al tema della prostituzione maschile sono connessi anche altri testi: uno è *Mélange*, in cui per decifrare meglio il testo risulta importante riconoscere il luogo nominato come «Vigorelli», noto nella Milano degli anni '60/'70 anche come «Vigo», un velodromo intorno al quale c'era un ritrovo di battuage⁸⁸ e di prostituzione maschile. In questo testo è infatti tratteggiato con vaga delicatezza un marchettaro appellato Salvatore, ed presente anche il cliente che lo sceglie, indicato come «un dio» (già nella scelta dei nomi l'autore mostra un'ironia

⁸⁶ Silvia Morotti, in «Soglie», XIV, 1, aprile 2012, p. 70.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Il battuage, un finto francesismo coniato per definire i luoghi frequentati («battuti») da persone in cerca di rapporti omosessuali occasionali, è oggi molto meno frequente, e anche il termine è spesso poco usato, sostituito dall'utilizzo dell'inglese *cruising*, (da "to cruise") che significa "girare" (parchi, bar, quartieri *etc*) in cerca di avventure sessuali omoerotiche incrociando lo sguardo e incontrandosi.

dissacrante). L'incontro dei due soggetti avviene in un'atmosfera di «luci d'arancio» in cui tutto è «nel colore intriso davvero» e che viene delineata attraverso versi di gusto espressionistico per cui «hanno il profumo / di giugno le ascelle (... e se cominci tardi / poi non scegli)» o ancora «Salvo gioca nella luce / dentro i segni dei pensieri / con l'arancio che disegna / incompleti i desideri», per poi concludersi, a seguito della «carrozza» di «un dio» che «s'è fermata», con Salvatore che «al segno si piega».

Invece, un motivo omo-affettivo, slegato dunque al contesto di sesso o di prostituzione, può essere riscontrato in *Campo San Zulian*, componimento ambientato a Venezia e in cui sono presenti i versi utilizzati come titolo della silloge in riferimento ad un ragazzo - che è possibilmente un cameriere - chiamato per nome con tenera affettività («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»). Altri riferimenti, seppure in maniera più criptica possono essere trovati davvero in tanti dei ventinove testi. Ad esempio in *Al compagno gentiluomo*, un uomo si rivolge ad un altro invitandolo a sospettare di una certa tipologia di ragazzo, ovvero «del bimbo che sappia / di bifore e plutei / e si lagni impaziente / di essere adoperato», situazione pederastica che una delle favole milesie dell'opera latina *Le metamorfosi* (o *L'asino d'oro*, II d. C.) di Lucio Apuleio può ricordare, in parte, per il fanciullo di Pergamo “finto incosciente” che in realtà desidererebbe essere “adoperato” dal precettore (ma quello del *puer furbo* di cui non fidarsi in amore è un *topos* ricorrente anche in Tibullo, ad esempio, e in altri autori classici). Un altro testo deliberatamente velato e criptico è *In pretura per scambio*, che fa riferimento a un ragazzo di nome Claudio, probabilmente un emarginato, una figura *dropout* trasfigurata angelicamente, il cui caso è sottoposto a un giudizio in pretura. Ci sono tanti termini - oltre a quelli connessi al cristianesimo - legati al volo, che potrebbe essere interpretato metaforicamente scorgendo anche qui forse un tentato suicidio omofobico⁸⁹ («Claudio fortemente appeso alla transenna /

⁸⁹ Ritengo scorretta la terminologia “suicidio omosessuale”, poiché la causa di un suicidio non è da rintracciare nella sessualità in sé, ma nella non accettazione da parte propria o altrui.

volava sulle sbarre cuciniere / e spariva sgombrante dietro il banco»⁹⁰). Nel testo «l'angelo di Claudio» (colui che lo giudica) non è un «pretore divino» ma un «pretore di terra», ovvero «con l'ali troncate alla radice» e dunque incapacitato a cogliere, «da maschio convinto praticante», «il fruscio» di Claudio. Questo testo nella volontà di rappresentazione bipartita di due tipologie di “angelo”, uno «ufficiale» e terragno (il pretore) e uno cuciniere e volteggiante (il ragazzo emarginato), si richiama molto probabilmente a un testo di Apollinaire, *La Blanche Neige*, e anche per la voluttuosa e lieve musicalità in un contesto onirico è vicino a certi esiti del poeta francese⁹¹.

Un ultimo aspetto che vorrei rilevare, prima di passare alla seconda silloge, è la presenza di molti rimandi, termini e concetti legati al cristianesimo e alla chiesa cattolica, verso le quali - seppure non si legga ancora distintamente il senso di accesa critica e rifiuto da parte del poeta laico a-religioso, tipici della poesia di Buffoni successiva - emerge una tagliente ironia, che è velata ma dissacrante, in testi come *Il sogno* (nel finale compaiono i termini «chiesa» e «confessione»), *Oliver Cromwell sale a Segesta* («stimate lucide») ed altri, ma ancora maggiormente in *Schrei* (di cui riporto solo l'inizio: «Necrofilia da natale di clown / ovvero da festa dei folli / ex saturnali romani / in cattedrali francesi / piene di sesso») e in *Paolo e il Mago* (in cui «Paolo» è Paolo di Tarso e «Il mago» Gesù Cristo, breve componimento tutto giocato sul gusto divertito per il suono e sulla possibilità di diversi sensi, anche velatamente erotici).

I tre desideri, 1984

La seconda silloge di Buffoni, *I tre desideri*, esce cinque anni dopo (1984), ed è la prima raccolta organica dell'autore che presenta un numero di testi considerevole

⁹⁰ Altri versi piuttosto criptici e vaghi che potrebbero portare a un'ipotesi di volo come suicidio sono «e nemmeno sporgeva sul terrazzo / il viso frantumato da seduto».

⁹¹ Questo l'esordio della poesia di Apollinaire, quindicesima della raccolta *Alcools* (1913):

Les anges les anges dans le ciel

L'un est vêtu en officier

L'un est vêtu en cuisinier

Per altro, Claudio, nel suo essere fuggevole ed emarginato, può ricordare la figura dello zingaro nella poesia di Apollinaire intitolata *Les cloches*, anche essa in *Alcools*. Cfr. Guillaume Apollinaire, *Alcools*, a cura di Clemente Fusero, Dall'Oglio, Milano 1989.

(96) e in maniera stratificata. Essa funge infatti per l'autore da raccolta-serbatoio da cui in seguito attinge riprendendo molti testi e sviluppando in maniera più articolata diverse tematiche⁹². Questo è un libro in cui è ancora presente l'influenza indiretta di Jucci - che verrà meno già dal successivo libro - a cui sono rivolti alcuni testi lirici e sentimentali (come *Il controllo*, *Isola*, *Jucci*, *Grandine ad Avila*)⁹³. In questa silloge permangono alcune caratteristiche della linea ironica e giocosa di *Nell'acqua degli occhi* nel tentativo di creare una lingua vicina al pastiche e caratterizzata dall'«esplosione del linguaggio»⁹⁴, caratteristica che perdura ed è ancora meglio espressa forse nella terza silloge, *Quaranta a quindici*. Buffoni assorbe quanto di più possibile dalle altre lingue (soprattutto dall'inglese) «per colorire la propria espressività» ed affinare la sua tecnica, elaborando «una maniera poetica complessa e policroma, non soltanto per lingua e lessico, ma anche per musicalità e metro»⁹⁵. Tuttavia, in questa silloge, emerge anche una scrittura più distesa, in cui i versi prendono una forma metrica più lunga e meno cantilenata, in cui è abbandonato - solo per alcuni testi - il gusto erudito e in cui sono concessi maggiori sprazzi di intensità lirica. Come fa notare Raboni nella prefazione, rimane nella poesia della seconda silloge più «in filigrana»⁹⁶ il *côté* ironico-giocoso, e si può cogliere maggiormente «l'urto basso della malinconia, il fitto buio della disperazione», sottesi talvolta come da un sentire decadente. Eppure permane, come nella prima silloge, una forte tensione alla vaghezza e all'imprecisato, un cifra di stile di «subdola grazia» che d'altronde non cessa, in parte, nemmeno per la produzione più matura dell'autore. Essa è costituita da una poesia quasi sempre allarmata e allarmante, fitta di strati, richiami, letture. A

⁹² L'autore ha dichiarato a riguardo: «Mi sono poi accorto che questa raccolta è diventata per me una sorta di raccolta magazzino, un libro con dentro testi che ancora oggi mi sembrano essenziali. Ad esempio «Come un polittico» l'ho ripreso addirittura come testo incipitario nel *Profilo del Rosa*. [...] Questo non per mancanza di testi, ma per onestà verso il me stesso di allora, perché il me stesso di allora, tutto sommato, la pensava come la penso oggi», in Tommaso Lisa, *Intervista a Franco Buffoni*, in «L'Apostrofo», VI (2002), 18, pp. 4-10. Cfr. anche Buffoni, Corsi, p. 138.

⁹³ Al di là dei testi per Jucci, alcuni dei quali ripresi in *Jucci* (2014), ci sono dei testi per il nipote Stefano, uno dei quali intitolato *Thēios* (termine greco per zio) che è anche il titolo del libro conclusivo della trilogia della *Bildung*, *Theios* (2001).

⁹⁴ Tommaso Lisa, *Intervista a Franco Buffoni*, in «L'Apostrofo», VI (2002).

⁹⁵ Riccardo Socci, tesi di laurea *Tre poeti italiani fra Novecento e anni Zero: Valerio Magrelli, Milo De Angelis e Franco Buffoni*, Università degli Studi di Pisa, a. a. 2015/2016; disponibile al link <https://etd.adm.unipi.it/etd-09062016-162332/>.

⁹⁶ Giovanni Raboni, *Prefazione*, in Buffoni, *I tre desideri*, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova 1984, pp.7-8.

livello contenutistico, accanto a dei testi in cui è prevalente una tematica amorosa, ma di cui sono imprecisati i soggetti, per cui sarebbe improprio parlare di motivi omoerotici (come *Essere raggiunti*, *Anche questo marzo è primavera*, *Se il tuo oceano si stringe*, *Crederò che ci sei*, *Solo adesso che sono*, *Dirai di sì*, *Perché so delle cose che so*), sono presenti alcuni testi in cui compaiono dei veri e propri motivi omoerotici. Anche il titolo stesso, *I tre desideri*, potrebbe svelare un riferimento ai tre tipi di umano desiderio erotico, quello tra genere femminile e maschile, quello tra genere femminile, quello tra genere maschile⁹⁷.

Il primo testo della silloge con motivi omoerotici maschili è intitolato *Cadere*, in cui il motivo omoerotico è di nuovo un motivo di identità omosessuale, posta ancora in bilico, che stenta ad uscire del tutto *out of the closet*. Il testo è alla terza persona, dietro la quale si può riconoscere la vicenda autobiografica di Buffoni, infatti «Da quando aveva permesso che qualcuno capisse» emergeva una consapevolezza di rimorso per cui «sapeva era stato un poco assassino» cercando di «[...] fare in modo / che qualcosa in passato non fosse accaduto». Al tema del sesso occasionale torna il componimento successivo - in cui prevale totalmente il motivo omoerotico erotico - intitolato *Genova* e ambientato negli angiporti della città ligure, in cui «quello che vuole concludere / arriva dopo la mezzanotte» e dove «le scelte di sorte urlano»⁹⁸. Un altro testo, in cui prevalgono motivi omoerotici legati al fisico e allo sport, è *Boxing*, in cui - probabilmente a ricordo della sua adolescenza da intervistatore di pugili - è delineata una scena dal sapore omoerotico per cui gli scontri più apprezzati sono «le gare distese / quelle per cui non si doveva lottare» senza bisogno di «badare alle spalle», perché «tanto quell'altro, sapeva, / che poi l'avrebbe capito». Anche in questo caso il testo presenta una certa vaghezza e non esplicitazione nel complesso, tuttavia è il primo testo della produzione poetica buffoniana che incrocia il motivo omoerotico a quello dello sport, motivi poi ben presenti nel loro intrecciarsi nella prima sezione di *Scuola di Atene* e in successive sillogi.

⁹⁷ Al di là di questa possibile lettura del titolo, *I tre desideri* è anche un componimento della raccolta, che assume un altro significato.

⁹⁸ La poesia si conclude con «e le scelte di sorte urlano», ma nel manoscritto conservato a Pavia la poesia presenta un ulteriore quinario: «sul marciapiede». L'espunzione fu dovuta, probabilmente, alla volontà di rendere meno esplicito, e più astratto nel finale, il testo poetico.

Un componimento molto interessante è *Foglie di quercia*, tutto giocato sulla figura retorica della metafora, utilizzata in senso omoerotico, legata all'usignolo.

Riporto l'intero testo:

«L'usignolo che fa il nido sulla terra con l'erba
appassita, il muschio e le foglie morte di quercia,
Trai rovi perché i ragazzi nudi di campagna
non lo possano cogliere e scoprire,
L'usignolo femminilmente felice
vuole col canto che vogliano
quello che poi gli rifiuta:
l'uso il possesso la carne il diamante;
E gli occhi i tuoi occhi di foglie di quercia
vogliono che non sia casto
e risenta tra i rovi le mani
per conquistarti.»

La poesia è suddivisibile in tre quartine, nelle prime due è presentato il metaforismo dell'usignolo «che fa il nido» «tra i rovi» in modo che «i ragazzi nudi di campagna» non lo possano afferrare. Infatti esso stesso vuole di buon grado farsi desiderare come una donna che accresce negli uomini il desiderio di ciò che a loro⁹⁹ poi nega, ovvero il possesso carnale. Nell'ultima quartina l'usignolo è associato dunque al ragazzo amato, e sono i suoi occhi il fulcro che accendono con malizia il desiderio dell'altro uomo (l'io lirico) per invitarlo ad essere audace, abbandonare ogni pudicizia e castità, e pur di ferirsi le mani tra i rovi, conquistare il nido di amore. A proposito di questa poesia, sarebbero tante le specificità da notare e approfondire, da una parte, il motivo degli occhi del ragazzo amato come fulcro dell'eros può essere letto come un *topos* presente anche in Catullo, che ama i *mellitos oculos*¹⁰⁰ del *puer* Giovenzio, che bacerebbe senza mai esserne sazio (XLVIII), i quali sono anche in questo caso fonte del desiderio in senso erotico e affettivo. Del testo di Buffoni può poi colpire l'utilizzo della parola «diamante», la quale - completando l'endecasillabo - segue

⁹⁹ Il pronome "gli" nella poesia è un caso di superestensione che copre l'uso di "a loro", per motivi metrici ed eufonici.

¹⁰⁰ Una citazione di omaggio agli *oppata mellicha* (occhi di miele) di Saffo (fr. 112 Voigt).

alla trittologia asindetica che indica l'ottenimento dell'atto erotico («l'uso il possesso la carne»). Essa torna in un altro testo della raccolta, *La canzone dagli occhi di diamante*, incentrato proprio sul potere di fascinazione degli occhi - nonostante non si possa dire con certezza se di un uomo - i quali «vivono da sempre nella fiamma lì davanti» e che possiamo interpretare come «lame di diamante» capaci di attrarre, ma anche di ferire nella loro capacità di taglio. La parola “diamante” compare associata alla luce e quindi forse anche agli occhi, o perlomeno alla visività, nella poesia *Definizione di passione* («nel bagliore di diamante di persona»). Per quanto riguarda la seconda quartina, lo spunto deriva da un passaggio di *The Age of Anxiety* di W.H. Auden (1947) in cui il personaggio Malin, ufficiale di mezza età impegnato nella II Guerra mondiale e palese proiezione dell'autore sulla scena, osservando il giovane marinaio Emble - che lo fissa nello specchio dietro al bancone del bar - pensa: «Girlishly glad that my glance is not chaste / He wants me to want what he would refuse»¹⁰¹. Si potrebbe poi concentrare l'attenzione anche sull'espressione «ragazzi nudi di campagna» in cui è interessante il riferimento in un contesto bucolico ai giovani, aggettivati con la qualità della nudità, che esalta l'erotismo della scena, oltre ad offrire una suggestione metaforica connessa alla loro pura spontaneità. Su ragazzi o adolescenti vertono anche altri componimenti di questa raccolta - ma non con un'attenzione propriamente omoerotica ed efebofila alla Sandro Penna o alla Pier Paolo Pasolini¹⁰² - ad esempio in *Bratislava*, che esordisce col decasillabo «Ragazzi che escono e fanno a botte», o *Spring has sprung out*, in cui è presente un'attenzione dell'autore al tema dell'effimero e al contempo del bello della giovinezza, che si rinnova a primavera seppure nella coscienza della sua brevità¹⁰³ («I nuovi adolescenti / che sfioriscono d'un tratto / gentilmente / senza niente che li possa trattenere / sono lievi sorridenti / si ritrovano già soli [...]»). In un altro testo, *Un'abitudine astuta*, si parla dell'amore «Come una foglia perseguitata

¹⁰¹ «Femminilmente felice che il mio sguardo non sia casto / Vuole ch'io desideri ciò che poi mi rifiuterebbe» (ma anche “sgualdrinamente felice...”). Di quest'opera Buffoni ha curato una riduzione teatrale nel 2003. La traduzione dell'opera audeniana è andata in scena, ma non è mai stata pubblicata.

¹⁰² Per approfondimenti vedi *infra*, cap. 3°.

¹⁰³ Questo è un *topos* presente già nella lirica greca, si pensi a Mimnermo nella sua lirica (fr. 2 West) in cui è presente la similitudine uomini-foglie e si fa malinconicamente riferimento al carattere effimero dei “fiori della giovinezza”.

piena, / Corsa dal vento / Sulle labbra vive del mosaico: / Ripresa dal basso nel momento di salvare / Il tempo coperto tra gli alberi». Questi versi seguono ai primi tre, che si possono interpretare - anche considerando il titolo, la biografia di Buffoni e ad altri testi - come l'amore omoerotico vissuto nel nascondimento, che quindi deve essere un atto compiuto con astuzia e bruciato con rapida energia («Bruciandolo selvaggiamente prima di riposare / Diventava un'abitudine astuta / E tersa l'amore»). A proposito dell'essere astuti è interessante anche la chiusa «Per questo domani è solo un resoconto astuto / e mancano tutte le osservazioni di perdono» di *Un resoconto astuto*. La poesia termina infatti con un motivo di perdono, a cui si lega di contraltare quello del pentimento. Esso appare - oltreché nel già citato testo *Deltaplano* a proposito del richiamo classico omoerotico ad Achille e Patroclo¹⁰⁴ - in *Reciprocamente, quando lì pentiva*, che è anche il primo verso della poesia che prosegue con: «Così il mio cuore almeno non potrà più fremere. / Era non farsi trovare vivi del resto, essere stati / Nel gioco d'universo e d'altri, / Vivi mentre gli alberi si aprono». Interessante notare come si intreccino motivi vegetali - assidui in tutta la raccolta - a motivi legati al pentimento, al nascondimento, al fremito o al bruciare¹⁰⁵, sovente correlati a motivi omoerotici velati. Ma per quanto riguarda i motivi legati al mondo vegetale che si fanno metafora del mondo erotico ed affettivo, si potrebbe condurre un'analisi ben più dettagliata, che forse esula da questo lavoro¹⁰⁶. Mi limito ancora a segnalare il testo intitolato *Frutta d'amore* in cui è interessante un riferimento classico, probabilmente ad Apollo¹⁰⁷, il «biondo buon dio» che è invitato a cantare; i motivi vegetali trasfigurati nella poesia di apertura *Il lancio* («È quello prima del congedo / ramo binario del sogno, / rimandato e trasmesso in veglia per ordine, / da ricoprire di foglie ogni ora.»), e il peculiare riferimento ai “pioppi”. Quest'ultimo compare in ben tre testi: nel finale della rilevante poesia *Come un*

¹⁰⁴ «E fu costretto proprio a pentire se aveva coraggio, / Come Achille lasciando la mano da non perdere». Da notare l'uso straniante all'intransitivo del verbo “pentire”, come nell'altro testo.

¹⁰⁵ «Bruciandolo selvaggiamente prima di far cadavere / Il cuore espresso enorme confronto (nacque il giorno)» è l'inizio della poesia di questa silloge intitolata *Di mezzanotte*.

¹⁰⁶ Altri motivi vegetali trasfigurati si trovano ad esempio in: *Le figlie*, *Crederò che ci sei*, *Perché noi discendiamo da quel disco*.

¹⁰⁷ Ad Apollo si fa riferimento nei versi che precedono il primo testo della raccolta, di introduzione alla silloge: «*Audiit, et voti Phoebus succedere partem, / mente dedit; partem volucres dispersit in auras*» (Verg. *Aen.* XI 759-804).

*polittico che si apre*¹⁰⁸ («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»); nel finale della poesia *Sotto la punta del faro, legato a colorare* con «Oscillare dentro quel moto / [...] / come pioppo caldo sotto il livello del mare»¹⁰⁹; in quello di *Solo adesso* («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»).

Motivi omoerotici legati a rapporti fisici fugaci e brucianti sono presenti anche in altri testi della raccolta. In *Il battezzamento* si parla «di una storia brevissima» durante una sera in cui non si ha «niente da perdere» e che è «assegnata dal caso a un luogo / paziente più a lungo del corpo», per cui ci vuole «il coraggio iniziale» per volere «Duro il battezzamento», parola - quest'ultima - di chiaro riferimento cristiano ed usata in senso traslato eroticamente¹¹⁰. Nella poesia immediatamente successiva, *Le differenze*, incentrata sul tentennamento dell'identità e col solito soggetto generico alla terza persona, l'autore scrive che «La differenza accadde dunque il giorno / In cui intese che nulla accadeva / Se lui per caso non era più ferente», in cui torna il motivo che lega l'atto erotico ad un ferimento, come nella poesia del nido dell'usignolo tra i rovi. In questo testo compare di nuovo un riferimento a un dio che non è quello cristiano, o meglio a degli imprecisati dèi in un contesto paganizzante. Inoltre è presente anche il motivo del fremere (come fanno i «pioppi giovani»), o del tremare, per cui appunto «Unici a non sapere gli altri dei, / Le ossa cominciarono a tremare». Sicuramente omoerotica è anche la poesia intitolata *Corale*, in cui «E ci si scalda con le sciocchezze insieme / [...] / E ci si scalda con la compiacenza», anche in questo caso in un contesto di “finzione” che è quella dell'«autarchia di vivere». In questo componimento, infatti, ci si riferisce alle «spalle sicure di Mattia» e a quelle «indocili del villain» - termine

¹⁰⁸ Scelto come testo di apertura di *Il profilo del Rosa* e che dà titolo al libro-intervista del 2018.

¹⁰⁹ Di questa poesia è presente un rifacimento, dal titolo *Pioppo caldo*, in *Jucci*, in cui il motivo omoerotico velato - legato all'impossibilità dell'atto erotico con la donna da parte dell'uomo poiché omosessuale - diventa all'interno del macrotesto e attraverso questo taglio essenziale, ben più palese («Sotto la punta del faro, legato a colorare, / Chinandomi come se stessi per baciare, / E tenendo il corpo come un cucchiaino / A oscillare dentro quel moto, / Un pioppo caldo sotto il livello del mare»).

¹¹⁰ All'atto erotico occasionale e tra sconosciuti si fa vago riferimento anche nel testo *E ti dà la nausea* in cui c'è l'esortazione conclusiva: «Conoscersi dopo / Ti prego / Conoscersi dopo».

che indica la figura teatrale del cattivo alla Iago o alla Riccardo III - e nel finale della poesia compare un invito a non tacere all'improvviso «di un po' di anestesia», da intendersi (oltreché, volendo, in senso di sostanza, fumo) in senso erotico di privazione del piacere.

Per ultimo, può essere interessante rilevare una serie di testi che fanno riferimento al motivo omoerotico riacordato ad esperienze di pittori italiani¹¹¹. Una di queste, intitolata *Lionardo*, fa riferimento a Leonardo da Vinci¹¹² e alla sua relazione con il garzone Salay («Salaino» nel testo) poi divenuto pittore¹¹³, riattualizzandolo in un contesto contemporaneo, attraverso un procedimento simile a quello relativo al Ganimede-autostoppista di *Nell'acqua degli occhi*. Difatti, il garzone della bottega amato dal pittore toscano viene trasfigurato in un ragazzino viziato che procura «spese superflue» per un «foulard» e che ha un «lamento sprizzante». Il Salaino è presentato dunque come bugiardo ed approfittatore, ed un settenario di questo breve componimento giocoso riutilizza le stesse parole di Leonardo risalenti a una sua annotazione «Ladro ostinato e ghiotto». Gli altri testi riferiti a un pittore e con motivi omoerotici sono quelli legati a Filippo De Pisis¹¹⁴. In *Davanti al più bruno De Pisis*, il motivo omoerotico è palese. Riporto il breve testo:

¹¹¹ Il motivo della vita di artisti intrecciato a motivi omoerotici si ritrova anche in *Scuola di Atene* e raccolte successive. Mentre in questa stessa raccolta sono presenti altri testi con riferimenti a pittori o alla pittura, seppure non in senso strettamente omoerotico, come ad esempio *Giovanni di El greco consente*.

¹¹² Un'altra poesia della raccolta, seppure non omoerotica, con riferimento a Leonardo da Vinci è *Un sollecito nemico*.

¹¹³ Gian Giacomo Caprotti, detto il Salai (da "Sala[d]ino" ovvero "diavolo" poiché infedele) (1480-1524), è stato un pittore italiano, allievo prediletto di Leonardo da Vinci, nonché suo amante. Entrò nella bottega di Leonardo, in Corte Vecchia a Milano (di fronte al Duomo), a soli dieci anni il 22 luglio del 1490. Nel primo foglio del Manoscritto C di Leonardo (conservato a Parigi presso l'*Institut de France*) si legge: «Giacomo venne a stare con meco il dì della Madonna del 1490, d'età d'anni 10». La pagina di quel codice accoglie poi note di vita quotidiana e in particolare le malefatte del giovane. Ad esempio: «Il secondo di gli feci tagliare due camicie, un paio di calze e un giubbone, e quando mi posi i dinari a lato per pagare dette cose, lui mi rubò detti dinari della scarsella, e mai fu possibile farglielo confessare, bench'io n'avessi vera certezza – lire 4». Tempo dopo, sul margine il Maestro aggiunse: «ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto», espressioni che Buffoni riprende nella sua poesia.

¹¹⁴ In adolescenza ha anche iniziato a scrivere poesie e nel 1916, grazie ai risparmi della madre, ha pubblicato un volume di versi: «Canti della Croara». Nel 1923 ha fatto uscire l'articolo «Psicologia e l'arte narrativa in Italia», accurata analisi dell'omoerotismo in letteratura (in cui cita Aldo Mieli, pioniere dell'attivismo LGBT italiano). Nelle sue *Poesie* (Vallecchi, 1942) include un piccolo gruppo di testi esplicitamente omosessuali, tratti dall'immaginario biblico-cristiano a cui attingeranno anche Pasolini, Testori e Bellezza, cfr. Yuri Benaglio, *Il mondo dionisiaco di Filippo de Pisis*, in <http://www.gay.it/cultura/>, 31 gennaio 2018, e Filippo De Pisis, *Poesie*, prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano 2003 (1942¹).

«Davanti al più bruno De Pisis,
Vòlto a virile profilo
Lo sguardo,
Seduceva riflesso modello –
E il Maestro accanto appariva
Genuflesso.»

In questo testo troviamo un osservatore situato di fronte ad un'opera fra le più "brune" del pittore De Pisis, in cui vede rappresentata una figura maschile da cui si sente sedotto, un modello con lo sguardo virile, per cui si immagina il Maestro, ovvero De Pisis stesso, intento in un atto erotico col modello o semplicemente in adorazione estetica, in occasione della realizzazione dell'opera¹¹⁵. Motivi omoerotici più velati, che anticipano *in nuce* quelli omo-rivendicativi tipici di successive raccolte buffoniane¹¹⁶, sono invece presenti nella poesia *De Pisis – Cartella Piacenza*¹¹⁷, un testo maggiormente criptico e con vari inserti non legati a De Pisis, la cui opera è lo spunto per riflettere sul «bisogno di disporre di un basso biblico / per infuocare l'equazione reo-peccatore», e quindi criticare l'omofobia cattolica. Il testo termina con: «Ribadisce lo specchio: se non fossimo uomini / Né donne / Saremmo perfetti».

Quaranta a quindici, 1987

La terza silloge, *Quaranta a quindici*, esce nel 1987 e ha un "titolo della nevrosi", legato al tennis e allegorico. Come spiega l'autore nella nota introduttiva, esso indica «il momento-punteggio»¹¹⁸ in cui pare di essere in prossimità di vincere,

¹¹⁵ «Genuflesso» significa strettamente "inginocchiato in segno di adorazione", termine religioso, ma che come accade in altri testi di Buffoni è utilizzato qui in maniera dissacrante con risvolti sessuali omoerotici.

¹¹⁶ Ravvisagli di questi motivi possono trovarsi anche nel testo *Astinenza Antica*, che recita nell'inizio: «Però era triste, / era ancora più triste sprecare l'amore così / nei discorsi di paura e supremazia», e nel finale: «[...] Astinenza antica, / associazione a delinquere medievale» con riferimento alla Chiesa Cattolica. Ed ancora sono presenti con *persiflage* in *Vizio di gene*.

¹¹⁷ *Cartella Piacenza* fa riferimento ai 223 disegni inediti di De Pisis esposti a Piacenza in una mostra del 1983, in cui erano presenti molti nudi maschili. Cfr. F. De Pisis, *Cartella Piacenza. La cartella segreta dell'atelier di Filippo De Pisis con 223 disegni inediti*, Casa d'Aste Oppizzi, Piacenza 1983.

¹¹⁸ Nota introduttiva, in F. Buffoni, *Quaranta a quindici*, Crocetti Editore, Milano 1987.

ma in cui basta poco per perdere l'attenzione e vedere rovesciati gli esiti della partita, attraverso «un declino senza remissione, non esistendo un tempo preciso e già deciso che - esaurendosi - possa salvare chi cede». Qui, non si ha ancora un netto passaggio a motivi omoerotici in prevalenza espliciti, tuttavia in alcuni casi risultano meno velati rispetto alle altre due sillogi, e certamente l'influenza indiretta di Jucci è ormai archiviata¹¹⁹. Nell'opera «si fronteggiano» due sezioni, inframezzate da dei versi di Byron - dedotti a loro volta da *Macbeth* V «per indicare il passaggio del proprio trentaseiesimo anno» - che possono essere letti anche come un'indicazione di poetica: «And the sad truth which hovers o'er my desk / Turns what was once romantic to burlesque»¹²⁰. La triste verità è dunque il fulcro che sorvola sul banco e che trasforma «what was once romantic» in «burlesque», titoli delle due sezioni del libro. Tra esse c'è soluzione di continuità, non una bipartizione netta e schematica, semplicemente si nota nella seconda parte una maggiore tenuta dell'aspetto giocoso-ironico, strumento di demitizzazione e di sopravvivenza. Questo aspetto è già presente nelle prime due sillogi come «una sorta di corto circuito ironico, di contrappunto tra cantabilità fonica e drammaticità semantica, tra leggerezza e gravità»¹²¹. Si attua attraverso versi brevi da canzonetta improntati alla musicalità, numerosi giochi di parole, *calembours*, immagini inaspettate, che qui si moltiplicano, così come il ricorso alle lingue straniere. Esso risulta più cospicuo, ponendoci di fronte a versi italiani talvolta frammisti ad inglesi, francesi e latini. Tuttavia, il sentire prevalente nella silloge resta legato al fremito e al timore della precarietà di una felicità possibile, sempre in tensione e come sotto minaccia.

La prima breve poesia della silloge presenta dei richiami omoerotici e classici, che transitano tuttavia attraverso la letteratura inglese. Infatti *Quaranta a quindici* si apre con i versi: «Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia / E venti ragazzi davanti», una ripresa dei versi iniziali di *The Lake Isle* di Ezra

¹¹⁹ I versi dell'epigrafe, solo per chi conoscesse la biografia dell'autore, risulterebbero collegabili alle partite di tennis con il compagno Tristano (il corsivo è dell'autore):

«A te che soltanto puoi capire:
È come quando gridi "scusa"
E lo ripeti
Da fondo campo
Per i colpi duri fuori di battuta».

¹²⁰ Byron, *Don Juan*, IV, 3.

¹²¹ Fabio Pusterla, *Quaranta a quindici: la partita continua*, in «Quotidiano», 20 novembre 1987.

Pound (*O God, O Venus, O Mercury, patron of thieves, / Give me in due time, I beseech you, a little tobacco-shop*). Notiamo che Buffoni rispetto a Pound lascia nel testo solo Mercurio, divinità truffaldina cara alla sua poetica. Il dio latino può andare a rappresentare una linea “birichina” - che si ritrova anche nel Mercuzio di Shakespeare - ovvero quella erotico-beffarda¹²². Il componimento può quindi essere letto sia in chiave erotica, come un’ammiccante invocazione a Mercurio per avere dei ragazzi davanti al «tavolo» - che richiama il *desk* dei versi interstiziali in cui il *romantic* si volge a *burlesque* - ma anche in un senso didattico, in cui un professore chiede di avere una classe di fronte alla cattedra con un’antologia (magari di poesia) da leggere e con cui istruire. Certamente il testo è costruito per tenere insieme le due opzioni interpretative, senza che si escludano l’un l’altra. Un chiaro riferimento al mondo classico, e nello specifico alla letteratura latina, lo si ha anche in *Consolamentum*. Il titolo latino fa pensare al tema della consolazione, la quale avviene durante la sera, attraverso un amore che non si può vivere in assoluto alla luce del giorno, ma solo «in questi pezzetti di Europa libera che restano». Nel finale compare il riferimento classico ed omoerotico ad Eurialo e Niso¹²³, i due giovani protagonisti del IX libro *dell’Eneide* di Virgilio uniti da un vero e proprio *amor*, sia *pius* che *indivuiduus*, dibattuto nelle interpretazioni tra un’eroica amicizia ed un affettuoso omoerotismo¹²⁴. Nella poesia, Buffoni si rivolge al «tuo passo» che «la sera trascina nel bianco», forse da intendersi come luce in opposizione al necessario nascondimento durante il giorno, dunque il buio. Ciò che è trascinato alla luce da questo passo è sia «la brava bestia del

¹²² A Mercurio, Buffoni contrappone Apollo, dio posato e serafico, nominato in precedenti sillogi e incluso in testi omoerotici anche di *Scuola di Atene*. In *Avrei fatto la fine di Turing* è presente peraltro un’associazione Cristo-Mercurio, così come quella Venere-Maria.

¹²³ Oltre che nel IX libro in cui c’è l’episodio della sortita notturna e la morte dei due giovani, essi compaiono già nel V libro. Il IX libro, peraltro, è stato tradotto anche da Byron, la cui presenza è fondamentale in questa raccolta. Vedasi: «No, con il biondo corista John Edleston fu tutta un’altra cosa. Durò più di un anno, ma in pratica non finì mai: Byron cercò sempre Edleston. Il mio padrone morì invocando Edleston. L’incontro avvenne nell’ottobre del 1805 e l’abbandono nell’aprile del 1807, in coincidenza con la traduzione che my Lord fece dell’episodio di Eurialo e Niso dall’Eneide. Versi che in qualche modo sigillano questa sua storia d’amore disperata, con un tasso di coinvolgimento emotivo insuperabile. Byron, per il resto della sua vita, continuò a rievocarla e in qualche modo a cercare di riviverla», in Buffoni, *Il servo di Byron*, Fazi Editore, Roma 2012, p. 15.

¹²⁴ Per approfondimenti vedi *infra*, capitolo 3°. Cfr. anche Massimo Gioseffi, *Amici complici amanti: Eurialo e Niso nelle Interpretationes Vergilianae di Tiberio Claudio Donato*, in «Incontri triestini di filologia classica» 5 (2005-2006), pp. 185-208, e Massimo Gioseffi, *Il falso Cidone. Amitiés particulières nei commenti tardoantichi a Virgilio*, in «CentoPagine» I (2007), pp. 47-55.

sentimento», sia «la chitarra / indumento centripeto», sia «Eurialo e Niso / riccamente», duo preso come illustre *exemplum* di un intenso amore omoerotico. Per cui la presenza di motivi omoerotici in questa poesia - nonostante il richiamo alla classicità, difatti attualizzato - risulta anche di tipo omo-rivendicativo. Altri due testi con motivi omoerotici e richiami alla classicità sono presenti nella seconda sezione del libro. Nel primo, *Perché il tuo corpo si indovina*, i sei versi iniziali esprimono la sensualità di un corpo maschile che si intuisce «Tra le pieghe del moncler rivoltato», con la fantasia della «camicia» che viene tolta. Dopo questa immagine omoerotica, gli ultimi quattro versi concludono il testo con un riferimento classico e parole in latino: «Teocrito Buceo / Savium Basium / Osculum / Meum». Subentra dunque la *pars* più professorale ed erudita del poeta, che nomina l'autore greco Teocrito e nello specifico Buceo, il mietitore innamorato co-protagonista del decimo idillio¹²⁵. Negli altri brevissimi versi conclusivi compare un elenco delle parole per “bacio” in latino¹²⁶, ognuna con una differente sfumatura di significato. Nel testo *Limerick dorico*, invece, già dal titolo si può intuire un doppio riferimento: al mondo anglosassone e al mondo classico. Il *limerick* infatti è un breve componimento tipico della lingua inglese, con una rigida struttura metrica e contenuto nonsense, buffo e umoristico, in genere con il proposito di far ridere o sorridere. Il termine dorico, metonimico per greco antico, è inserito per il riferimento nel testo al personaggio della mitologia greca di nome Attis, nel mondo latino protagonista di uno dei *carmina docta* di Catullo¹²⁷. In questo componimento, in cui prevalgono immagini stranianti («regine condannate»¹²⁸, «l'uomo strega») e un tono divertito e teso al nonsense, il motivo omoerotico si può cogliere soltanto nei versi in cui si fa riferimento ad Attis, il

¹²⁵ Il X idillio di Teocrito si articola sul dialogo tra due mietitori: lo stremato Buceo, l'*amator* che rende palesi i suoi sintomi cantando, e Milone, lavoratore instancabile che si pone in contrasto rispetto al compagno, come un *irrisor amoris*.

¹²⁶ Per approfondimenti vedi le voci *bāsium*, *ōsculum*, in *Theasurus Linguae Latinae* (ThLL).

¹²⁷ Il poemetto catulliano, chiamato anche *Attis* (LXIII), si focalizza sul momento successivo alla follia che lo porta all'evirazione. Rinsavito, Attis si rende conto del suo gesto e si abbandona ad un lamento in riva al mare, creando un acceso lirismo narrativo.

¹²⁸ «Le regine si vendicano solo / quando piove», sono i versi conclusivi della poesia. Possiamo intendere “regine” in senso di *queen*, che in inglese volgare assume il significato di “checca”.

giovane amato dal dio intersessuale Agdistis¹²⁹: «E gli gridava forte, Attis / Ti amavo, Attis, una volta / Tanto tempo fa».

Il secondo testo della raccolta, intitolato *Lafcadio*, esprime invece un'aperta critica alla volontà di repressione degli impulsi sessuali da parte della «chiesa vaticana», che «dalle sue labbra oscure» «ripropone bromuro» utilizzato come sedativo per «soldati, cavalli e collegiali», proprio perché «il cuore dei ragazzi / brucia troppo selvaggiamente». Questo è uno di quei testi che torna in successive sillogi di Buffoni: *Roma, Avrei fatto la fine di Turing*, rilevante anche per l'importanza che l'autore stesso assegna ad esso, oltre che per la sua intrigante complessità. Tra i vari motivi di interesse, troviamo un motivo propriamente omoerotico associato ad un motivo omo-rivendicativo, con precisi riferimenti letterari (*Lafcadio* è un personaggio di un romanzo di André Gide, *I sotterranei del Vaticano*) e idealizzati riferimenti al mondo classico («Per Grecia fin troppo chiara / Lontana Grecia morta»). Troviamo un motivo omo-rivendicativo, seppure in maniera più velata, anche nei versi di *Di quanto l'età si conta a mesi*: «per un uomo nato due volte a perdere / Le forme da ragazzo» attraverso «Terapie di confessione / E varie opere minori della morte», per il quale «Il Signore aveva il volto medico / Il volto di mio padre». In questo testo è presente *in nuce*, il nucleo del libro *Avrei fatto la fine di Turing*, che partendo dal rapporto figlio-genitori è teso a criticare il sostrato medico-cristiano della società, che condanna l'omosessualità classificandola come malattia e non riconoscendola come «variante naturale del comportamento sessuale umano»¹³⁰. Peculiare è il motivo omoerotico velato intersecato al tema meta-letterario in *E iniziano quelle distanze enormi*, in cui appare una riflessione sulla scrittura di versi, che capita che «Aderiscono a una barriera / E rinunciano allo scandalo per sempre», non confessando dunque nella propria forma «tele di giovinetti». Può essere notato un

¹²⁹ Attis fu mandato a Pessinunte (Frigia) per sposare la figlia del re Mida. Durante la celebrazione del matrimonio Agdistis fece impazzire tutti gli invitati e lo stesso Attis, che, sotto un pino, si amputò il pene. Dal suo sangue nacquero le viole mammole. Cibele, madre degli dei, ottenne che il giovane si salvasse e diventasse il cocchiere del suo carro. Si sviluppò e si espanse il culto di Attis in Grecia e a Roma, associato a riti per il ciclo vegetativo della primavera, con connotazioni spesso misteriche e sotterologiche.

¹³⁰ Così è stata definita il 17 maggio 1990 dall'Organizzazione mondiale della sanità (OMS, o *World Health Organization*, WHO in inglese), eliminandola definitivamente dall'*International Statistical Classification of Diseases, Injuries and Causes of Death* (ICD). Il 17 maggio è divenuto infatti data simbolo della Giornata internazionale contro l'omofobia, la bifobia e la transfobia.

timore di riconoscere - da parte dell'autore nella sua stessa produzione letteraria - la presenza di una velatura o un mascheramento che «scivolando verso gli altri piedi» - metrici oltre che in senso letterale - porta «distanze enormi», e ad un «inverno-calcolo di chi sopravvive». Anche qui, pertanto, è presente una sotterranea tensione omo-rivendicativa.

Di motivo omoerotico, seppure in maniera peculiare, si può parlare anche per il testo *Il soldato si accarezza nel tragitto di guardia*. In esso il contenuto erotico riguarda il soldato e la sua neo-sposa, dunque sarebbe etero-erotico. Tuttavia, la tensione omo-erotica è chiaramente presente da parte del poeta verso il soggetto rappresentato nel componimento, il soldato che è «ornato come maschio nella carne della moglie», che è invitato a mordere l'amore, e di cui può solo raccontare, e non - seppure desidererebbe - «sesso e giorno / con te vivere [...]». L'attrazione omo-erotica verso e tra soldati è un motivo che per altro torna nelle successive raccolte, e che questo testo inaugura nella produzione poetica buffoniana.

Un altro testo interessante, per la presenza di un motivo omoerotico velato e più che altro omo-affettivo, è *Re-wind*. L'attacco è il seguente: «Roberto io vorrei / non essere lì per cena / da tua moglie e da te». Esso richiama parodicamente il sonetto di Dante *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, infatti una lettura della poesia di Buffoni, compiuta in un'antologia per il triennio delle superiori¹³¹, ad esso lo ricollega, evidenziando la tematica dell'amicizia. Tuttavia, è chiaro il motivo per cui l'Io poetico non voglia recarsi a casa di Roberto, ovvero perché le condizioni sono cambiate e ora Roberto ha una moglie. L'Io desidererebbe essere con lui «ma solo nella stanza» come in un ricordo del tempo dell'adolescenza. Anche la chiusa («se stai in porta / domani / li freghiamo») non è infatti un riferimento calcistico fine a sé stesso, ma è presente un motivo omoerotico velato, connesso a una furtiva complicità.

Da tenere in considerazione è anche il testo *Missolonghi, Jan. 22, 1824 (Lukas)*, in cui la tematica di fondo è omoerotica e fa riferimento a una vicenda amorosa del poeta George Byron. Anche qui, dunque, i motivi omoerotici passano attraverso la letteratura inglese:

¹³¹ Claudio Giunta, *Cuori Gentili*, Garzanti Scuola, Milano 2016.

«

*“Tread those riving passions down,
Unworthy Manhood!...”*

Un giovinetto in abito veneziano
Ornato come un santo a versar sangue,
Questo eri
E non v'era altro rosso.
Felpati al suono del mare
Si poteva forse dubitare
D'essere condizionali?
Ci si doveva dare prima di giorno
A donzellar lamenti?
Donno tuo donno per sempre per malia
E angelo tuo custode
Lucentemente io.»

Ad anticipare i versi in italiano, Buffoni pone quelli di una delle ultime poesie di Byron, *On this Day I Complete my Thirty-Sixth Year*¹³² - scritti in occasione del suo trentaseiesimo compleanno, qualche mese prima della morte a Missolonghi (Grecia)¹³³ - in cui l'indegna virilità è invitata a calpestare la passione che rivive, ovvero quella per il suo ultimo amore, il combattente quindicenne Lukas (tra parentesi nel titolo scelto da Buffoni). La tematica che prevale è dunque quella dell'amore omoerotico non corrisposto per un ragazzo, con un motivo fondamentalmente omo-affettivo. Nella prima quartina l'autore assume la prima persona, come se la voce poetante fosse quella di Byron. Il «giovinetto in abito veneziano» a cui si rivolge è Lukas¹³⁴, in uno scenario in cui cromaticamente

¹³² Anche in questo testo compare il motivo della foglia gialla, nei versi: *My days are in the yellow leaf; / The flowers and fruits of Love are gone.*

¹³³ Nel 1823 Byron aderì all'associazione londinese filoellenica a sostegno della guerra d'indipendenza greca contro l'Impero ottomano. S'imbarcò da Genova con il conte Gamba e Edward John Trelawny per Cefalonia, dove sbarcò nell'agosto del 1823. Nell'isola greca conobbe l'ultimo grande amore della sua vita, non ricambiato: il quindicenne greco Lukas Chalandritsanos. Dopo avere vissuto personalmente gli scontri fra greci e turchi, nel gennaio 1824 si trasferì - chiamato dal patriota Alessandro Mavrocordato - a Missolungi, dove morì, forse in seguito a febbri reumatiche, il 19 aprile.

¹³⁴ La vicenda tra i due è narrata anche nel romanzo di Buffoni, *Il servo di Byron*, in cui si racconta che Byron amava fare «vestire Lukas con le divise più sgargianti». Cfr. Buffoni, *Il servo di Byron*, Fazi Editore, Roma 2012, p. 117.

predomina il rosso, il colore del sangue greco versato durante la guerra d'indipendenza, a cui volontariamente Byron e Lukas prendono parte per "amor di patria". In seguito troviamo criptiche e peculiari espressioni, come «donzellar lamenti», in cui è da notare l'uso straniante al transitivo di un verbo intransitivo già di per sé raro, che significa "scherzare come una donna", e che qui è associato ai lamenti, quindi al rifiuto; o ancora il termine «donno», che significa signore (o padrone)¹³⁵, ovvero ciò che Byron rappresenta per Lukas. Ad esso è associato il finale, in cui compare - come nella poesia di *Nell'acqua degli occhi*, in cui il riferimento era ad un testo di Apollinaire - il motivo dell'angelo guardiano e protettore, associato all'amore omoerotico. Un altro motivo omoerotico connesso alla letteratura, questa volta francese, seppure molto velatamente, si può scorgere nel testo di apertura della seconda sezione: *Pasqua: risorge anche per noi*. A risorgere in questo testo è «Proust, dalla stanza in fondo», e il riferimento omoerotico velato che segue è ad Albertine, personaggio femminile della *Recherche*¹³⁶, in cui l'autore francese trasfigura una figura maschile. Buffoni dunque con gusto giocoso («e io proseguo il gioco») allude velatamente a ciò, e peraltro il nome Alberto è anche quello del suo primo tormentato amore durante l'adolescenza, che viene narrato nel racconto lungo di *Reperto 74*.

Un motivo omo-erotico *stricto sensu* è invece presente nella poesia intitolata *Walter*, il cui nome di persona ricorda certamente la poesia *Per tutti i Walter* della prima silloge. In questa poesia non è presente il tema del suicidio e prevalgono cripticità, furtività ed attesa legate all'erotismo. Dopo versi carichi di tensioni e di immagini inusitate - ad esempio «Il mondo sale, l'algebra del trucco / Avvolge di ferite azzurre gli occhi / E pozzanghere riempite di vento, seni di maschio» - avviene un'esplosione di spinto erotismo, nel distico finale: «Ma poi sarai amato come troia bruna / Di nuovo carezzata tra le foglie». Il motivo omoerotico legato ai termini della prostituzione torna anche in un testo della seconda sezione, in cui

¹³⁵ Un sardismo della *Commedia* (Dante, Inf. XXXIII, 28), dal lat. volg. *dōmnu(m)*, per il class. *domīnu(m)* "signore, padrone". Per approfondimenti vedi la voce *donno*, in Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1961-2002.

¹³⁶ *La fuggitiva* o *Albertine scomparsa* (*La Fugitive* o *Albertine disparue*) è il sesto volume dell'opera di Marcel Proust *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1925), pubblicato postumo. Secondo alcuni critici, per l'episodio della prigionia, della fuga e della morte di Albertine, Proust ha tratto spunto da alcuni fatti autobiografici. Nello specifico, si può pensare ad Alfred Agostinelli, segretario ed amante di Proust, divenuto prima prigioniero, poi fuggitivo ed infine scomparso, morendo in un incidente aereo.

ci si rivolge provocatoriamente ad un Tu maschile. Riporto l'inizio: «Mi vuoi col velo bianco delle vergini, / con il cappuccio delle maritate / o col nastrino rosso delle prostitute?». Si potrebbe ritenere che, nonostante la prevalenza in entrambi i testi di un motivo omo-erotico legato al sesso, il fine delle due poesie non si chiuda nel puro sfoggio di eroticità. Anzi, sembra agire anche qui una spinta di recriminazione verso un mondo apparentemente sessuofobo e per questo ipocrita, seppure essa non sia esplicitata ed emerga più che altro attraverso il sarcasmo.

Anche in versi di altri testi della raccolta si potrebbero scorgere brevi riferimenti o motivi omoerotici, come ad esempio nel finale di *Era il tempo maggio dei segreti*: «E lo prendeva / Come un contadino con la vipera / Di luce, / Sofferentemente chiaro tra i cespugli». Velatamente si ha un motivo omo-erotico, legato al sesso fugace e al mondo della prostituzione, anche in alcuni versi del testo *Esaurita ambizione assunta*: «“Via”, disse all’uccello, “ne accetta l’idea / Chi si nasconde tra le foglie degli alberi / Tra i rami” / Due alfa allora all’incrocio ruggiscono / [...] / Perché in questo stanno i misteri vivi, / Le carni ancora da vendere»¹³⁷. Un motivo omoerotico per lo più omo-affettivo si può riscontrare, invece, in un breve testo della seconda sezione: «Se stai fermo somigli a un sonetto / Così sembri un colosseo sforacchiato / Sembri due angioletti di raffaello / Ora che stai / Per fermarti». Anche per la poesia *Dighenis* si potrebbe parlare di omo-affettività velata, che sostanzialmente non si distinguerebbe da una possibile etero-affettività, se solo il nome del titolo non fosse maschile¹³⁸. Esso è probabilmente un criptonimo di un uomo, che al solo pensiero «porta quiete / di muschio» e «Dolci pagine dolci / Di note da camera / Violino e pianoforte». Lo stesso discorso potrebbe valere per la poesia *Erbe promesse*, in cui si fa riferimento al nome maschile di Lucio, seppure in maniera vaga, e in cui è presentata la figura di un giovane musicista con «gli stessi jeans tutte le mattine».

Per ultimo, a proposito di motivi omoerotici velati, sottolineo un testo in cui l'autore fa riferimento alla propria adolescenza, procedimento che attuerà in successivi rilevanti testi, con presenza di motivi omoerotici legati alla solitudine

¹³⁷ Allusioni omoerotiche si possono notare anche per altri testi della seconda sezione quali: *Ai volgarmente sani*, *Pronto a ricominciare dal moto corporale*, *Uomini*.

¹³⁸ *Dighenis Akritas* è il più noto poema epico della letteratura bizantina. Scritto in greco medievale da un anonimo del XII secolo.

dell'omosessuale. Riporto i versi iniziali e finali: «Nelle pause dei tanti suoi diciotto / Fragili anni: / Ti avverto che hai un amore giovanile, / [...] / Ma se il motivo non entra nella terra / Esci solo dal cuscino / Se il motivo non entra nella terra / Esci solo»¹³⁹. Interessante notare che il motivo del cuscino torna anche nei seguenti versi di un altro testo: «Perché ti amo, mio selvaggio dire: / Sorprendevo parole di nascosto / E le baciavo in ombra sul cuscino». In essi si trova anche il motivo del bacio, della furtività, e il termine “selvaggio”, che associato all'amore torna in molti testi di Buffoni, spesso in riferimento al “bruciare”. Ad esempio, lo si ritrova anche nei seguenti versi densamente omoerotici: «Al mio tiranno io dico / Oh tu che bruci selvaggiamente / Resta d'argento / Nell'attimo almeno per te / Che indosso paillettes».

In sintesi, dunque, i motivi omoerotici in questa silloge risultano in quantità più consistente rispetto alle prime due sillogi, e soprattutto in maniera ancor più diversificata. Troviamo motivi omo-erotici, omo-affettivi ed anche omo-rivendicativi, ed essi si legano a plurime tematiche, presentandosi sia in maniera criptica e allusiva - spesso con riferimenti letterari - sia in maniera velata e legati anche alla biografia dell'autore, sia in maniera più esplicita ed inequivocabile. A tale riguardo, sono anticipate quindi alcune caratteristiche delle successive raccolte, pur rimanendo *Quaranta a quindici* complessivamente più legata alle due sillogi precedenti. Per Buffoni, dunque, nelle prime tre sillogi il classico offre un paradigma ufficiale per potere inserire motivi omoerotici. Ciò avviene con un meccanismo velato, talvolta con una trasfigurazione nell'epoca a lui contemporanea (come in *Ganimede*), attraverso una rilettura personale e *gay-oriented* di passaggi, episodi, *exempla* illustri della letteratura latina e greca. Inoltre, è da notare che il richiamo alla letteratura latina può essere mediato dalla letteratura inglese, come nel caso del riferimento ad Eurialo e Niso (che qui avviene attraverso Byron, a cui si allude spesso nella terza silloge).

¹³⁹ In un altro breve testo fa riferimento invece alla preadolescenza: «Ora che ho dodici anni / E per sempre all'esterno / Il grande chiaroscuro».

2.2 Il *coming out* poetico: la quarta silloge

Scuola di Atene, 1991

La quarta silloge, *Scuola di Atene* (1991), rappresenta un momento di rottura e di passaggio a una successiva fase artistica per Buffoni. Da una parte, a cominciare da questa raccolta il ricorso al capolettera a inizio verso si regolarizza, divenendo una caratteristica riconoscibile dello stile poetico dell'autore¹⁴⁰; dall'altra, può essere interpretato come il "libro del *coming out*", in cui i motivi omoerotici diventano più espliciti, non più velati o criptici come nella fase antecedente. Per altro, anche il ricorso all'ironia inizia ad affievolirsi, o a non essere perlomeno strumento di mascheramento dell'autore¹⁴¹. In *Scuola di Atene* si riscontra una maggiore unità di composizione rispetto ai precedenti lavori, la narratività è a tratti più pronunciata¹⁴² e si sente maggiormente l'influsso della «linea lombarda» (Sereni, Erba, Risi più di altri), pur mitigata da un'«aria anglosassone» - oltreché per questioni metrico-musicali - anche «per i rinvii frequenti a spazi aperti ed erbosi, a terreni di gioco, a termini di sport, in particolare a uno sport anglosassone per eccellenza, il tennis»¹⁴³. La raccolta è suddivisa in dieci sezioni e sono presenti motivi omoerotici in maniera non sporadica; anzi, essi divengono il nucleo stesso della composizione. Nonostante non troviamo una tematica portante monolitica, a differenza di altre sillogi della maturità poetica dell'autore, la struttura risulta unitaria. Infatti, «vengono intrecciate le linee di numerosi e frantumati discorsi», che riprendono vita da un presente più intimo e meno

¹⁴⁰ Questo meccanismo era già presente nelle precedenti sillogi, ma in modo discontinuo.

¹⁴¹ «In sostanza, l'ironia è un modo per fuggire da ciò che si è. Quando finalmente ho cominciato ad avere meno pudore e a dire molto più semplicemente le cose come stavano, ho avuto meno bisogno di ricorrere all'ironia. In sostanza l'ironia serviva a nascondermi. Io non credo affatto che Palazzeschi sia un autore comico o ironico, Palazzeschi è un autore assolutamente tragico, e la grande tragedia della sua vita è una omosessualità non dichiarata. Se Palazzeschi fosse riuscito a dichiararsi e a comportarsi da autore omosessuale, non soltanto nella cerchia del privato, ma anche nell'opera, esplicitamente nell'opera, io sono convinto che Palazzeschi sarebbe stato un autore molto meno «giocosso», molto meno ironico. Credo che questa risposta possa valere anche per me», in Tommaso Lisa, op. cit.

¹⁴² Tant'è che la successiva silloge, *Scuola carmelitana e altri racconti in versi*, è composta appunto da "racconti in versi".

¹⁴³ Donatella Bisutti, *Su Scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, in «Millelibri», VI, n. 54, giugno 1992.

mascherato rispetto alla più criptica trilogia dell'esordio. Anche a livello temporale è coperto un decennio abbondante, abbiamo infatti delle «successive stratificazioni»¹⁴⁴ di testi - la maggior parte inediti, con poche eccezioni di riprese - che risalgono al biennio 1976-1977, fino ad arrivare al biennio 1987-1988.

Le sezioni non compaiono in ordine cronologico. La prima, intitolata *Adidas*, comprende i cinque testi più recenti, composti nel 1988, in cui i motivi prevalenti sono quelli omoerotici associati allo sport, da cui il titolo della sezione, in riferimento al noto *brand* sportivo. Qui i motivi sono omoerotici in senso stretto, legati dunque alla fisicità del corpo maschile, in un contesto agonale, alle discipline dell'atletica. Mentre i successivi sono testi poetici brevissimi (3, 4 o 5 versi), che disegnano con *concinnitas* una situazione. Il primo, *Così stanco ravviva la pista*, risulta il più lungo (20 vv.). Nel testo di apertura, è presentato un quadro di due atleti nello scenario di una pista di atletica, con un'insistenza di sguardo verso singole parti del corpo maschile («gambe», «arti», «fianchi», «occhi», «ginocchio», «gomito», «nuche», «guance», «braccia»). Nella prima parte si osserva con languido erotismo la figura del primo atleta, spossato dalla corsa «Con la mollezza di gambe» (v. 2) e «Ansimando poi meno dentro»¹⁴⁵ (v. 10), che a un certo punto «Guarda l'altro da poco sdraiato» (v. 13). Nel finale del componimento, invece, i due «risorgono appoggiati di spalle», mentre si allacciano le braccia con spirito divertito e «Uniti / Fanno rifanno e fanno / Capriola». I tre testi che seguono hanno in comune il motivo del «salto» o del «balzo». Nel primo, al di là di un riferimento probabile alla moglie di Lot («Di pietra di donna, di sale», v. 1), c'è un riferimento anche alle «panatenaiche». A ciò si potrebbe ricollegare il titolo della silloge, proprio per i giochi sportivi tenuti ogni quattro anni ad Atene, al di là del più ovvio riferimento al dipinto di Raffaello, in cui sono rappresentati i filosofi greci. Anche in questo caso l'autore gioca con la polisemanticità del titolo, per cui «la scuola di Atene» - oltre ad essere quella filosofica - potrebbe essere quella degli atleti, evidenziando una

¹⁴⁴ *Nota*, in F. Buffoni, *Scuola di Atene*, L'Arzanà, Torino 1991, p. 77.

¹⁴⁵ Nella versione su rivista si ha «Ansimando poi meno urgente»; cfr. Buffoni, *Adidas*, in «Poesia» II, 3, 1989.

dicotomia pensiero-corpo¹⁴⁶. Nel terzo e quarto testo i riferimenti omoerotici sono più consistenti: in uno si parla esplicitamente - a proposito di un atleta che fa salto in alto - di «Lampi tra le gambe / Di tutto il cielo che voglio»; nell'altro - in relazione a un uomo che fa la «capriola» - alle «anche» che «ha come di pirata» e al «Pilastro talismano sotto sopra» (v. 5). Il quinto testo è tutto giocato su un doppio senso, che inizia dalla «spada» come chiaro simbolo fallico, che entra nella «ferita», termine anch'esso che può assumere un traslato significato erotico («Affila affila la spada / Allenala dolcemente / Muovila nella ferita / Come allo stadio la gente»).

Anche la seconda sezione è legata al mondo dello sport, ma passiamo da stadi e piste d'atletica al campo da tennis, da cui il titolo: *Di terra rossa*. Qui abbiamo due soli testi, che possono essere letti come uno il prosiegua dell'altro. Nel primo, è impiegata la tecnica retorica dell'*elencatio*, con riferimento a varie parti del corpo maschile, a cui segue l'anafora della preposizione «di», atta ad associare ogni parte del corpo dell'uomo - tennista se leggiamo il testo nel macrotesto - ad un elemento materico, con un ricercato gusto pittorico, quasi espressionistico. Sono enumerati: «Unghie di conchiglia / Piedi di roseto / Rotule di ciottolo di fiume / Cosce d'arco teso / Membro di cespuglio di risveglio / Glutei di rigido raso», e così via, in un movimento di sguardo verticale, dal basso verso l'altro, che passa poi a «torace di scoglio di licheni / Spalle di rame chiaro», fino ad arrivare agli elementi del viso e concludere con: «Occhi di grano duro / Fronte di soffitto intarsiato / Capelli di muschio imbronciato...». Nel secondo, si insiste sull'atto di contemplazione da parte dell'Io poetico del tennista con cui porta avanti un *match* («E ti guardo» è il primo verso). L'uomo è colto nel gesto di raccogliere «the tennis ball», e mentre gioca «contrasti di rete / Schiacciando i rovesci di diritto». L'immagine erotica e coloristica prosegue indicando il giocatore «Assolato nel fuoco / Di spalle minate», a cui l'Io si rivolge chiudendo la poesia con due versi rimati: «Se vinto ti cingi privato / Di terra rossa bagnato». Il motivo omo-erotico non è esente da omo-affettività¹⁴⁷, che trapela

¹⁴⁶ Fa riferimento al titolo anche la V sezione del libro, intitolata *Scuola di Atene vista da Caravaggio*, per cui la polisemanticità potrebbe estendersi, vedi *infra*.

¹⁴⁷ Questo testo si ricollega benissimo ai versi in epigrafe di *Quaranta a quindici*, oltretutto allo stesso titolo tennistico. Peraltro, nonostante sia stato scritto nel biennio '76/'77 - se ci atteniamo

nell'attenzione premurosa verso il soggetto rappresentato e - se vogliamo - anche attraverso una ricercatezza di termini aggraziati, messi in tensione con un lessico sportivo a cui si lega quello dei movimenti del corpo, apprezzato nella sua sensualità e nel suo potenziale erotico.

Anche la terza sezione, *La gita*, è composta da due soli testi, che si possono leggere senza soluzione di continuità e che hanno una presenza frammista di motivi omo-erotici e omo-affettivi¹⁴⁸. A fare da collante tra i due testi è la presenza di Renato, còlto attraverso un'«estetica di bosco»: ha «le calze rosse di rugiada, «sa di giada e di ruscello» (dal primo testo *E con la gita piena di Renato*) e ha «la rosa più fiorita / Tra le gambe della tuta» (dal secondo *Da bambino*). Anche qui troviamo un'espressività pittorica con note di ricercata voluttuosità, oltre ad avere dei veri e propri riferimenti alla pittura. Nella prima poesia si fa riferimento al pittore tedesco Albrecht Dürer¹⁴⁹, con una possibile attinenza al sensuale e raffinato dipinto *Autoritratto con fiore d'eringio* (1494, Louvre): «Renato per il Dürer / Ti sei còlto / Con il fiore». Inoltre, Renato è associato ai ragazzi che fecero da garzoni a Caravaggio e Leonardo da Vinci, nei versi: «E se si toglie il golf con il sudore / Solleva di vicino quell'odore / Che era di Bacchino e Salay». Nel secondo testo, invece, abbiamo un riferimento al mondo classico, con un'associazione di Renato a un ben noto personaggio della storia romana: Cleopatra, amante di Cesare e Marco Antonio, divenuta simbolo di lussuria¹⁵⁰ e di seduzione fatale.

Nella quarta sezione prosegue il gusto di elencare nomi di ragazzi, tant'è che essa porta il titolo di *Marino*, protagonista dei cinque testi che la compongono¹⁵¹. Qui a prevalere è senza dubbio un motivo omoerotico affettivo, anzi possiamo riconoscere come nucleo dei componimenti un'omo-affettività che oscilla tra dolcezza e amarezza. Si può cogliere anche una minima evoluzione narrativa della

alla data riportata in nota dall'autore - esso può essere associato alle partite di tennis condotte con Tristano, come è raccontato nel libro-intervista del 2018.

¹⁴⁸ Entrambe le sezioni risalgono al biennio 1976/1977, data anche delle sezioni sesta (*Nel quarantanove*) e settima (*Il casello*).

¹⁴⁹ Matthias Mende, Monika Weiner, *War Dürer bisexuell? Interview von Monika Weiner mit Mattias Mende*, in «P.M. History», Liebesleben, settembre 2002.

¹⁵⁰ Nel Canto V dell'*Inferno*, Dante la pone nel II Cerchio, quello dei lussuriosi.

¹⁵¹ Testi composti nel 1986, editi l'anno successivo su «Nuovi argomenti», n. 23.

vicenda, che è incentrata sulla rosa, fiore simbolo di amore ed affettività, per altro già presente nella sezione precedente. La storia tra Marino e l'Io poetico è individuabile, nel primo testo, a partire da un gesto romantico compiuto dal ragazzo, l'omaggio floreale, a cui segue la premurosa cura del fiore da parte di colui che riceve il dono: «Marino mi ha comprato tre rose / [...] / Due le ha volute poi per la sua mamma / Ma la rosa perfetta di Marino / L'ho nutrita per una settimana». Tuttavia, la rosa col tempo appassisce: «È rimasta da sola in poca acqua / Fino a sbiadire piano / Di dolcezza / Come un sorriso che si perdona molto». Nei tre brevi componimenti che seguono (3, 4 e 5 versi) è preponderante il tema dell'assenza dell'amato. Nel primo è espressa l'immaginazione sognante per l'amato, intento in un'azione forse per lui quotidiana, fumare. Essa è resa con versi semplici e brevissimi, dal ritmo cantilenante, capaci di riprodurre il dolce e malinconico incantamento prodotto da un senso di mancanza:

«Marino
Chi sa
Dove sta
Fumando
Questa sera.»

L'assenza, nel testo successivo, passa ad essere più urgente e incompresa, raggiungendo i luoghi di lavoro:

«Cerco l'ufficio
Dove andando si reclami
Per gli assurdi silenzi di Marino.»

Questo breve testo è un'eco pascoliana, dei versi «il paese ove andando ci accompagni / l'azzurra vision di San Marino» (vv. 3-4), della poesia *Romagna*¹⁵², dedicata da Giovanni Pascoli¹⁵³ all'amico Severino Ferrari.

Nell'ultimo di questi tre testi, il poeta assume maggiore consapevolezza dell'assenza dell'amato e dell'assurdità di avere nutrito a tal punto questo amore, simbolizzato dalla rosa, riconoscendo di avere forse sovraccaricato di intenzione il

¹⁵² Nella raccolta *Myricae* (1891).

¹⁵³ Del poeta, Buffoni ha studiato la componente omoerotica, evidenziando che «Pascoli, proprio perché i Gender Studies ancora non si sono imposti nell'accademia italiana, resta biograficamente irrisolto». Cfr. Franco Buffoni, *Diario pubblico/2 (La verità su Pascoli)*, in «Le parole e le cose», 7 settembre 2012; disponibile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=6478>.

gesto, parso romantico, dell'inizio. Si pone dunque al recupero di un principio di ragionevolezza:

«Scriverò un saggio sul talento
Sulla scientificità delle carezze
Sull'imbecillità delle ragioni
Perché ho nutrito
La rosa di Marino.»

Nell'ultimo componimento che chiude la sezione - consistente, come il primo, di dieci versi - il nome di Marino non appare nemmeno, quasi a significare che è svanito con la sua assenza. Così viene delineata, in un'ambientazione onirica e marina, un'anonima figura maschile («Sul bagnasciuga ridente»), colta in alcuni tratti erotici - evidenziati già per testi di precedenti sezioni («denti sì bianchi», «fianchi», «sudato») - e con la caratteristica della solitudine, che richiama specularmente la rosa lasciata sola in poca acqua del primo testo («Giocava a restare da solo / Facendo il viandante perplesso»). Nella seconda parte della poesia prevale, nell'enigmaticità della situazione, un senso di rimpianto. In un contesto ipotetico troviamo di nuovo il motivo del sorriso, con cui terminava il primo testo, e il componimento si chiude con un'apodosi che esprime una condizione irrealistica di non tradimento, che quindi potremmo interpretare come motivazione della fine della vicenda tra i due («Se il molo avesse risposto / Gli avrebbe sorriso davvero / [...] / E mai per nulla tradito»).

La quinta sezione, comprende un solo testo, centrale nella composizione della silloge, *La scuola di Atene vista da Caravaggio*, che possiamo leggere come un'ipotetica reazione di Caravaggio alla vista della celebre opera di Raffaello Sanzio¹⁵⁴. I versi alla prima persona - come se a parlare fosse Caravaggio stesso - mostrano da una parte spaesamento e ammirazione di fronte al dipinto che rappresenta i filosofi greci affaccendati a confabulare e meditare; dall'altra, un senso di respingimento, che porta poi nella seconda parte del componimento all'esaltazione - in contrapposizione all'altezza e alla bellezza di pensiero dei

¹⁵⁴ Questa interpretazione è confermata dalla breve autoanalisi di Buffoni, in *Poesia dell'illuminismo e illuminismo della poesia*, in *Poesia e filosofia*, a cura di Raffaele Bruno, FrancoAngeli, Milano 2000, p. 93.

filosofi¹⁵⁵ - alla presenza corporale di Bacchino, modello utilizzato per rappresentare con forte omoerotismo figure di diversi dipinti del poeta lombardo.

Riporto il testo:

«Si copiano, si insultano
Corrono a soluzione,
Cercano le comparse
per vie di approvazione,
Vogliono coi pensieri
Significare tutto,
Le sfere tra le mani,
Bacchino come è brutto.
Sono così centrati
Riescono solo in posa
Bacchino la tua rosa
Perfetta tra i capelli
Bacchino scendi piano
Mettiti tra i più belli.»

Inoltre, è da sottolineare che questo è il primo testo edito di Buffoni (con cui esordì in rivista nel 1978¹⁵⁶), che qui il poeta decide di recuperare, facendogli assumere una centralità, che è data dal posizionamento nel macrotesto, dalla compresenza di riferimenti alla pittura e ai motivi omoerotici che pervadono l'intera raccolta, dalla contrapposizione pensiero-corpo, dalla scelta del titolo. Da notare poi come Bacchino - dopo avere connotato il quadro come brutto - è l'unico che, entrandoci, potrebbe conferirgli una dimensione di reale bellezza. Infatti, assunto come un simbolo omoerotico, egli è invitato a scendere tra i più belli, divenendo il prototipo del ragazzo amato, che si può riscontrare in tutta la raccolta. Nello specifico, poi, compare anche qui il motivo della rosa, che si ricollega alla rosa fatale di Marino.

¹⁵⁵ Donatella Bisutti scrive a proposito: «La perfezione classica viene contestata in nome di un brutto esistenziale», cfr. Bisutti 1992.

¹⁵⁶ La versione del '78 presenta delle minime differenze nella punteggiatura e nel lessico, cfr. Buffoni, *La scuola di Atene vista da Caravaggio*, in «Paragone Letteratura», n. 346, 1978.

La sezione sesta, intitolata *Nel quarantanove*, consiste nello spezzettamento in quattro testi-frammento del componimento *Per tutti i Walter* (apparso nella prima silloge del 1979), in cui prevale una tematica omoerotica di fondo, con compenetrazione delle tre sfaccettature di motivi - omo-erotici, omo-affettivi, omo-rivendicativi - alle tematiche della solitudine dell'omosessuale e del suicidio omofobico. Questa segmentazione conferisce maggiore spazio al testo e, attraverso il bianco delle pagina, porta il lettore - perlomeno idealmente - a una maggiore concentrazione. Oltre a ciò, anche per via del posizionamento nel contesto e nel macrotesto, la poesia offre con maggiore limpidezza la presenza di motivi omoerotici¹⁵⁷, al di là che si trovi di nuovo un nome proprio di ragazzo, che ci porta ad aggiungere Walter all'elenco – dopo gli atleti anonimi delle prime due sezioni, Renato e Marino, il caravaggesco Bacchino.

La settima sezione, *Il casello*, è composta di quattro testi, incentrati su un'altra figura maschile con un nome, inizialmente, imprecisato. I primi versi del primo testo, infatti, portano all'individuazione del maschile attraverso il pronome personale e l'aggettivo predicativo del soggetto (che invece rimane sottointeso): «E lo incontrava / Nel casello dello stato / Nascosto dalla strada per il lago / Saltato dalla vista del fossato. / E lo sentiva / [...]». In questo componimento, il motivo omoerotico è associato alla tematica degli incontri furtivi e fuggitivi, vissuti con palpitante emozione. Ritroviamo anche qui una terza persona, invece che un Io lirico, come a denotare una presa di distanza da sé ed un'universalizzazione dell'esperienza personale («Sentiva la sua mano come sfiora / Provava l'emozione reticenza / Del brivido comune»). Nel secondo testo l'uomo, intento a «Provare la chiave del casello / E lento posare la catena», assume un nome, Bruno, che è «perfetto come Apollo», ma che risulta allo stesso tempo, forse, ignaro della sua bellezza. Il testo di sei versi, che presenta un richiamo classico nell'associazione al dio greco della bellezza efebica, consiste infatti di due interrogative, nella seconda delle quali troviamo il motivo

¹⁵⁷ L'autore ha dichiarato: «Avendo impostato *Scuola di Atene* come il libro del coming out, decisi di recuperare *Per tutti i Walter* da *Nell'acqua degli occhi*, ricontestualizzandolo. Divenne così esplicita la narrazione del suicidio di quell'adolescente omosessuale [...] scrissi quel poemetto nel '77. Malgrado i ritardi e le reticenze che ebbi all'inizio nel mio percorso, sono fiero di avere scritto e subito pubblicato quel testo», in Buffoni, Corsi, 2018, p. 167.

dell'amato percepito come un dio, che ribalta il motivo classico della persona innamorata che si sente come un dio alla vista dell'amato («Aveva mai pensato il Bruno / D'essere dio almeno per uno?»). Gli ultimi due testi sono più vaghi, e tutti giocati sulla sfumatura e sull'associazione del carattere effimero di un incontro d'amore alla transitorietà dei treni. Tutta la sezione trova ambientazione, come suggerisce anche il titolo (*Il casello*), nel casello di una stazione. Nel penultimo, ritroviamo il motivo delle rose, che assume un significato simbolico («Religione di un fedele / Confortata (confermata) / Nel vedere rose bianche / dietro il palo»), mentre la conclusione pone l'evidenza su un sentore della fine («Il vibrato del segnale / Mentre passa nell'abbraccio / La carrozza rituale»). L'ultimo testo consiste di un distico, in cui lo sguardo è ormai quello della distanza, che osserva dal finestrino della carrozza ciò che è stato: «Finestrino uno e sempre / Che ti pare che abbia visto»¹⁵⁸.

L'ottava sezione, composta di 6 testi, ci porta verso un senso ancora maggiore di allontanamento e malinconia, a cominciare dal titolo: *Lontano dalle sere*. Le sere da cui ci si vuole distaccare sono quelle di *one-night standing*, quelle degli amori effimeri e mordaci di una sola notte. Il tema di fondo è quello della solitudine dell'omosessuale, costretto a fare esperienza d'amore furtivamente, non alla luce del giorno, attraverso incontri per strada o in luoghi periferici, fuori dal cuore pulsante della società. Anche in questa sezione troviamo la terza persona al posto dell'Io lirico; e «quando era lontano dalle sere» è possibile - per questa terza persona in cui si nasconde l'Io lirico - «Dimenticare il travestimento» e «il senso / Della città d'essere solo». «Ma quando era già buio e poi più buio» non può che tornare «Il desiderio» che è «senza sole», che emerge insieme a «vuoto il bisogno di salire / Sul palco aperto al cuore della strada». Anche negli altri testi è sviluppato lo stesso tema, infatti «la sera» ci si sente «come un amante di cera», dunque nascosti nella facciata della “giusta” apparenza, seppure «gli occhi» non sono in grado di celare troppo. È proprio il senso dello sguardo ad essere qui fondamentale, perché per riconoscersi bisogna servirsi dei «segnali» e «del sorriso morso a conosciuti volti», mentre uno si trova con la «paura» «Rintanato tra tanti suoi uguali». Durante la sera bisogna mantenere pazienza e «devozione», sperare

¹⁵⁸ Ricorda l'espressione “uno e trino”, utilizzata per indicare il Dio dei cristiani. Potrebbe dunque esserci di nuovo un'associazione, qui assai velata, dell'amato al dio.

strenuamente di trovare qualcuno che possa salvare «la serata in questa nebbia». Questo testo può assumere anche un doppio senso fortemente erotico, soprattutto per i versi «Te la salvo la serata in questa nebbia. / Dura paziente dura che ti salvo», con riferimento a un'erezione del partner occasionale. L'ultimo testo, il più breve, consiste di tre versi, che chiudono la sezione con l'immagine di uno di questi luoghi di amore furtivo, posto ai margini:

«Dal parcheggio dei baci
Albeggiavano le luci dell'ITIS
Dimenticate dal serale.»

Nella nona sezione, *Gatto*, di sei testi, i motivi omoerotici si fanno più sporadici, se non per l'ultimo testo, e poche altre eccezioni (si può riconoscere dell'omoerotismo nel secondo testo, per le figure degli «operai che saldano dei ferri»). Inoltre c'è un riferimento a un tu, probabilmente il fidanzato Tristano, che nota i gatti, e che a sua volta è osservato da uno degli operai). Essa è per la maggior parte incentrata sulla delicatezza e il fascino del gatto, animale notturno e furtivo, che l'autore ha dichiarato amato sia da Jucci che da Tristano¹⁵⁹. La sporadicità di motivi omoerotici incentrati sulla fisicità e il corpo può essere giustificata dal fatto che questa sezione è dedicata all'unico dei “ragazzi” con cui l'autore ha vissuto una vera e propria relazione, non limitata ad incontri episodici (il fidanzato Tristano, 1986-1995). Il testo che chiude la sezione spicca tra gli altri per la sua diversità, infatti non solo è alla prima persona, ma compaiono sia un io che un tu. Il componimento è piuttosto criptico, infatti «Le mie certezze su di te» risultano essere soltanto «Un ponte di Sèvres», ossia una costruzione fragile ed effimera¹⁶⁰. Per il resto, anche qui il rapporto tra i due è improntato sul nascondimento, seppure sembri trattarsi non di un singolo incontro erotico, ma di una relazione prolungata nel tempo. Infatti, si parla di «Le tue telefonate

¹⁵⁹ L'autore ha dichiarato: «In *Scuola di Atene* c'è un'intera sezione dedicata a Tristano, “Gatto”. Poi parlo anche di altri ragazzi, perché ovviamente ce ne furono anche altri, coi nomi propri menzionati esplicitamente. L'unico nome che non esplicito è il suo. Ma a proposito di gatti: Tristano li amava smoderatamente. E Jucci pure. Curioso: non solo loro, ma tutte le persone con cui ho avuto legami profondi amavano e amano smisuratamente i gatti», in Buffoni, Corsi, 2018, p. 138.

¹⁶⁰ Città francese nota per la cosiddetta *porcelaine de Sèvres*, in cui ha sede, appunto, una delle più celebri manifatture di porcellana.

atletiche», di un Tu «sottomesso ladro come vocale nel primo alfabeto». Nonostante la difficoltà del rapporto, ciò che emerge è un sentimento di vera unione: «Io e tu consonati / Maschi complementari. / Gemere davvero». Il testo si chiude con un'interrogativa spiazzante, legata al motivo della difficoltà in un rapporto a far perdurare il momento di grazia, dell'amore totale, della magia. Da qui la domanda «Ma perché poi i maestri / Si tengono stretti i loro segreti?».

La decima e ultima sezione, *Pareti*, composta di sette testi, ha in comune con la precedente - al di là della data di composizione, il 1986 - due caratteristiche: preponderante cripticità, quasi assenza di motivi omoerotici. Anche qui è soltanto nell'ultimo testo che possiamo rintracciare più agevolmente un preciso significato macrotestuale, oltretutto dei motivi omoerotici. Potremmo leggere questo ultimo testo - anch'esso "eccezionalmente" alla prima persona - per via della posizione e del contenuto, come un testo di congedo da tutta la sfilza di amori, unicamente omoerotici, presentati nelle poesie precedenti. Difatti, anche questo testo può essere letto almeno in un ulteriore senso metaforico, al di là di uno più letterale, in cui troviamo un Io nel suo appartamento «dalle finestre aperte», che degusta del vino («galestro bianco ottantacinque»), con le grida dei «babies» che provengono da fuori e i ritratti degli «zii» appesi alle pareti. Tuttavia, interpretando la poesia all'interno del macrotesto, possiamo scorgere nel desiderio di separarsi dai «babies», un motivo omoerotico di separazione dagli amati, comparsi nelle precedenti sezioni della silloge. Esso è presentato attraverso una giocosa ironia anche per via dell'anglismo («Mi separo da tutti i miei babies»), e nel finale si può scorgere un riferimento non esente da un carattere omo-rivendicativo («Mi rendo conto / Che siete stati vivi / Zii dell'Ottocento»). La presa di coscienza degli ultimi tre versi può essere connessa a coloro che nell'Ottocento hanno vissuto - nonostante il nascondimento - amori di orientamento omoerotico, con i quali l'autore sente uno "spirito di famiglia".

In conclusione, questa silloge presenta in maniera precipua e palese motivi omoerotici, con prevalenza di quelli omo-erotici ed omo-affettivi, con le gradazioni sottolineate. Possiamo rintracciare anche una presenza di motivi omo-rivendicativi - più che altro nella sezione *Nel quarantanove*, e nella tematica della

solitudine dell'omosessuale e dell'obbligata furtività dell'amore omoerotico. Tuttavia, a differenza delle altre due tipologie, questi motivi risultano sporadici e non espliciti.

Il rapporto col "classico" è presente in una maniera articolata, come se ci fosse una «classicità precaria»¹⁶¹. Al di là dei singoli riferimenti, esso è veicolato anche qui attraverso una serie di filtri: per primo quello della pittura¹⁶². Il dipinto di Raffaello, *Scuola di Atene*, incentrato su un contenuto classico, dà il titolo alla silloge. Dunque la greicità, più che la latinità, è fondamentale in questa raccolta poetica. Il titolo assume una polisemanticità che gli è conferita dalla presenza centrale della poesia *La scuola di Atene vista da Caravaggio*, che evidenzia la dicotomia spirito-corpo; ma anche dalla presenza di motivi omo-erotici associati allo sport, e quindi al contesto agonale della Grecia antica. Tuttavia, tutto ciò è immerso in un mondo contemporaneo all'autore - quello degli anni '70 e '80 del Novecento - che presenta problematiche ben diverse circa il rapporto tra l'amore omoerotico e il vivere in società.

¹⁶¹ Si legga, in una recensione critica della silloge: «la misura è quella armoniosa e mutevole del cammino, dalle visioni secche, irrigidite in una classicità precaria della sezione *Adidas* [...]», in Beatrice Manetti, *La scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, «Semicerchio», n. VIII, 1992.

¹⁶² L'interesse di Buffoni per la pittura risale all'adolescenza e perdura tuttora, attuandosi - al di là che nei riferimenti poetici - attraverso le collaborazioni con il Museo di Arte Moderna di Gallarate (MaGa).

2.3 La trilogia della *Bildung*: dalla quinta alla settima silloge

Suora carmelitana e altri racconti in versi, 1997

La quinta silloge poetica di Buffoni, *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (1997), è costituita da 8 sezioni, consistenti in “racconti” composti di “testi-frammento” poetici: autobiografici - ad eccezione del sesto (*Spiga di grano matto*) - e composti tra 1987 e 1990. Essa rappresenta il primo momento della trilogia della *Bildung* (così denominata da Gezzi), ma al di là della connessione tematica con le due successive sillogi, questa raccolta, a livello di macrostruttura, richiama molto da vicino *Scuola di Atene*. Infatti, anche qui è ripresa la suddivisione in sezioni - di numero pari - al cui interno sono presenti dei “testi-frammento”: leggibili senza soluzione di continuità e nel cui succedersi può essere colto uno sviluppo narrativo. Mentre per la precedente silloge l’istanza narrativa non si esplicava troppo marcatamente, seppure iniziava a comparire; qui, invece, assume un peso preponderante. Essa è segnalata già dall’indicazione del titolo, con cui l’autore invita esplicitamente a leggere la sua raccolta come un insieme di racconti in versi. Gli otto componimenti, leggibili anche come poemetti per frammenti, sono maggiormente collegati tra loro a livello di evoluzione. La narratività si precisa nel racconto di una *Bildung* personale, ed è il filo strutturante dell’intera raccolta, grazie ad un «impulso allo scavo nella memoria individuale»¹⁶³. Accanto all’istanza narrativa - come ha sottolineato Socci - «la maniera del secondo Buffoni» prevede una forte «progettualità», per cui si fa «quasi palpabile la presenza di un soggetto che concepisce, struttura e ordina la materia poetica con la massima precisione»¹⁶⁴.

Lo stesso linguaggio poetico varia, come se si adattasse funzionalmente e mimeticamente «alle diversi fasi della crescita dell’io protagonista»¹⁶⁵. In

¹⁶³ Gezzi, *Introduzione*, in Buffoni 2012, p. XIII.

¹⁶⁴ Socci 2015/2016, p. 70.

¹⁶⁵ È lo stesso autore a precisarlo in nota, infatti scrive: «dettato semplice, quasi elementare» per le prime due sezioni (*Dio sia benedetto*, *Protezione della giovane*), «più articolato» per le tre centrali, «registro tendenzialmente lirico» per sesta e settima, «narrazione volutamente distesa» per l’ultima. Cfr. *Nota dell’autore*, in Franco Buffoni, *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, Guanda, Parma 1997, p. 111.

generale, ormai si sente nella poeticità buffoniana un taglio sereniano, “lombardo”, piuttosto che uno stile pregno di ironia, con giocosità palezzeschiana e plurilinguismo gaddiano, che pur rimangono in sottotraccia. L’influenza della “linea lombarda” si esplica nella prosasticità del verso, tendente a una lingua media, nella vocazione a una poesia civile, nella precisa progettualità macrotestuale che rende l’opera orientata moralmente. In ogni caso, la vicenda in versi non intende «scrivere un racconto» alla Puskin (*Onegin*), ma attraverso la frammentazione poetica della narrazione punta a tratteggiare delle esperienze. In esse, più che prevalere un senso di ricordo nostalgico, rintracciamo una costruzione di senso, per offrire suggestioni e farne susseguire riflessioni. Attraverso uno stile poetico che si fa ancora più preciso e limato, Buffoni misura le parole con «perizia chirurgica»¹⁶⁶, aderendo alla realtà e trovando la sua dimensione, anche ritmica, in un estremo controllo del verso. Esso assume densità semantica, proprio quando sembrerebbe, a primo sguardo, mostrarsi con lievità. La non trasparenza della poesia di Buffoni gioca sul carattere ossimorico del verso: si mostra in un modo - facile, spontaneo, limpido - raggruma in sé astrusità, controllo, opacità. In questa raccolta, anche visivamente, per via della scelta grafica di frammentare i testi nelle pagine, sono i vuoti a prevalere sul nero delle lettere. Le parole si stagliano in ricostruzioni poetiche nette, e proprio per il fatto che affastellano suggestioni - più che esprimere un ricordo - la mente del lettore è portata a svolgere un ruolo attivo, per completare o dare un senso alle vicende¹⁶⁷. Rigore e fermezza della parola, drammaticità scabra senza correzione ironica (poche le eccezioni), sono dati dello stile che rispecchiano il contenuto del racconto che dà titolo alla raccolta, *Suora Carmelitana*. Esso segna il passaggio alla fase dell’adolescenza, il primo momento «dell’uscita dalla famiglia e dell’entrata al mondo»¹⁶⁸. Infatti, nel passare in rassegna le otto sezioni per studiarne la presenza di motivi omoerotici, le prime due - racconti di ambiente gallaratese dell’infanzia - risultano escluse, o piuttosto, sono da segnalare per la

¹⁶⁶ Aldo Nove, *Dall’infanzia alla maturità per mano di una suora*, in «La Stampa / TuttoLibri», 3 aprile 1997.

¹⁶⁷ Nonostante ciò, Soggi ricorda: «Il primo dato che differenzia i testi di SC da quelli di SA è una presenza più diffusa dei nessi logico-temporali, che determinano una maggiore coesione interna dei testi, aiutando il lettore a comprendere meglio lo sviluppo del racconto». Cfr. Soggi, pp. 73-74.

¹⁶⁸ *Nota dell’autore*, in Buffoni, *ibidem*.

mancanza di motivi omoerotici. Questa assenza è giustificata, se vogliamo, proprio dagli elementi autobiografici legati all'infanzia, età che precede il manifestarsi più palese dell'erotismo. Difatti, possiamo indicare l'eros e il dolore come i due poli tematici che formano il binomio «cardinale della raccolta»¹⁶⁹. E questa «dorsale eros-dolore» tocca uno dei suoi picchi proprio in questo terzo racconto in versi, in particolare nel distico:

«Ho pensato poi alla mano nella grata

Alla prima foto di fist-fucking.»

Il distico è posto come frammento a sé stante, il quinto, il più breve, composto di un dodecasillabo (senario tronco + ottonario trocaico) e un decasillabo. Un'immagine della giovinezza - legata ad un contesto religioso cattolico - ovvero la visita alla zia, suora di clausura, durante la quale bisognava allungare il braccio attraverso la grata per toccarla, è qui associata alla pratica sessuale estrema indicata con l'anglismo, compenetrazione di dolore e piacere¹⁷⁰. In questo testo, due elementi legati ad ambienti assai diversi, se non antitetici, entrano in forte relazione attraverso la scelta formale poetica. Non risultano, infatti, elementi contrapposti con vigore, ma è con un'inarcatura di fine verso assai lieve che si susseguono le due immagini del distico, accostate per analogia visiva. Ed è forse proprio una apparente naturalezza dei versi, con lo scorrere "non ostacolato" di un'armonia prosastica, che riesce a creare per attrito con la semantica lo shock percettivo. Esso, per giunta, è rafforzato dal susseguirsi di un'allitterazione della vocale "a" nella seconda parte del primo verso - all'insegna della scorrevolezza - e di un'allitterazione della consonante fricativa "f" della parte finale del secondo verso, in cui l'anglismo stesso con turpiloquio connota uno stacco brutale e violento nella lingua, rispecchiato nel valore semantico.

Nel quarto racconto, *Aeroporto contadino*, riscontriamo un generale senso di mancanza, un non essere, tempi vuoti. Qui iniziano a comparire più numerosamente motivi omoerotici, anzi, l'omo-erotismo "da celare" è un tema

¹⁶⁹ Alessandro Fo, *Motivazione Premio Orazio Caputo*, 1998; consultabile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/motivazione_premio_caputo_fo.pdf.

¹⁷⁰ Di questa connessione tra eros e dolore è ben consapevole l'autore, che nella nota, a proposito del rapporto delle carmelitane con il Cristo, scrive: «La loro percezione del suo corpo, portatore di significato e simbolo per eccellenza, può anche apparire come una rappresentazione elegante di sesso virtuale nel giardino chiuso dell'anima». Per quanto riguarda il *fist-fucking*, non è da intendersi necessariamente come una pratica omoerotica, anche se all'omoerotismo è associabile.

sotterraneo di fondo. Lo stesso aeroporto risulta peculiare, come avvolto in un'atmosfera onirica («Orio, un aeroporto a permanente / Cielo fisso / Perché di aereo non si decollava, / C'erano buche nella pista e il sole»), capace di trasformarsi in luogo angusto e al contempo erotico, come «un girone infernale». Il poeta esprime con tratti essenziali la rievocazione, alludendo a vicende a lui ben note, senza raccontarle per esteso¹⁷¹. La scelta formale del non dire si adatta bene al contenuto del non detto, ovvero l'omoerotismo tra i militari, a cui sono connessi i fenomeni del cameratismo e del nonnismo («E il batacchio della burba¹⁷² da suonare / Quanti all'alba chiedevano poi»). Il tempo rigoroso del rito e delle costrizioni - quello legato anche al monastero di clausura, che emergeva nel precedente racconto - si trova pure in questo contesto. Esso è espresso, ad esempio, nei seguenti versi, tendenti alla monotonia: «tutto ruotava sugli appuntamenti / Dei caffè alle undici e le una / Della libera uscita delle cinque / Del permesso fino a mezzanotte / Della fuga, oppure il trentasei / L'ordinaria il rientro / Il quarantotto». I motivi omoerotici in questa sezione sono allusi, più che espressi, ma è importante precisare che non sono velati per volontà di celarli o criptarli. L'allusione omoerotica risulta qui una precisa scelta stilistica, strettamente congiunta al contenuto del non dire, come se ci fosse un tentativo di restituire quella sensazione di omoerotismo tra detto e non detto, vissuto tra fare e poi fare come se non fosse mai stato fatto. Una delle allusioni è rintracciabile, ad esempio, nei versi: «Qualcuno si affacciava tra i cespugli / Dopo le nove, / Un aeroporto contadino: / Era il vento che passando faceva / Recitare ai radar la preghiera», in cui scorgiamo, peraltro, un'ulteriore connessione all'ambiente - altrettanto surreale e rigoroso - del monastero carmelitano. Riporto per intero il testo che chiude il racconto:

«Poi qualcuno deve essersi accorto,
 O forse i marescialli sono morti.
 Ma in ottobre, tenente trasferito.
 Barbe di brina nelle camerate.

¹⁷¹ Come ricordato nell'introduzione biografica, Buffoni svolse parte del suo periodo di militare obbligatorio ad Orio al Serio (BG), aeroporto allora in disarmo, situato tra i campi della Bergamasca.

¹⁷² Nel lessico militare, indica un novellino.

Era rimasto ad Orio solo

I quattro mesi dell'estate.»

Esso è piuttosto indicativo del procedimento stilistico sopra individuato. Viene attuato nella prima quartina, in cui si fa riferimento ad un "misterioso" trasferimento del tenente e a qualcuno che deve essersi accorto di un qualcosa, a cui si allude e basta. In questi versi l'Io poetico adotta una posizione peculiare, come mostrandosi ignaro e *super partes* circa gli avvenimenti. È come se assumesse uno sguardo di sbieco, da emarginato, e dunque da qui ne derivasse lo straniamento. Il distico finale, separato anche spazialmente dalla quartina, che segue a uno spazio di un verso vuoto, dà un taglio netto, fornendo l'unica annotazione temporale precisa. Da notare anche la posizione a fine verso di "solo" in *enjambement*, che gioca sul doppio significato - avverbiale e predicativo del verbo - come a ribadire il senso di solitudine e non appartenenza.

Il quinto racconto in versi, *Cinema Rosa*, è quello più denso di motivi omoerotici. Anche qui l'omoerotismo è più che altro fisico e legato a un contesto di segretezza - o forse meglio di anonimato - sessuale. La sezione si compone di 5 frammenti poetici tutti ambientati in un cinema di terz'ordine, luogo di *battuage* omosessuale. Nel primo, leggiamo che il cinema Rosa, nome vero della sala cinematografica sita in via Canonica a Milano, «Era lo spazio dove due figure / Appoggiate di spalle avvicinano / Le mani adagio/ Come negli occhi scorrevano in attesa / Immagini di schermo, / Forse sceglievano». Se da una parte l'insistenza su alcune singole parti del corpo e il movimento ritmico-sintattico associato alla semantica erotica ricorderebbero i versi omoerotici legati allo sport di *Scuola di Atene*, ad emergere qui è anche un senso di tetra tensione, erotismo legato al buio e alla confusione. Qui non compaiono nomi di ragazzi, troviamo due figure, anonime, mascherate dal buio nell'ombra, colte solo attraverso parti del corpo: spalle, mani, occhi. Le stesse mani sono nere, e non scelgono nemmeno veramente chi toccare, si muovono in un contesto totalmente avvolto dal buio e dal cieco desiderio sessuale. Difatti, come leggiamo nei successivi frammenti: «Non nascevano amori in via Canonica», la gente era interessata a combinare incontri prettamente fisici, risultando dunque esclusa ogni omo-affettività.

Peraltro, nel quarto dei cinque testi, i motivi omoerotici risultano connessi a quelli dello stupro e della violenza, tematica presente nell'omoerotismo classico, soprattutto romano. Qui, tuttavia il riferimento è a dei «teppisti / Con le borchie e tutto quanto», che facevano irruzione nel cinema «Rosa» «Ma non chiedevano che sottomissione / Quella dei quattro soldi o più evidente / Quella del farlo in piedi fino a quando / Rosa camuna sangue bianco». A differenza di un omoerotismo vitalistico e spensierato, qui esso è vissuto o con violenza o con un alone di tristezza, che subentra proprio per la mancanza di una dimensione affettiva. Ne risulta ribadita la tematica della solitudine dell'omosessuale¹⁷³, che scorre sotterraneamente per tutto il racconto. Con essa si chiude anche il quinto testo, in cui è nominato il luogo di *battuage* detto “il Vigo” (lo stesso Vigorelli di una delle poesie della prima silloge), in cui alla tristezza della solitudine si unisce prima il rammarico e poi l'impossibilità di comprensione di quel bisogno omo-erotico, che è anche omo-affettivo. Riporto l'intero testo:

«E le sere che non andava bene
Vedere piano tutti gli altri uscire
A due a due
O comunque insieme.
Pentirsi magari di avere rifiutato
Quello all'inizio,
E andare al Vigo soli a mezzanotte.

Ma gli altri riuscivano a capire
(Il mondo esterno
Voglio dire)
Il bisogno di esser lì a Natale?»

Il sesto racconto, *Spiga di grano matto*, non contiene motivi omoerotici, è incentrato sul dolore di una ragazza bolzanina, una prostituta che muore di AIDS. Anche qui, dunque, non scompare la dorsale eros-dolore, ma anzi la cogliamo in

¹⁷³ Anche la seconda parte del terzo testo si focalizza su questo tema: «Voglio un contadino, sono stufo / Di impiegati di banca e professori» / E poi uno conosciuto lì / Sarebbe comunque ritornato solo / Dentro un altro nome / E il tu di tutto che lo attraversava.

un aspetto alquanto drammatico. Il tema dell'AIDS che scorre in sottotraccia è presente in maniera non esplicita anche nell'ultimo racconto.

Anche il penultimo racconto, *Pelle intrecciata di verde*, è incentrato su una malattia. L'autore immagina se stesso ricoverato in ospedale¹⁷⁴ a causa di un tumore, per cui è necessario sottoporsi ad un intervento chirurgico. I versi insistono sul rapporto col corpo, entrando in gioco anche qui il polo del dolore e quello dell'eros. Il binomio dolore-eros si evolve anzi nel binomio morte-vitalismo, troviamo un corpo combattuto e confuso tra queste due polarità. Questa doppiezza di senso si riscontra più esplicitamente in alcuni versi, come ad esempio, nel frammento poetico che apre la seconda parte del racconto:

«Il gemito si fa toro nell'attimo della pausa
Uguale per minuto
Verso il liquido rosa astuto

A non doverla sciupare
A vogarci dentro
Voglia di ripassare fino a lucidare
Tutto screpolato dentro.»

Da notare come qui - ma in generale in tutto il racconto - lo stile prevalente sia più simile a quello della prima silloge, improntato su una superficie giocosa del verso che nasconde un senso amaro di dolore, intonato a una leggera cantabilità - allitterazioni, rime, assonanze - in cui prevalgono vaghezza semantica e cripticità. Anche qui, dunque, abbiamo un omoerotismo celato, ma in un contesto assai diverso, che ne muta l'intento e la funzione. Qui ci troviamo di fronte a una specie di «criptico monologo interiore di tipo joyciano»¹⁷⁵, in cui sono presenti numerose «dinamiche associative» tendenti al surrealismo. Assai espliciti risultano i versi: «A gambe aperte e tutto rosso dentro / Vestito da sposa per il contadino», in cui la veste ospedaliera del paziente è associata ad un vestito tradizionalmente più femminile, e in cui abbiamo un richiamo intratestuale al racconto *Cinema rosa*, in

¹⁷⁴ A Franco Buffoni è rimasta molto impressa la malattia di Jucci, morta per tumore, avvenimento da cui ha tratto ispirazione per questo racconto. Inoltre, Buffoni, nel 2001 subirà proprio un intervento chirurgico per tumore al polmone.

¹⁷⁵ Gezzi, *Introduzione*, in Buffoni 2012, p. XIV.

cui era espresso il desiderio omoerotico per un contadino. Accanto a questa presenza *sui generis* di omoerotismo¹⁷⁶, è ben forte la tematica del dolore, espressione ripetuta, ad esempio, in epifora nei seguenti versi:

«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.»

L'ultimo racconto, *Monte Athos*, si ricollega alla tematica del dolore, e - facendo riferimento ad un'esperienza ascetica - dunque anche a una via per la fine del dolore. Infatti esso chiude la *Bildung* che era stata intrapresa "fuori dalla famiglia" a partire dal racconto centrale, il terzo. Risultano in raccordo le visite alla zia carmelitana in convento e l'esplorazione in età più adulta del celebre monastero greco, sede di eremitaggio riservata ai soli uomini, che dà titolo al racconto¹⁷⁷. Se in *Suora Carmelitana* abbiamo un luogo riservato a sole donne, qui abbiamo specularmente un luogo altrettanto serrato e celato, in questo caso, al genere femminile. Dopo il primo frammento di *ouverture* in cui è nominata la biblica Eva - illusasi di essere «un altro fiore del Giardino», non accorgendosi «di essere volta alla terra» - la prima parte del racconto è inaugurata da un testo in cui abbiamo dei motivi omoerotici. Infatti leggiamo: «All'arrivo a Dafni il marinaio / Soffia sul fuoco cala la scala / Mentre il ragazzo, il corpo, segna subito / Il confine. Un pupattolo / Pieno di nervi come un criceto, / Un criceto tagliato fuori, / Un uomo con le donne». Da una parte abbiamo un omoerotismo associato all'ambiente dei marinai con riferimento a giovani ragazzi, tipico di una certa tradizione omoerotica, riscontrabile sia nella poesia anglo-sassone (Wilde, Auden, Crane) che in quella italiana (Saba, Bellezza, Penna), ma dall'altra in Buffoni questi

¹⁷⁶ Sono presenti anche altri versi del genere, passibili di questa doppia lettura: con riferimento a contesto ospedaliero-chirurgico, ed omoerotico. Ad esempio: «E spietato come un adolescente / Distendermi supino / Senza volgermi».

¹⁷⁷ Al rigoroso divieto di ingresso al genere femminile fanno riferimento alcuni versi sparsi di Buffoni, come: «La bolla imperiale di Alexios / Contro le femmine di ogni animale», «Solo le gatte erano ammesse per scacciare i topi». Tutto il racconto in versi è ambientato in un luogo unicamente al maschile, che trasuda di omoerotismo.

motivi sono fatti propri, presentandosi in una maniera assai personale, funzionalmente al contesto. Qui è sottolineata l'estraneità dell'uomo alla donna, derivata dalla caratteristica stessa del luogo in questione. In questo primo frammento poetico leggiamo anche di «arance / bardate come tori», in cui ricompare il motivo del toro, già presente nell'altro racconto, simbolo di potenza sessuale virile¹⁷⁸. In questo contesto, i richiami omoerotici non sono mai espliciti, ma - come in *Aeroporto contadino* - si mostrano celati a livello formale, come a restituire il senso di nascondimento consono al luogo. Proprio a livello formale, il testo è intenzionalmente scritto con la volontà di «inglobare tutti i precedenti movimenti del linguaggio»¹⁷⁹, difatti è valutabile come quello più composito. La funzione di sintesi avviene anche a livello contenutistico, difatti è presente il tema del dolore, il tema omoerotico, il tema della malattia e della morte, e quello della religione. A quest'ultimo proposito, in alcuni versi possiamo notare un'accesa critica al pensiero cristiano: «Niente passato in cui l'uomo non c'era / O futuro in cui non ci sarà, / Solo un presente di uomini creati / E la credenza che lungo tempo sia / Un millennio/ Di sentiero scavato nella roccia»¹⁸⁰. Per il resto, l'Io si muove con uno spirito scisso tra accesa criticità e lampante curiosità, in un clima di fascino seducente ed esecrabile al contempo. Anche qui ritroviamo un mondo fatto di metodicità, rigore, rituali, presenti a loro modo sia nell'ambiente del monastero carmelitano, sia nell'ambiente militare, sia in quello del cinema erotico, sia in quello ospedaliero-chirurgico. In questa silloge, insomma, gli «otto capitoli risultano uniti da un fortissimo sentimento del paesaggio emotivo»¹⁸¹, in cui nonostante le variazioni resta «immutata l'energia racchiusa in pochi spazi privilegiati». Può essere interessante concentrare l'attenzione su alcuni testi in particolare, come ad esempio il seguente, tratto dalla parte II del racconto:

¹⁷⁸ A proposito di simbologia erotica sarebbero tanti gli approfondimenti possibili. Interessante sottolineare come già un formalista russo si soffermò su alcuni casi di simbologia erotica, mostrando come spesso essi agiscano attraverso la tecnica dello straniamento per risultare efficaci. cfr. Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov e G. L. Bravo, Einaudi, Torino 2003 (1965¹).

¹⁷⁹ Nota dell'autore, in Buffoni, *ibidem*.

¹⁸⁰ La critica a certe "fole" dell'uomo è un tema ripreso da Leopardi, autore caro a Buffoni, e sempre più presente anche in ottica omo-rivendicativa nelle successive raccolte. Questa silloge, infatti, si apre con i seguenti versi leopardiani: «... Anime care, / Bench'infinita sia vostra sciagura, / Datevi pace; e questo vi conforti / Che conforto nessuno / Avrete in questa o nell'età futura». Cfr. Leopardi, *Canti, Sopra il monumento di Dante*, vv. 162-166.

¹⁸¹ Valerio Magrelli, *Risvolto di copertina*, in Buffoni 1997.

«Ritrovati i due di Kassel
In refettorio, veramente posti
Col segno del pane sul cuore,
Baldi ed entrambi l'aria
Di calciatori al lunedì
L'andatura slogata
Pagine girando entrambi
Tra le mantelle dei casti.

Fino alla fonte di sant'Agostino Atonita
Per rivestire l'abito angelico
Rigido snello
I gradini di pietra
Solo sui tendini.
E l'altro appoggia
La mano al ginocchio,
Forse Saturno con Urano
Mentre Giove guarda Lontano.»

Questo componimento, dall'esordio cronachistico e impersonale, consiste in un'osservazione prolungata dell'Io poetico verso due turisti tedeschi (di Kassel), anche loro visitatori del luogo. I due sono colti con segni vitalistici, in associazione anche a degli sportivi, per cui nella prima parte abbiamo un omoerotismo legato allo sport che ricorda la prima sezione di *Scuola di Atene*. Ma ciò che più interessa è il contesto. L'omoerotismo si sprigiona in un luogo sacro, «tra le mantelle dei casti», ovvero i monaci. Nel finale del testo, è rilevante l'emergere di un'immaginazione classica, per cui, anche in virtù del trovarsi in un luogo della grecità, i due tedeschi sono pensati come la coppia Saturno e Urano, con Giove - a cui può corrispondere l'Io poetico - che si limita a guardare. Anche in un altro testo un motivo omoerotico con rimandi classici: «Nessuno taglia i capelli degli altri / Non si toccano le barbe dei fratelli / (Tu hai preso Endimione dal fiato di miele)». Questi tre versi appaiono dopo essere stata presentata, nei precedenti, la figura di un monaco «solo lungo la strada che conduce al sonno»,

interpretabile sia in senso realistico che metaforicamente. Notiamo come di fronte a due versi in cui si fa riferimento a uno stretto divieto di contatto tra i monaci, anche per la sola barba, segue un verso in cui l'Io si rivolge al monaco, dicendo che egli si è preso Endimione, personaggio mitologico che è simbolo di bellezza maschile, amato da Selene e - secondo alcune versioni - anche da Hypnos (dio del sonno, gemello di Thanatos, ovvero morte¹⁸²). È come se il fascinoso e vitalistico mondo pagano, delle divinità greco-latine antropomorfe e dei personaggi mitologici, emergesse a squarciare il mondo cristiano nella sua castità, attraverso l'immaginazione del *poeta doctus*. Infine, è interessante che in diversi testi dell'ultima sezione, tra cui quello precedente e i due successivi a quello di Endimione (che chiudono la silloge), si faccia riferimento a «virus» e «contagio», ovvero all'AIDS¹⁸³. «Conosci te stesso / Comincia dalla differenza / Tra un batterio e un virus» sono versi che utilizzano il motto dell'oracolo di Delfi (poi ripreso da Socrate e da diversi autori latini), per mettere in risalto l'importanza della conoscenza scientifica rispetto a quella religiosa. Ritroviamo questo nesso semantico in altro modo anche in un testo successivo: «Abbrividire per sempre non sapere / Si sviluppa da un virus, / Il vero dopocristo». Per poi chiudere la raccolta con un testo piuttosto criptico, in cui l'Io dice quasi («dico quasi») della «fine contagio» e dei «ritornelli / Dell'Alitalia in cielo», indicando così la fine di questa esperienza greca e il ritorno in Italia.

Dunque, il percorso narrativo si sviluppa dopo i due racconti dell'infanzia, a partire da *Suora Carmelitana*, che segna l'inizio dell'uscita dalla famiglia e in cui il luogo è un monastero riservato alle donne. Dopo due racconti intensamente omoerotici, *Aeroporto contadino e Cinema rosa*, che rappresentano l'esplosione dell'eros della giovinezza, abbiamo due racconti in cui subentra il tema della malattia, che mette ancora più in allarme il rapporto dell'eros con il dolore, della vita con la morte. L'ultimo racconto ci riporta ad un'esperienza legata al sacro,

¹⁸² Questo testo, infatti, fa riferimento al sonno e alla morte, temi molto legati alla vicenda mitologica di Endimione. Per altro Buffoni ha tradotto il poema *Endymion* di Keats (1818) e da lui ha tratto ispirazione per il personaggio Endy, di *Personae* (2017).

¹⁸³ Difatti, proprio all'inizio degli anni '90 saltò alle cronache la notizia del contagio legato al virus dell'immunodeficienza umana (HIV), a lungo tenuto nascosto dalla comunità del Monte Athos, proprio per celare pratiche sessuali omoerotiche. Cfr. *AIDS sul Monte Athos il virus colpisce i monaci*, in «Repubblica», 26 settembre 1991; consultabile anche al link <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/09/26/aids-sul-monte-athos-il-virus-colpisce.html>.

con cui il rapporto è totalmente straniato. Infatti l'erotismo, e nello specifico l'omoerotismo - ancora più straniante, teoricamente, rispetto al contesto - emerge proprio all'interno di un ambiente votato all'ascetismo, e non a caso da un luogo connesso alla greicità, che non è più presente, ma viene recuperata dall'immaginazione dotta dell'autore. L'Io poetico sembra dunque più vicino a scorgere un rapporto con l'erotismo vitalistico, tipico del mondo antico greco - almeno a livello di idealizzazione - piuttosto che alla chiusura in tale senso del monastero ortodosso del Monte Athos. Pertanto, dall'analisi compiuta, si evidenzia come i motivi omoerotici siano presenti in questa raccolta in una maniera composita e complessa. Accanto a un debordare di motivi omoerotici legati al sesso in *Cinema Rosa*, in cui pure si adombra il motivo della solitudine dell'omosessuale - in fondo sotterraneo in tutto il libro - troviamo dei motivi omoerotici più velati in *Suora Carmelitana*, *Aeroporto Contadino*, *Pelle intrecciata di verde* e *Monte Athos*. Qui i motivi omoerotici compaiono più che altro come allusioni, scelta giustificata in parte dal contesto e dal contenuto, dall'altra come caratteristica dei motivi omoerotici dello stile del primo Buffoni. Ciò che risulta peculiare è come la tematica omoerotica scorra in filigrana per tutto il libro, intrecciata alle altre tematiche (il dolore, la malattia, la religione) e attraverso un'istanza narrativa che, accanto alla linearità dello sviluppo cronologico, presenta circolarità attraverso numerosi parallelismi. Il rapporto col classico non è così evidente, anche perché questa silloge è incentrata più che altro sul rapporto con il mondo di base cristiana. Tuttavia alcuni richiami classici sono disseminati nel libro, e soprattutto in *Monte Athos* assumono una rilevanza funzionale, contrapponendo alla greicità della chiesa ortodossa omofobica una idealizzata greicità antica, più vitalistica e libera.

Il profilo del Rosa, 2000

La sesta silloge, *Il profilo del Rosa* (2000), costituisce il momento centrale della trilogia della *Bildung*, ma - se vogliamo - anche della produzione poetica di Buffoni. Con la sua uscita nel 2000, si pone come un libro cardine, organico e di

ampio respiro, uno di quelli che ha ricevuto maggiore attenzione critica¹⁸⁴. Roberto Cescon nel suo studio monografico lo ha definito un «politico della memoria»¹⁸⁵, capace di inglobare tematiche legate all'autobiografia, al rapporto dell'Io coi luoghi, con la letteratura stessa e con la storia, con un senso di tempo profondo che parte dagli albori della *Sapiens sapiens* per arrivare al termine del XX secolo. Un «libro-summa» - come scrive Gezzi - con una *Bildung* che include «i temi della sofferenza, della malattia, dell'amore omoerotico», ma che consiste anche in un «attraversamento della propria vita» con «ricognizione dei luoghi», attraverso un'ottica «retrospettiva»¹⁸⁶. Difatti, questo libro di poesia è come un «romanzo di riappropriazione»¹⁸⁷ in versi, e aggiungerei anche un romanzo di rivendicazione, con riferimento a diversi testi dai motivi omoerotici di tipo omorivendicativo.

La dizione risulta anche qui piuttosto asciutta con una forte presenza dell'Io lirico, che esprime una sofferenza intrinseca al processo di crescita e risulta frammista a un senso di estraniamento¹⁸⁸ legato anche all'orientamento sessuale. Il dolore risulta talvolta comunicato attraverso una «anestetizzazione dell'emotività»¹⁸⁹, che fa sì che la poesia di Buffoni mantenga rigore e contegno formale.

La raccolta risulta suddivisa in sei vaste sezioni e consta di 144 testi, considerando sia i due componimenti in margine alle sezioni - uno in apertura e uno in chiusura - sia il fatto che, in un'unica pagina, capita che vengano raccolti due o tre testi interconnessi, graficamente disposti uno in alto allineato a destra, uno più al centro allineato a sinistra e uno - nel caso di tre frammenti poetici nella medesima

¹⁸⁴ Maria Borio, nel suo recente libro, che intende ricostruire la storia della poesia italiana a partire dagli anni '70 fino alla fine degli anni '90, pone come punto di conclusione del periodo *Il profilo del Rosa*, insieme ad altre 3 raccolte poetiche (*Tutti* di Umberto Fiori; *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda (1999); *Umana gloria* di Benedetti (2004), che riunisce testi dagli anni Ottanta in poi). Scrive a proposito: «Questi libri declinano, nelle rispettive poetiche, il problema di un punto di vista lirico critico: va oltre 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». Cfr. M. Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018, *Introduzione*.

¹⁸⁵ R. Cescon, *Il politico della memoria: studio sulla poesia di Franco Buffoni*, con in appendice saggi di Guido Mazzoni, Andrea Inglese e Alessandro Baldacci, Pieraldo, Roma 2005.

¹⁸⁶ M. Gezzi, in Buffoni, 2012.

¹⁸⁷ Simone Giusti, *Su Il profilo del Rosa*, in «Semicerchio», XXIII, 2000.

¹⁸⁸ Andrea Inglese ha parlato di «identità inquieta»: in questa silloge «a qualsiasi forma di staticità e di indugio domestico, di compiacimento nei confronti delle proprie radici geografiche e sociali, è così contrapposta l'inquietudine del viaggiatore, che anche sotto il proprio tetto non si sente a casa». A. Inglese, *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, in Cescon 2005.

¹⁸⁹ Tomaso Kemeny, *Il profilo del Rosa*, in «Il Segnale», n. 58, 2001.

pagina - in basso con allineamento a destra¹⁹⁰. Da notare che vediamo comparire alcuni testi già apparsi in precedenti sillogi, che spesso subiscono una attualizzazione o rivalorizzazione in base alla posizione nel macrotesto, come nel caso della poesia posta in apertura, *Come un polittico che si apre*, proveniente dalla seconda silloge (*I tre desideri*)¹⁹¹. Al di là di alcune riprese, i componimenti poetici risalgono agli anni '90, così come il concepimento della struttura, che presenta una forte istanza narrativa, con l'emersione di un senso di «viaggio, un attraversamento» - come riporta l'autore in nota - «sia della mia vita, sia dei luoghi dove essa principalmente si è svolta»¹⁹². Lo stesso testo di apertura esprime il senso di una difficoltosa indagine in sé stessi nell'abbracciare il proprio passato, come si evince dai versi: «La sensazione di non essere più in grado, / Di non sapere più ricordare / *Contemporaneamente* / [...] / Gli dava l'affanno del non-essere stato / Quando invece sapeva era stato».

Quello di Buffoni è uno scavo nella memoria che - come ha scritto Mazzoni - «si affida a due tecniche complementari»: «l'epifania» e «il sopraluogo»¹⁹³. L'attraversamento e la dimensione narrativa di viaggio si dilatano attraverso la memoria autobiografica e la conoscenza culturale, con un senso di perlustrazione sia geografico (il Ducato di Milano *lato sensu* andando a delineare «una mappa del territorio») sia storico (inglobando Guerre Mondiali, Risorgimento, Seicento, Longobardi, Romani, incisioni rupestri). Potremmo parlare di una poetica di scavo e riconoscimento; Buffoni infatti «scava le storie, trovandole per sovrapposizioni

¹⁹⁰ Questa scelta estetica è presente anche in *Nella casa riaperta* (1994) - plaquette che anticipa *Il profilo del Rosa* - titolo che l'autore aveva pensato anche per il libro del 2000, salvo poi optare per quello con cui è stato pubblicato. Da notare che nell'Oscar del 2012, invece, l'autore ha abbandonato questa scelta estetica, che a maggiore ragione non riveste un ruolo essenziale nell'analisi dell'opera, ed è interpretabile come derivata da una volontà di non tenere dei testi da soli a reggere la pagina, scegliendo dunque di non espungerli né di accorparli in un blocco unico, ma di porli in più stretta connessione fra loro. Questa operazione, inoltre, rende meglio la frammentazione della narrazione, per cui come «gli spazi bianchi fra poesia e poesia separano i ricordi; i quadri del ricordo, a loro volta, dicono dei frammenti che il lettore deve ricomporre da solo per capire l'intero della scena», cfr. Guido Mazzoni, *Il profilo del rosa di Franco Buffoni*, in Cescon 2005.

¹⁹¹ «*Come un polittico* comparve per la prima volta in *I tre desideri*, una raccolta del 1984. In quegli anni Buffoni reagiva alla crisi dell'esperienza con l'ironia e l'*understatement*: scherzava sul monocromo grigio o cercava di narrarlo in forma straniata. Solo molto tempo dopo avrebbe tentato la cosa più difficile: il racconto dettagliato e tendenzialmente completo delle "occasioni", l'autobiografia in versi. Ne sarebbe nato uno dei libri di poesia più interessanti dell'ultimo decennio e uno dei migliori fra quelli mai scritti dagli autori della generazione cui Buffoni appartiene: *Il profilo del Rosa*», Guido Mazzoni, *ibidem*.

¹⁹² *Note*, in Buffoni, *Il profilo del Rosa*, Mondadori, Milano 2000.

¹⁹³ Guido Mazzoni, *ibidem*.

e radici di memorie personali e collettive»¹⁹⁴. Anche il titolo prescelto per la silloge, da una parte, è inerente alla dimensione geografica, stando ad indicare le cime del monte omonimo; dall'altra, gioca sulla polisemia, poiché è riferibile al triangolo rosa degli omosessuali internati nei lager nazisti.

Dunque, anche all'interno di questa silloge i motivi omoerotici rivestono una parte importante; anzi, la tematica omoerotica si specifica in alcuni casi come riflessione sull'omosessualità, cominciando ad essere maggiormente presenti, a livello più strutturale, motivi omo-rivendicativi. Tra le sei sezioni - che prevedono uno sviluppo dall'infanzia fino alla previsione della senilità - ne troviamo una, la quinta, in cui i motivi omoerotici sono precipui e fungono da nucleo di costruzione della sezione, intitolata *Naturam expellas furca*. Ma prima di addentrarci in questa analisi, possono essere segnalati altri testi. Già nella prima sezione, al di là di diversi riferimenti al rigido binarismo di genere, con evidenziazione della virilità maschilista (rappresentata dal padre autoritario e dal «branco di maschi giovani»), troviamo un testo in cui i motivi omoerotici sono associati all'ambiente di Chiesa e riguardano un atto sessuale. Il componimento in questione è intitolato *Nel mistero profumato della stanza sacrestia*, in cui leggiamo che: «lupi e corvi spogliandosi / della loro natura selvaggia / pregavano. Aumentava intorno odoroso il mistero», termine, quest'ultimo, che rimanda ai riti di iniziazione - in questo caso sessuale - anche per via del ricorrente utilizzo di una simbologia, personale e legata al mondo animale. Nel finale infatti l'atto si compie: «Luna mula che sapore sul cancello / Dai cardini di ferro lavorato / E fermati solo quando sanguino». A chiudere la prima sezione, intitolata *Nella casa riaperta*¹⁹⁵, è una poesia in cui l'Io poetico si rivolge a sé stesso bambino e in cui è affrontata la tematica del proprio orientamento sessuale. In generale, tutta la prima sezione riguarda l'infanzia, rivista attraverso uno sguardo più maturo, a seguito del ritorno nella casa natale gallaratese, foriera di ricordi e immagini del passato. Riporto il testo per intero:

¹⁹⁴ Antonella Anedda, *Il profilo del Rosa*, in «Lo Sciacallo», n. 3, marzo 2001 (<http://www.losciacallo.it>) e in «La Gazzetta di Parma», 6 maggio 2001 (col titolo *L'ipotenusa del mondo*).

¹⁹⁵ *Nella casa riaperta* è il titolo della plaquette di Buffoni pubblicata a seguito della vittoria del premio nazionale per l'inedito S. Vito al Tagliamento. Essa comprende testi della prima, terza e sesta sezione di *Il profilo del Rosa*, seppure con parecchie varianti. Cfr. Buffoni, *Nella casa riaperta*, Campanotto, Udine 1994.

«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.»

Il componimento poetico è costituito da quattro periodi, in cui i due più lunghi - retti dal condizionale «vorrei» - sono inframmezzati da una breve interrogativa retorica e posticipati dall'altrettanto laconica chiusura esclamativa. Rivedendo nella casa natale una fotografia di sé ad undici anni, l'Io poetico esprime il desiderio irrealizzabile di rivolgersi a quel bambino, per poterlo confortare dalla sensazione di solitudine, in cui si esprime precocemente un senso di diversità ed esclusione. Emerge dunque - seppure non venga esplicitata - la latente omosessualità, come una profonda ragione del non sentirsi «davvero parte della banda», il che porta a una finzione d'integrazione oppure a uno status di forzata solitudine; in ogni caso ad un'ineluttabile necessità di patimento, non vano, anzi, degno di vittorioso riscatto. In questo testo, la peculiarità dei motivi omoerotici consiste nel fatto che sono presenti nell'accezione di autoriflessione sui propri impulsi erotici. Vengono tematizzati nel loro manifestarsi già in un'età precoce, in un orientamento omosessuale che - seppure non ancora del tutto chiaro - è portatore nella sua latenza di un senso di estraneità.

Nella seconda sezione, *L'andare rabbioso*, il titolo fa riferimento all'adolescenza, caratterizzata dallo scontro con le figure genitoriali e in particolare con quella autoritaria del padre, uomo dalla visione rigida, militaresca, eterosessista. I motivi

omoerotici, in senso critico rispetto al sistema eteronormativo, hanno dunque un'accezione omo-rivendicativa e si trovano disseminati in vari testi. Ad esempio nel secondo, *I gridi il canto le strida delle cince*, si trovano versi quali: «Per accoppiare i maschi con le femmine», «Comportati da uomo, fa' che veda», «Le amichevoli non contano» (con riferimento alle relazioni del sé adolescente con le ragazze). A proposito del rapporto conflittuale col padre, di cui il figlio si «vergognava» «perché parlava troppo ad alta voce / Mentre si entusiasmava», determinanti sono gli ultimi tre versi del quarto testo della sezione, in cui si fa riferimento al supplizio latino dedicato ai parricidi («Me ne nutro, ci sguazzo in questa faccia / Ancora da ragazzo che mi vedono, e agglutino / Nel sacco insieme a un cane e a un gallo, / Senza vipera e serpente. / Non ho ucciso niente»). Per il resto, negli altri testi della sezione e nelle due successive (*Le radici piantate*, *Letto semirifatto*) sono sporadici i versi associabili strettamente a motivi omoerotici, concentrandosi l'autore su varie tematiche di ampio respiro, con presenza di componimenti memorabili di vario taglio (per lo più lirico-esistenziale, ma anche “saggistico” dal gusto storico o corografico).

I motivi omoerotici sono concentrati nella quinta sezione, intitolata *Naturam expellas furca*, una citazione oraziana. Divenuta poi un motto proverbiale, è desunta da Buffoni - con utilizzo in senso specifico omoerotico - da una frase dal sapore gnomico di Orazio, stante a indicare nel poeta latino l'impossibilità di scacciare fuori da sé la propria indole senza che essa ritorni¹⁹⁶. I testi della sezione sono in tutto 30, tenendo in considerazione che alcuni sono frammenti piuttosto brevi (minimo di 3 versi) e posizionati in alto a destra nella pagina, risultando interconnessi a un testo posto più centralmente con allineamento a sinistra¹⁹⁷. Tre sono le poesie riprese da precedenti sillogi, con minime variazioni¹⁹⁸. Esse risalgono soprattutto a *Scuola di Atene*, da cui proviene *Così stanco ravviva la pista*, incentrato su motivi omoerotici connessi agli atleti e allo sport, e *Lontano dalle sere*, in cui emerge il tema della solitudine dell'omosessuale legata ad esperienze di sesso furtivo e fugace. L'altro testo è proveniente, invece, da *Quaranta a quindici*, intitolato *Il soldato si accarezza nel tragitto di guardia*, con

¹⁹⁶ *Naturam expellas furca, tamen usque recurret*, in Orazio, *Epist.*, I, 10, 24.

¹⁹⁷ Altri testi, invece, sono presenti da soli nella pagina.

¹⁹⁸ Le variazioni sono più che altro nella punteggiatura.

tensione omoerotica verso il soggetto rappresentato. Esso è rilevante poiché inaugura nella produzione buffoniana il motivo omoerotico legato al mondo militare. Per quanto riguarda i testi “nuovi”, di centrale importanza risulta il primo, intitolato *Tecniche di indagine criminale*¹⁹⁹, uno dei testi-chiave della silloge, che anticipa le radici di *Guerra* (2004). Qui il tema portante è omorivendicativo, con connessioni alla concezione leopardiana di tempo profondo. Riporto la poesia per intero:

«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,

¹⁹⁹ L'autore stesso ha sottolineato l'importanza del testo per la sua produzione poetica: «Se il mio coming out poetico era avvenuto nel decennio precedente, ancora mi mancava la coniugazione tra la presa di coscienza politica - con relativo pubblico impegno - e la scrittura poetica. Ancora non ero riuscito a consustanziare quel tema alla mia poetica. Le mie moralità e i miei ideali, per dirla anceschianamente, ancora attendevano che un articolato progetto si manifestasse compiutamente. Grazie a quel testo il mosaico prese forma proprio come era giusto che fosse. Così, anche testi scritti in precedenza ebbero di riflesso una nuova vita: ormai potevano essere collocati in un fascio di luce centrale». Intervista di Eleonora F.R. Luttazzi, Centro Manoscritti Pavia, 22/03/14; consultabile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/luttazzi_completo.pdf.

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.»

Il testo ha «una dizione pluriprospectica che combina lirismo biografico e messaggio etico»²⁰⁰, con in prevalenza un registro espressivo tendente al cronachistico, in un testo che unisce lirismo autobiografico e testimonianza storica, a partire da un evento di cronaca²⁰¹. La poesia è sostenuta da una tensione emotiva sotterranea, culminante nel distico finale in cui è riconnesso un singolo episodio risalente a cinquemila anni fa («cinquanta secoli di quiete») con un fatto storico del Novecento (i Lager nazisti, in cui erano presenti gli omosessuali «col 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 della prima parte si racconta del ritrovamento di «Oetzi» - il Tu a cui l'Io si rivolge, con un meccanismo simpatetico - uomo ritrovato all'inizio degli anni Novanta nel ghiacciaio del Similaun (Alto Adige), il cui corpo è stato sottoposto a raffinate tecniche di indagine nei laboratori di ricerca tedeschi. Nel quarto periodo, affiora più esplicitamente la vicinanza affettiva del poeta nei confronti del Tu, verso cui rivolgerebbe premure, che legano mondo arcaico e mondo contemporaneo («salvarti in tenda», offrendo «tè e biscotti»). Il senso si precisa meglio nella seconda parte del componimento in cui emergono le circostanze («forse eri bandito» e «nel retto ritenevi sperma») che portano l'autore a immaginare una morte violenta dell'uomo connessa a pratiche sessuali omoerotiche. Per cui nel distico finale troviamo l'accostamento dell'uomo agli omosessuali internati e seviziati fino alla morte dai tedeschi, attraverso «tecniche di indagine criminale»,

²⁰⁰ Maria Borio, *Franco Buffoni legge "Tecniche di indagine criminale" ("I poeti leggono se stessi" 3)*, in «Nuovi argomenti», 04/06/2013. Consultabile al link <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/franco-buffoni-legge-tecniche-di-indagine-criminale-i-poeti-leggono-se-stessi3/>.

²⁰¹ «Il dettaglio archeologico è parte di un campo polisemico. Il dato antropologico sulla presunta omosessualità dell'uomo, vittima di un assassinio, si incastra con una riflessione ontologica sulla violenza, di cui diventa simbolo l'immagine del triangolo rosa che i detenuti omosessuali erano costretti a portare nei lager nazisti. Lo spunto cromatico si intreccia con quello lessicale del Monte Rosa, che rimanda al paesaggio autobiografico dell'infanzia dell'autore», in Borio 2018, cap. 2.5.

ovvero quelle giustificate dalla concezione di correggere la devianza omosessuale, rispetto alla norma di natura. Questo testo, dunque, si riconnette strettamente sia al titolo oraziano della sezione, sia al titolo dell'intera silloge.

A seguire, troviamo un altro testo per cui possiamo parlare di motivi omorivendicativi, *Nel poroso calcare del corpo*. Qui il tema affrontato è la violenza rivolta verso un omosessuale, tale da portare alla morte per suicidio («Nel poroso calcare del corpo / Un rivolo d'acqua ti scorre»). Viene denunciato il nonnismo perpetuato a danno di «Bernardo da Napoli a la Spezia», città in cui prestò servizio il marinaio suicida, secondo una notizia desunta dall'autore da un fatto di cronaca del tempo. L'io si rivolge anche qui con partecipazione emotiva direttamente al marinaio, che a causa probabilmente della sua effeminatezza («Pettine senza denti per capelli lisci») è meritevole - secondo «I feroci sul posto / Appollaiati a un ritmo binario» - di vessazioni, espresse dall'autore nei versi: «Le loro unghie a segnarti / Sui fianchi a cibarsi di te». Verso il finale l'io si rivolge al Tu esprimendo il suo amaro cordoglio, ma anche invitandolo a reagire contro gli oppressori: azione ormai impossibile, che - essendo mancata - ha portato al drammatico epilogo («Bernardo contare sapessi / Quei tuoi secondi di corsa / E all'indietro potessi / Sgridarti a sfidarli»).

Anche in altri due testi il tema portante è omo-rivendicativo, ma l'autore non si rivolge a un interlocutore: affronta la tematica attraverso l'esperienza autobiografica, rivolgendosi al sé bambino, come nella poesia della precedente sezione, *Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte*²⁰². *Il mio vero nome è così conosciuto* è il testo forse più emblematico a riguardo, in particolare per la versione del testo presente in *Jucci*, in cui la poesia in questione viene inglobata in un testo nuovo, dove è presente un'ulteriore riflessione sull'omosessualità. Il riferimento al nome con cui l'io narrante risulta designato consiste nell'insulto denigratorio *ciil* («In Lombardia lo si sente dire / Ad ogni fermata di scuola»), rivolto contro di lui e contro «tutti quelli che hanno la faccia così / E se lo sentono dire, da principio / Senza ben capire».

Anche nell'altro testo, *Chissà perché quest'ansa attira*, viene attuato un procedimento di riflessione su un proprio testo precedente, che viene inglobato in

²⁰² Tutte e tre queste poesie sono riprese anche in *Jucci*.

un testo nuovo. Qui, nello specifico, l'autore si concentra su un verso ritrovato, scritto nell'adolescenza. Riporto il testo:

«Chissà perché quest'ansa attira
Gli invertiti come me?
Parola troppo cruda? La ritrovo
In una poesia dei sedicianni
Riferita ad altri,
Poesia descrittiva, oggettiva:
Dietro un muretto due invertiti smaniano.
È un verso mio di quando
Crescevo.»

Vi troviamo una riflessione sulla propria omofobia interiorizzata da adolescente, che si presenta attraverso un utilizzo del lessico eternormato, con riferimento specifico alla parola «invertiti». Con questo procedimento, consistente in una specifica riflessione meta-testuale sul verso da lui stesso scritto a sedici anni, l'autore esprime con motivi omo-rivendicativi una critica all'intero sistema di binarismo sessuale, che prevede un unico e giusto orientamento naturale (eterosessuale), individuando tutto il resto come un'anomala inversione rispetto alla norma, definita naturale, pur essendo fortemente sociale²⁰³.

Altri testi della sezione, sono incentrati sulla figura del marinaio, ricorrente per la sua carica omoerotica, dovuta anche alle protratte permanenze in un ambiente tutto al maschile. Uno di questi testi, *I marinai sbarcano dalle navi cave*, comincia - come riporta l'autore in nota - con «una citazione da W. H. Auden»²⁰⁴. Nello specifico, dei sette versi che compongono il frammento poetico, i primi due risultano una traduzione ricreativa dei tre versi d'esordio della poesia *Fleet visit* (1951). I versi audeniani («The sailors come ashore / Out of their hollow ships, / Mild-looking middle-class boys») sono resi nel testo di Buffoni con: «I marinai sbarcano dalle navi cave / Lo sguardo dolce da ragazzini». In questo caso

²⁰³ Michel Foucault, una delle fonti di ispirazione dei successivi *Gender Studies*, ha affermato che «il sesso non si giudica solo, si amministra. Esso riguarda il potere politico. Richiede procedure di gestione». In *Histoire de la sexualité, I: la Volonté de savoir* (1976), egli si opponeva all'utilizzo del termine "natura", evidenziando la relazione tra sesso e dispositivi di potere atti storicamente a normarlo. In Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 26. Per approfondimenti vedi *Infra*, cap. 3°.

²⁰⁴ Lo indica lo stesso Buffoni nelle *Note*. Buffoni 2000, p. 129.

possiamo parlare, dunque, di motivi omo-affettivi, che hanno una sfumatura anche più strettamente erotica nel testo più lungo fra i tre, iniziante con i versi: «Dormono sul mare i marinai respirano / Mentre il mare va senza l'amore / Che viene buttato addosso e rifiutato / Perché sa di "a che ora torni a casa questa sera?"». Nell'altro testo in cui compaiono i marinai, essi sono presi a guisa di simbolo, venendo trasfigurati - per la loro carica omoerotica - in uomini della «stazione centrale». Infatti essi sono «Marinai da strada d'estate / La bellezza non è negli alberi / Marinai da strada chiari - / È nei frumenti e nei metalli». In altri testi l'omoerotismo è rivolto direttamente verso gli operai. Difatti, l'operaio risulta un'altra figura caratteristica dell'immaginario omoerotico, insieme al marinaio e al soldato. Uno di questi esordisce coi versi: «E li pensavo invece che ai ponteggi / Aggrappati al condominio di fronte, / Sui prati verdi a prendere il sole / Giocare a tamburello bere birra / Scherzare fino a tardi ritornare». Qui assistiamo a un fantasticare dell'Io poetico su alcuni operai, immaginati per la loro assenza il fine settimana a svolgere attività extra-lavorative, dopo essere stati osservati durante i giorni infrasettimanali, intenti al restauro di un edificio antistante il luogo in cui l'Io si trova, impegnato in lavori di traduzione («Per tutta settimana, cento pagine nuove / Da tradurre»). Subentra dunque un senso nostalgico di desiderio verso questi uomini, come è espresso nei versi finali del testo, con evidenti specularità rispetto all'esordio: «E sabato e domenica per me / Pagine sole nel computer verde / Senza imbarcadero di carrelli / Richiami dall'alto, virtù di gru / E braccia rimboccate alle putrelle».

Di motivi omo-erotici ed omo-affettivi legati a simili figure, ovvero - prototipicamente - a uomini rudi, si può parlare anche per il testo incentrato sull'osservazione di un gruista (*Acquedotti fognature*). Egli è guardato mentre è intento al lavoro e in lui l'Io poetico coglie un particolare (l'«orecchino luccicare»), per poi concludersi il testo con l'accostamento dell'uomo a una figura tutt'altro che rude, in un'atmosfera sognante, con un gioco di contrapposizione tra leggerezza e pesantezza («e sei un pianista ai fogli di lamiera / Un artista del valzer marmi e blocchi»).

Anche nella poesia *Ho respirato a fondo due volte il tuo odore* troviamo dei motivi omoerotici legati a un incontro omoerotico occasionale, che avviene a

partire dalla stazione, proseguendo in macchina, per poi concludersi con un nulla di fatto («Ho respirato e ci saresti stato / Con l'alibi tu di quattro lire / Io del ritorno a uscire dopo un anno / Ma ho fatto il sommelier che si accontenta / Di colore e fiuto, fingendomi in ritardo»)²⁰⁵.

Ancora, è interessante segnalare due testi in cui i motivi omoerotici sono presenti attraverso trasfigurazioni simboliche, la cui funzione non è di velare il testo, ma di fornire una resa espressiva espressionistica, con un senso di giocosità. In *Hanno una loro pazienza le stregghine da discoteca*, sono affastellate espressioni erotiche legate al mondo sia vegetale, sia animale. Le «stregghine da discoteca» possono essere interpretate come transessuali - un tempo, in senso dispregiativo, si usava il termine “travestiti” - e il *setting* risulta una fantasmagorica cattedrale, in cui le loro «ginocchia» sono «in attesa / Dei nuovi comparsi». Infatti, è «Tra le colonne» di questo edificio che il «dito eccita la foglia / la piaga sente la conchiglia col bastone». Dopo l'insistenza prolungata sull'elemento vegetale della foglia - che «brucia se la tieni dritta con la punta» - compaiono degli elementi legati al mondo animale, ovvero «api e farfalle suggerire / intento alle morse per sgranare la saggina / all'imploratore mai sazio nel suo abito equivoco». Questi trasfigurati atti erotici, portano a una «scomposizione» di quanto espresso metaforicamente in precedenza: «Al centro restano col nome di piramide / Le macerie concrezionate sul finto marmo / Dei polipi di lago sciolti per fuggire», versi con cui si chiude il testo poetico, all'insegna di una giocosa cripticità e un immaginario metaforico strabordante.

Anche un altro testo, *In quelle strade dove girano*, troviamo una pari giocosità erotica attraverso l'utilizzo di metafore di stampo simbolistico. In questo caso è presente l'Io lirico che si rivolge eroticamente a un Tu imprecisato: «Intanto allattami per capire / Perché non fecondiamo insieme la tua lucertola / Spingendo le casacche al vento». In questo caso le metafore sono legate al mondo animale e, mentre l'allattamento è probabilmente un riferimento trasfigurato alla *fellatio*, la

²⁰⁵ «I marinai, i muratori, i soldati che compaiono nei testi di questa sezione sono sprofondati dentro un alone scintillante, incantato, e si prestano ad una figurazione eufemistica, dove l'evento erotico è mascherato o solo anticipato, atteso. Ma l'oggetto autentico della figurazione non è certo l'atto erotico, sia esso mascherato o differito, bensì il desiderio in quanto tale, la libido, ovvero quell'energia sessuale capace di irradiare gli oggetti del mondo», A. Inglese, in Cescon 2005.

lucertola è un simbolo erotico possibilmente ripreso da Elizabeth Bishop²⁰⁶, in cui la lucertola che arrotola la sua codina assume il valore di simbolo del lesbismo²⁰⁷. Per ultimo, sono presenti altri motivi omoerotici con rimandi letterari, nello specifico a due poeti importanti in un canone di poesia omoerotica maschile: Federico García Lorca e Walt Whitman. Il primo appare in *Sguardi di priore interno*, in cui si fa velatamente riferimento all'osservazione in una chiesa da parte di un prete di un giovane uomo dalle «Palpebre azzurre di Dio». In questo testo, in cui prevale uno spirito malizioso che accosta sacro e profano, l'uomo osservato dal prete («una democrazia aspra e terrigna / In pantaloni di fustagno) è definito eterosessuale, nel verso «Pronta all'amore di seni e di fianchi», come «diceva Federico García». L'espressione è una traduzione del verso spagnolo *norma de seno y cadera*²⁰⁸, per Lorca indicante l'amore eterosessuale - *virtud de la primavera* - a cui si contrappone quello dell'Io lirico di Lorca (*pero mi amor busca pura / locura de brisa y trino*).

Il riferimento a Whitman, invece, risulta più articolato. Si trova, in questa sezione, in un breve testo che termina con l'espressione «i camion di Whitman». La poesia (sette versi in tutto) è strettamente legata al testo successivo - stampato nella stessa pagina - e il riferimento è ad esperienze omoerotiche con camionisti, figure a cui Whitman è associato per la coincidenza del «cappello di paglia» - caratteristico di uno dei suoi più noti ritratti - con quello dei guidatori di camion, che «Vanno, carichi di sabbia del Ticino / Dalla cava in fornace / E poi ritornano». Nel testo a seguire - dopo essere stato tratteggiato più che altro un contesto - l'omoerotismo esplode in un incontro con un «tremendo che mi cerca per amarmi», per cui bisogna «esorcizzare fare finta di non avere paura», in un rapporto di rischio in cui si mischiano piacere e violenza.

²⁰⁶ A Elizabeth Bishop (1911-1979) Buffoni ha dedicato una puntata di *Wikiradio*. Cfr. Franco Buffoni, *Elizabeth Bishop - Wikiradio del 08/02/2016*, «Rai Radio 3».

²⁰⁷ Dei versi relativi alla lucertola parla Nadia Agustoni: «Maliziosi in modo delicatissimo i versi in cui compaiono le lucertole: “Le lucertole respirano appena; tutti gli occhi/ sono puntati sulla più piccina, la femmina, di schiena, / la coda con malizia arricciolata in su/ rossa come un filo rovente?”. E il finale in cui il “loro” dell’inizio, un po’ misterioso, si svela: “Proprio così i cristiani, duri come chiodi, / come chiodi minuscoli e lucenti/ nel cigolio delle armature (...)”», cfr. N. Agustoni, *Il mondo di Elizabeth Bishop*, in «Nazione Indiana», 8 aprile 2008; consultabile al link <https://www.nazioneindiana.com/2008/04/08/il-mondo-di-elizabeth-bishop/>.

²⁰⁸ F. G. Lorca, in *Poemas Suetos, Normas*, II, v.1.

Ai “camion del poeta statunitense”, si fa riferimento anche nel testo che chiude l’ultima sezione, intitolata *La donna del circo Orfei*. Tutta la sesta sezione è pervasa da una sensazione di invecchiamento e di saturazione rispetto all’esperienza passata. Il circo, a cui sono connessi il titolo, il primo e l’ultimo componimento, diventa emblema della vita, che nel presente sembra risultare sfiancata e apatica (« [...] non riesco più / A affezionarmi ai posti / Non ho più posto / [...] Non c’è niente per me di urgente questa sera»²⁰⁹). E nell’ultimo testo, *La donna del circo Orfei è scarpata*, percepiamo un senso di decadimento e di stanchezza rispetto al mondo circostante, espresso attraverso le immagini di un circo che ormai è passato, di cui si scorgono solo i resti del passaggio. Siamo dunque davanti a uno scenario di “capannoni in disuso”, in cui sono nominati toponimi delle prime sezioni del libro («sponde del Cavour», «Sesia»). Ormai anche «i camion / Di Walt Whitman arrestano la corsa», stanti a simboleggiare, dunque, la sensazione di stanchezza rispetto alle esperienze omoerotiche.

In questa sezione, peraltro, è interessante segnalare un altro testo, in cui è presente un richiamo classico associato all’omoerotismo. Il riferimento è al bellissimo Antinoo, giovane amato dall’imperatore Adriano. Quest’ultimo, al seguito della prematura morte del giovane, commissionò la creazione di innumerevoli statue che lo immortalassero²¹⁰. Il testo di Buffoni, *E viene lo spezzarsi*, fa riferimento nei primi quattro versi al rapporto omoerotico tra Adriano e Antinoo: «E viene lo spezzarsi / Viene l’esame / Nel piccolo specchio di Antinoo / Resistono come in memoria / Le piccoli cartilagini che abito / Rese, quasi ossidate». Anche qui l’Io si richiama alla propria omosessualità, connettendola a figure di un remoto passato, sempre con un’intonazione di tempo profondo. Questa volta non compare l’uomo primitivo Oetzi, ma emblemi dell’omoerotismo classico. Infatti un amore omosessuale è conosciuto dalla coppia di Adriano e Antinoo, così come «Lo sa» anche «la lama blu del cielo avanti Cristo / con l’ombra lasciata per strada»; e

²⁰⁹ Versi del penultimo testo della sezione, *Ripararci anche il naso respirare*.

²¹⁰ A partire dalla sua morte entrò anche in letteratura, attraverso opere di scrittori dell’età adrianea andate perdute o giunteci per frammenti. Mesomede di Creta mitizzò il giovane in un poema non pervenutoci, l’*Antinoide*. Pancrate di Alessandria scrisse invece *Le cacce di Adriano e Antinoo*, rinvenuto in brevi frammenti in Egitto, con pubblicazione nel 1911 nella raccolta dei papiri di Ossirinco. Anche altri autori latini scrissero opere poetiche a riguardo. Cfr. R. Mambella, *Antinoo. L’ultimo mito dell’antichità nella storia e nell’arte*, Nuovi autori, Milano 1995, pp. 33-39.

ancora «Aveva per me già capito / Nel sesto l'astronomo in Cina / Cercato e capito, ma poi / I fossi le rogge... ».

In generale, possiamo dire che in questa silloge ritroviamo espressa la figura del «vagabondo-omosessuale»²¹¹, per cui la dimensione di viaggio ed esplorazione è fortemente legata anche all'esperienza erotica, in «ragione della logica stessa del suo desiderio e delle occasioni di soddisfarlo», in un determinato tipo di società intrisa di omofobia. Tuttavia, a differenza di Sandro Penna o Pier Paolo Pasolini la cui identità omosessuale è esasperata nel suo senso di inquietudine, Buffoni non fa del proprio erotismo una «trasgressione dell'ethos eterosessuale» intesa come «garanzia di superiorità esistenziale o conoscitiva». Piuttosto, ne fa motivo di indagine di sé e della società, con un interesse che non verte in maniera chiusa solo sul suo erotismo. E questo non è vissuto con un senso di colpa, ma con una criticità e un'apertura verso la Storia e la letteratura. Il poeta giunge così a servirsi anche di riferimenti a culture extra-italiane e dell'antichità classica al fine di comporre una poesia capace di riattualizzarli, inglobandoli in una personale vicenda, assunta ad oggetto della lirica.

Theios, 2001

La settima silloge, *Theios* (2001), segue di un anno la precedente raccolta, costituendo il momento conclusivo della trilogia incentrata sulla *Bildung*. Questa raccolta è molto più contenuta a livello di estensione, infatti consta di soli 62 testi, suddivisi in *Prima parte* (32) e *Seconda parte* (30). Tuttavia, sono stati composti lungo un arco di tempo esteso (1980-2000) e a ciò è connessa l'idea strutturale della silloge. Il titolo è un termine greco classico, che sta a significare “zio”²¹². Difatti, a differenza che nelle due precedenti sillogi in cui il *focus* era sulla crescita dell'io poetico, qui la crescita raccontata attraverso i testi poetici è quella del nipote chiamato Stefano, nato nel 1979. Pertanto, l'io assume il ruolo di zio,

²¹¹ A. Inglese, in Cescon 2005.

²¹² Roberto Cicala scrive: «Il termine greco conferisce alla indicazione di parentela, al ruolo familiare, una forte carica simbolica di atemporalità, di ineluttabile ricorrenza», in *Nota (Roberto Cicala)*, in Buffoni, *Theios*, Interlinea, Novara 2001, p. 75. In un primo tempo Buffoni ha dichiarato di avere pensato al titolo *Il nipote* e poi *Zio Franco*, cfr. F. Buffoni, *Theios*, p. 2.

assistendo allo sviluppo del ragazzo e rivivendo - attraverso il nipote - anche il suo, in un rapporto dialettico. Come suggerisce il titolo, la figura della zio - colui che dice Io - si staglia «su un fondo di distanze mitizzanti» ed è reso «meno evidente quel legame di parentela»²¹³. Inoltre, la stessa materia fonica del grecismo (θεῖος) corrisponde grossomodo a un'altra parola greca classica (θεῖος, divino), suggerendo l'immagine di un giovane zio che è come un dio per i nipoti che crescono. In realtà - nonostante il libro sia dichiaratamente dedicato a Stefano (nato nel '79) - i nipoti sono due²¹⁴, ma potremmo dire che nella figura del nipote autobiografico si celi in realtà un prototipo di ragazzo, colto nella sua *Bildung*, e verso cui non è esente una tensione omoerotica²¹⁵.

Anche in questa più compatta silloge compaiono infatti motivi omoerotici, che sono soltanto di tipo omo-erotico e omo-affettivo, legati soprattutto all'ammirazione della bellezza adolescente virile, associabile iconograficamente ad Antinoo o a San Sebastiano. Dato l'utilizzo del termine greco, il rapporto tra i due personaggi protagonisti può richiamare per alcuni aspetti quello della *paideia* greca (in cui rientrava anche la pederastia), pur distaccandosene per molteplici aspetti. L'Io si pone come maestro ed educatore del giovane, assistendo alla sua crescita da quando spuntano i primi dentini - passando attraverso l'infanzia dei giochi, i turbamenti dell'adolescenza, le difficoltà della giovinezza - per arrivare a una maturità in cui il nipote diventerà padre. Il macrotesto del libro si chiude infatti a cerchio, con una *Ringkomposition* sorretta dall'elemento dei «*Dentini appena incominciati*» con cui si apre la prima parte e che ritroviamo nel penultimo testo («Quando tuo figlio / Metterà i primi denti»), in cui il riferimento è al pronipote. Dunque, il nipote Stefano alla fine del libro si è fatto padre e nel testo conclusivo c'è un'anticipazione della senilità, come avveniva nell'ultima sezione di *Il Profilo del Rosa* e in qualche modo nell'ultimo racconto di *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*. Qui, però, essa è denunciata attraverso meri particolari fisici: «la tua calvizie giovane allargarsi» e un problema ai denti nei due versi conclusivi della silloge («Si impietrirà la piccola carie, / Saprà come non

²¹³ Alessandro Fo, *Su Theios*, in «L'Indice» n. 1, 2002.

²¹⁴ All'altro nipote Paolo (nato nel 1985) è dedicato il libro in prosa *Più luce padre*.

²¹⁵ Per Franco Buffoni non possiamo parlare di una vera e propria tensione efebofila, come per Penna e Pasolini. Anzi, seguendo la distinzione di Dall'Orto, la tensione omoerotica di Buffoni risulta più che altro androfila. Cfr. Dall'Orto 2015.

farti male»). In questo testo, peraltro, sono presenti interessanti riferimenti all'universo maschile, affrontato nella silloge con tensione omoerotica da parte dell'Io e attraverso il farsi uomo del nipote. Sono diversi i richiami alla virilità, ed anche nel testo conclusivo troviamo l'avverbio «virilmente», insieme all'invito (che ricorda quello di Shakespeare al *fair youth*) all'atto erotico finalizzato alla procreazione: «Procrea, procrea / Ragazzo mio, che la tua bellezza non si perda». Notiamo, dunque, un'attenzione all'aspetto riproduttivo dell'atto eterosessuale, che non può esistere in quello omoerotico. Per tutto il libro, infatti, dietro al manifestarsi della virilità e dell'eterosessualità del nipote emerge dall'ombra l'eros omosessuale dello zio. Già dal primo testo, *Il fuoco su di te piccolo bambino*, si può evincere questo nesso: nonostante «Il fuoco dei pensieri su di te / Perché sei da solo tanto forte / A chiedere perché», nell'ultimo verso è sottolineata la solitudine dell'Io durante la crescita («Un giorno cercheremo insieme / Il circo romano nel buio, / Che non mi riuscì di trovare / Perché ero solo»). Dunque, già qui è esemplificato un meccanismo che è presente durante tutto lo sviluppo della raccolta.

L'eroticismo si dipana nella prima sezione a partire dallo sviluppo del nipote in età prepuberale ed adolescenziale. Già nel tredicesimo testo, «Stefano ha il viso di ciottolo / Liscio per poco ancora senza muschio», versi in cui ci si concentra sull'aspetto fisico del nipote, vengono utilizzati termini della natura e del mondo vegetale presenti nei testi omoerotici di *Scuola di Atene* (nello specifico nel secondo testo della sezione *Di terra rossa*, consistente in un elenco delle parti del corpo maschile). Nel diciannovesimo testo, il riferimento è esplicito al desiderio dello sviluppo del sesso maschile, infatti il bambino è «Ansioso di avere il casino tra le gambe / Il motorino», simbolo quest'ultimo dell'adolescenza. Andando avanti nei testi, «la peluria va infittendosi» negli anni in cui per la scuola «- Traduceva Cesare - / E sarà il suo tormento di risveglio / Fino a Lucrezio almeno, se non oltre». In questa età, infatti, «Sente il corpo fremere», essendo «un adolescente a corpo morto / Sdraiato sul bordo», e ha «la bellezza del ciuco».

Addirittura, il venticinquesimo testo non è altro che una breve poesia omoerotica di *Scuola di Atene* tratta dalla sezione dedicata agli atleti, in cui ritorna il riferimento ai «denti» che, letto in questo contesto, diviene riferibile al corpo del

nipote, o al modello di ragazzo che questi rappresenta: «Nel balzo del mare gli ridono / Sepolti gridi bianchi / Denti nella sabbia capriola. / Le anche ha come di pirata, / Pilastro talismano sottosopra».

L'ultimo testo della prima parte, il trentaduesimo, rafforza la struttura ad anello, infatti è un richiamo diretto al testo iniziale, per via dell'immagine emblematica del circo romano. È espresso un senso di raggiungimento dell'apice dell'adolescenza, in cui il distacco con lo zio è ormai attuato, per motivi in parte intrinseci all'età, in parte non esplicitati («Non credo ci lasceranno mai cercare insieme / Circhi romani nel buio, / Né che tu mai vorrai con me cercarne: / Il primo KGB ti ha già insegnato / A balzi e a cerchi come liquidarmi») ²¹⁶.

Nella seconda parte, continua l'insistenza su «il corpo umano maschile» che «messi i foruncoli messe le camicie slacciate / Necessita marce e scarponi / [...] / Indumenti usati da cross / Insolenti». Anche qui, troviamo una tensione omoerotica legata allo sport. In un altro testo si ha un'associazione anche ai muratori, difatti «In quel tuo universo maschile / Fatto di segni solo condivisi», i suoni emessi nelle attività sportive predilette dal nipote («Body building judo nippon kempo») sono associati dall'Io ai «richiami da muratori / Le stesse Umlaut di Törless e di Kröger». Entrambi i personaggi evocati fanno riferimento all'omosessualità attraverso fonti letterarie, il romanzo di Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) e il racconto di Thomas Mann, intitolato appunto *Tonio Kröger* (1903).

Ritornando a *Theios*, la crescita del nipote crea un senso di disagio da parte dello zio, che da una parte esprime la preoccupazione per il futuro del giovane, dall'altra un senso di malinconia e dell'effimero, che preannuncia lo sfiorire della bellezza, con un motivo tipico dell'omoerotismo greco e latino ²¹⁷: «Che imbarazzo vederti crescere ancora / Rendere duro il volto / Sapere che cosa ti aspetta / Il numero chiuso / Il posto in graduatoria». In un altro testo, il

²¹⁶ Il KGB, il servizio segreto sovietico, può rappresentare simbolicamente una forza repressiva che allontana il nipote dallo zio (forse i genitori di Stefano).

²¹⁷ I rapporti di tipo omoerotico (pederastico) rientravano all'interno di un'ottica binaria a livello di norma sociale, con una differenza netta tra il ruolo insertivo (o "attivo") svolto da un uomo più grande e il ruolo ricettivo (o "passivo") svolto da un giovane ragazzo. Quest'ultimo, sviluppando caratteristiche più virili (crescita della barba ad esempio), perdeva la sua bellezza efebica. Tuttavia, l'omoerotismo greco e quello latino hanno forti differenze e variano anche al loro interno in base al contesto storico, geografico, sociale. Per approfondimenti vedi *infra*, cap. 3°.

progressivo farsi uomo del nipote è sottolineato attraverso l'elemento ricorrente dei denti, che in quanto caso sono connotati come «denti-zanna» (in tedesco dente si dice *Zahn*). Il testo immediatamente successivo, il quarantasettesimo, è forse quello in cui la tensione omoerotica dell'Io è più esplicita. Riporto l'intero componimento:

«Così si sveglia tardi, raffreddato
E denso ancora di umori notturni, un po' legato
Dal gonfiore restante nella tuta
Entra in bagno.
Voglio imparare da capo a guardarti
Baciandoti solo dopo un po',
Gli rimanda lo specchio sugli occhiali
Appannati, appoggiati al naso ossuto
Divaricante le guance giù puntute,
Dieci ore e ricresce – riprendendo insieme
Specchio e naso, a doppio Cocteau
Chi ti accarezza muore.»

In questo testo, alla crescita del nipote - che assume sempre più una tipologia di ragazzo attraente - si accompagna un modo nuovo di guardarlo, denso di erotismo, attraverso una visione riflessa dallo specchio. Possiamo notare diversi riferimenti omo-erotici, come quello all'erezione, ma anche il motivo dei baci. Anche qui troviamo riferimenti al mutare dei connotati del ragazzo, e in più sul finire del testo è nominato l'artista e letterato francese, noto anche per opere intrise di omoerotismo, in cui è assai presente il tema dello specchio²¹⁸. Il lapidario verso con cui termina il testo indica il senso di protezione del *theios* rispetto al ragazzo, ma anche l'impossibilità, il divieto di toccare il ragazzo. Se vogliamo, in questa peculiare *Bildung*, il rapporto tra i due protagonisti *Stefano* e il *theios* avviene sempre attraverso una distanza mediata, «non solo non si identificano ma nemmeno si toccano. L'uno e l'altro restano per tutto il libro come separati da un

²¹⁸ Il romanzo più noto di Jean Cocteau (1889-1963) è *Les enfants terribles* (1929). *Le Livre blanc* (1927) è considerato il suo manifesto omosessuale, diventato popolare nella seconda metà del Novecento. Il tema dello specchio lo ritroviamo anche nella sua filmografia, nello specifico nel primo film *Le sang d'un poète* (1930) e in *Orphée* (1949), una reinterpretazione del mito classico, in cui il viaggio del protagonista eponimo avviene attraverso uno specchio.

vetro affumicato, da una realtà estranea a loro»²¹⁹. In un testo (il 43°) dagli esiti poetici assai riusciti, l'invito al Tu (il nipote, ma in fondo anche se stesso, o il Tu del lettore) è a comportarsi bene come il sole «Che quasi tra i tigli si nasconde»: «Sii come lui discreto, non esibire, / Lega solo alla sostanza del calore / La presenza tua tanto più intensa / Quanto più simile a un'assenza». Anche la poesia quarantanovesima, *In età gotica ereticale*, è focalizzata sulla tensione omoerotica dell'Io poetico, a partire in questo caso da un singolo oggetto feticistico. Nei primi sei versi, retti dal condizionale («ti avrei»), l'Io si immagina proiettato in un'età passata, con la fantasia di raffigurare il giovane «tratto al supplizio» in una «pala d'altare». Questa immagine può rimandare a San Sebastiano²²⁰, assunto ad icona omosessuale (poi gay) più che altro a partire dal Novecento, per via dei dipinti rinascimentali e successivi che rappresentavano il corpo nudo del santo con un forte erotismo, legato anche al sadomasochismo²²¹. Nei versi successivi, i centrali, si ritorna alla dimensione reale contemporanea, con l'indicativo presente alla prima persona: «Desidero l'odore che impregna la tua felpa. / Trasgredire non è concludere desidero la felpa». In questi due versi è espresso il desiderio omoerotico con una confessione schietta al limite del feticismo, con una coscienza di trasgressione limitata al possesso di un oggetto che raggruma in sé tutto l'eros. I tre versi finali forniscono un ulteriore apporto all'interpretazione, poiché nel primo è espressa la necessità di non fare emergere esplicitamente il desiderio, nel secondo si insinua una dimensione di *odi et amo*, per poi essere contraddetta attraverso l'*enjambement* che lo connette all'ultimo verso, riconfermando la pulsione omoerotica feticistica: «Ma omettere di servirne il possessore / Per il

²¹⁹ Dome Bulfaro, *Su Theios*, in «La Mosca», n. 8, dicembre 2001.

²²⁰ La vicenda biografica del santo non è legata all'omoerotismo. Sono più che altro frutto di fantasia, ad esempio, gli accenni a un rapporto fra lui e l'imperatore nel film *Sebastiane* (1976) di Derek Jarman, come la stessa allusione di D'Annunzio in *Martyre de Saint Sebastien* (1911) a Sebastiano (interpretato nello spettacolo da una donna) come «favorito» di Diocleziano. L'omoerotismo deriva più che altro dalle sue raffigurazione attraverso le arti pittoriche, a partire dal Rinascimento. Cfr. Glenn Clinton, *The queering of St. Sebastian: Renaissance iconography and the homoerotic body*, in «Concordia Undergraduate Journal of Art History», vol. 9, marzo 2013.

²²¹ Numerosi nella letteratura del Novecento sono gli utilizzi omoerotici di San Sebastiano - o del nome Sebastiano che ne ingloba il prototipo di bellezza virile e al contempo apollinea in un corpo giovane - da Thomas Mann a Marcel Proust, da García Lorca a Yukio Mishima. Ma la lettura omoerotica della figura di Sebastiano è già comune tra XVI-XVII secolo: una tradizione che lega il nome del martire all'omosessualità, come suggerito dal suo utilizzo da parte di William Shakespeare in *La dodicesima notte* e in *I due gentiluomini di Verona*. Cfr. Janet Cox-Rearick, *A St Sebastian by Bronzino*, in «The Burlington Magazine», vol. 129, n. 1008, marzo 1987.

tempo che resta, e detestarlo / Prima della doccia». Il primo verso del testo successivo è abilmente posto nel macrotesto, riconnettendosi attraverso l'elemento dell'acqua all'ultimo verso della poesia precedente («d'acqua pulitissima i capelli sgocciolano»). Nei due versi finali, invece, troviamo un'insistenza sui tratti del viso, ormai non più puerili, del nipote, con un riferimento a un elemento vegetale trovato già in altri testi omoerotici: «Il volto ossuto e giovani labbra / Odorano di muschio». Anche il testo successivo, di soli tre versi, fa riferimento alla dimensione erotica, con riferimento al preservativo, segno dell'inizio della vita sessuale del nipote: «And that's your rubber-love / Amore al lattice di gomma / Gusto menta».

Questa serie di testi trova il suo culmine in un componimento-chiave, che riporto per intero:

«Mi è lecito cantare gli ideali
Della forza della virilità
Del coraggio di un uomo giovane
Il volto già indurito
Le sopracciglia sottili inarcate
I capelli legati alle spalle
Gli occhi allungati? La geometria
Del forte naso la ferita
Delle labbra a monumento
Pietra rispondono, maschera nel vento
Di vita accatata
Elmo da parata.»

Il testo - la poesia cinquantatreesima della silloge - è diviso in due parti. La prima consiste in un'interrogativa retorica - procedente attraverso la tecnica dell'*elencatio* - con cui l'io si domanda della liceità del suo proposito di poetare esaltando omoeroticamente il corpo umano maschile. Questa esaltazione - che nella silloge si attua attraverso la figura del nipote, presa come elemento singolo di un ideale virile più generico - è lecita. A fornire una risposta positiva è la stessa bellezza statuaria, geometrica dei tratti del volto maschile, che si stagliano netti come un monumento andando a comporre una maschera che accumula vita nel

vento e che si identifica con l'elmo da parata. Viene ribadita, dunque, una connessione tra virilità, omoerotismo e vita militare, che ricorda la concezione greca "tebana" dell'omoerotismo, in relazione all'armata sacra²²².

Nei testi successivi, avvicinandoci ormai al finale, i toni prevalenti sono quelli affettivi. In un caso compare un elemento vegetale che era assai presente in *I tre desideri*, e poi anche nella poesia incipitaria di *Il profilo del rosa*: il «pioppo», termine che ricorre nell'idoletto del poeta quasi sempre associato alla giovinezza, un simbolo fallico, ma forse indice anche di fragilità («Al tuo meraviglioso pioppo che si inchina / Ma solo un poco e in cima / Al vento [...]»). Nel cinquantasettesimo testo, l'Io ricorda il nipote quando era piccolo, con nostalgia e affetto: «Però sì che mi piacevi lì fuori / Da solo a bere il tuo latte / [...] / Ti saresti subito levato / E mi avresti abbracciato». Anche sul finale di questa raccolta subentra una sensazione malinconica e di delusa stanchezza rispetto alla vita, in particolare nel cinquantottesimo testo, di soli cinque versi, in cui accanto a una presentimento di morte e funerali, troviamo una menzione in negativo del matrimonio, forse quello del nipote («Che mese sarà quello in cui mi seppellirai? / Il maggio degli odori o l'ottobre dei dolori / Di altre morti, di un matrimonio ottuso. / Certo rischio così di essere preso / Per deluso e stanco, come reso»). Come ricordato in precedenza, con gli ultimi due testi la silloge si chiude con richiami circolari all'inizio, attraverso la nascita di un nuovo bambino che mette i dentini. Il nipote è ormai un ex-giovane, di cui non si può più cantare nessun ideale associato alla floridità del corpo maschile, in una dimensione totalmente opposta all'inizio. Anche nel terzultimo testo, di soli tre versi, possiamo riscontrare una circolarità. Infatti, sono nominati i Cimbri, il che richiama una delle prime poesie in cui era nominato Cesare, studiato dal nipote durante il liceo. Con estrema *brevitas* è suggellato un rapporto rivissuto nel tempo, in cui rimane come sospeso, esprimendo un desiderio frammisto di *nostós* e perdizione: «Il caso

²²² La forza del "Battaglione sacro tebano" (*ieròs lòchos*) risultava anche dal fatto che i soldati intrattenessero tra loro relazioni omoerotiche - instaurando pure legami affettivi - in modo da rafforzare il vincolo tra uomini, maggiormente disposti a fare fronte insieme. Anche in questo contesto si attuava dunque una connessione tra virilità, omoerotismo, vita militare. La storicità di questo fatto è documentata da alcune fonti - come le *Vite Parallele* di Plutarco (*Vita di Pelopida*, cap. 18°) - tuttavia è motivo di discussione su diversi aspetti. In ogni caso, è «una delle poche vicende storiche ad avere assunto una dimensione "mitica" nell'immaginario collettivo del mondo omosessuale contemporaneo», cfr. Dall'Orto 2015, cap. 2.

o questo sentiero Stefano / Se decide di lasciarci tra i Cimbri / Di non riportarci a casa».

In sintesi, dunque, nell'intera trilogia della *Bildung* i motivi omoerotici sono sviluppati con una riflessione piuttosto ampia, per cui sono ormai presenti nella poesia buffoniana in maniera più estesa, esplicita e articolata. Nello specifico, sono intrecciati nel macrotesto a uno sviluppo narrativo, e in particolare in *Il Profilo del Rosa* assumono - tra varie declinazioni presenti di omoerotismo, legate a contesti plurimi - anche un aspetto inedito, di riflessione retrospettiva su sé, con un forte sentore omo-rivendicativo. Gli apporti dal mondo greco e latino sono anche qui presenti, più che altro attraverso un processo di idealizzazione o attualizzazione.

2.4 Un peculiare momento di riflessione: l'ottava e la nona silloge

Del maestro in bottega, 2002

Con la conclusione della trilogia centrale nella sua produzione poetica, Buffoni si dedica più continuativamente ad un nuovo progetto, stimolato dalla riscoperta dei diari del padre (1995), che porteranno alla pubblicazione dell'importante silloge *Guerra* (2005) e all'esordio in narrativa con *Più luce padre* (2006).

Prima di questa svolta e subito dopo la trilogia della *Bildung*, si situa *Del maestro in bottega* (2002), raccolta *sui generis*, *borderline* tra libro di poesia, poetologia, traduttologia e traduzione, legata a una collana con un'intonazione saggistica («Sassifraga. Poesia & variazioni»)²²³. Caratteristico risulta il riuso di materiale poetico già edito, difatti la parte di poesia risulta in realtà a metà tra nuova silloge e auto-antologia²²⁴, constando di 80 testi: 40 inediti e 40 editi. Il libro è diviso in due parti quasi perfettamente speculari: alla prima, suddivisa in nove sezioni di poesie (*I testi*), segue una seconda parte consistente nella bottega del poeta (*La bottega*), con un termine che richiama il luogo di lavoro dell'artista rinascimentale. Qui le sezioni consistono in un auto-commento alle nove sezioni dei testi a cui si sommano riflessioni e talvolta traduzioni, con l'aggiunta di una decima sezione a sé stante (*Vernacolare*). Quest'ultima prevede soltanto pagine di traduzione - anticipate da un auto-commento - di versi del poeta scozzese Robert Ferguson (1750-1774). I testi sono tradotti prima più "letteralmente" in italiano, poi resi secondo un principio di *imitatio* in dialetto milanese, infine ritradotti dal dialetto in italiano in poesie ancora più sintetiche²²⁵.

Dunque, l'intera operazione consiste in una «continuazione e in qualche modo summa della sua creatività poetica»²²⁶, a cui si affianca la «ritmica prosa del

²²³ Franco Buffoni, *Del maestro in bottega*, *Empiria*, Roma 2002.

²²⁴ Ricordiamo che le vere e proprie auto-antologie di Buffoni sono due: *Adidas* (1993) e *Poesie* (2012).

²²⁵ Di Ferguson, scrive Buffoni, «sono particolarmente apprezzabili una ventina di poesie in dialetto scozzese composte tra il 1772 e il 1774. [...] Di tali composizioni vernacolari, incentrate sulla descrizione della città e degli abitanti di Edimburgo, qui presento la prima, dedicata ai "Daft Days", i sei giorni "pazzi" tra natale e capodanno», in Buffoni 2002, p. 161.

²²⁶ Daniela Attanasio, *Quarta di copertina*, in Buffoni 2002.

filologo traduttore», la *pars* più accademica dell'autore. I componimenti sono accorpatis in sezioni secondo un criterio variabile, «di natura tematica» o in base a una «logica» fissata dalle «dinamiche interne che generano la scrittura»²²⁷. Il libro «segna uno spartiacque fra un prima sottoposto a revisione e a giudizio, e un dopo che si costituirà»²²⁸, infatti - come *I tre desideri* - funge per la successiva produzione buffoniana da raccolta-serbatoio.

Per quanto concerne i motivi omoerotici, sono anche qui presenti, e li ritroviamo in numerosi testi provenienti da precedenti sillogi. Ciò ne sancisce un ruolo importante, riconosciuto dallo stesso autore, il quale fornisce particolari preziosi circa la loro genesi. Inoltre, abbiamo anche testi con motivi omoerotici inediti, ripresi poi in successive sillogi. Procederò ad un'analisi attraverso le nove sezioni. La prima, *Curiositas*, indica col suo titolo quella che «i latini definivano il vagare disordinato della mente»²²⁹ - denominata in inglese *fancy* - che porta a svariati accostamenti inusitati e in cui è compresente un sintomo di «nevrosi». Molti dei quattordici testi della sezione hanno a che fare con la linguistica o presentano una riflessione metaletteraria, con particolare vicinanza alla letteratura anglosassone. Non sono presenti motivi omoerotici, se non nel terzo testo, che riporto per intero:

«Se non sai che significhi in inglese *to maroon*
Pensa ad un nero schiavo che fugge
È lui *a maroon*
E per una di quelle conversioni
Semantiche che fanno il bello delle lingue
Marronare qualcuno
Significa al contrario attivamente abbandonarlo
Specie su un'isola. Deserta.
Il verbo risale come è ovvio al settecento
E l'esempio classico e altrettanto ovvio
Cita Jan Svilt, *homosexual sailor marooned*.
Il verbo è regolare.»

²²⁷ Massimo Gezzi, *Del maestro in bottega*, «Pagine», XIV, 39, 2003.

²²⁸ Andrea Breda Minello, *27 – III – 03*, in *Atelier 31*, VIII, sett. 2003.

²²⁹ Buffoni 2002, p. 99.

Anche in questa poesia si parte da un dato linguistico, riferito alla lingua inglese, e possiamo notare come la formazione accademica di Buffoni, da anglista, si coniughi a un discorso riguardante l'omosessualità. La poesia in fondo è un'espressione di *fancy*, che porta ad associare il significato del sostantivo inglese *maroon* - indicante un membro di comunità caraibiche discendente da schiavi in fuga²³⁰ - con il verbo omonimo, che per slittamento semantico va a significare: lasciare qualcuno in trappola da solo in un luogo senza via di fuga, specialmente un'isola²³¹. Uno degli esempi più noti proviene dalla storia di un marinaio del Settecento, Leendert Hasenbosch, che scrisse un diario in cui raccontò del fatto di essere stato *marooned* in un'isola (*Ascension Island*) a causa di atti impuri. Per la sua sodomia, morì quindi di sete o disturbi alimentari nell'isola. Un romanzo di Jan Svilt e Peter Agnos, *The queer Dutchman castaway on Ascension* (1976), riprende questa storia e gli scritti diaristici del marinaio nederlandese²³². Certamente può percepirsi, nella decisione di esprimere questa associazione in poesia, un intento omo-rivendicativo (infatti la poesia si ritrova in *La linea del cielo*, 2018).

Può risultare interessante, inoltre, segnalare il testo *Ho pensato a te, contino Giacomino, vedendo*, in cui è ammirata la consapevolezza del "tempo profondo" da parte di Giacomo Leopardi. Il testo è poi stato reinserito in *Roma*, e in *La linea del cielo* all'interno di un contesto omo-rivendicativo, a partire anche dalla sessualità del poeta di Recanati, a cui sono dedicate altre poesie.

La seconda sezione, *Mio sussulto*, è quella con una maggiore concentrazione di motivi omoerotici e il sussulto del titolo è quello erotico, nello specifico omoerotico, come chiarisce l'ultima poesia della sezione. Di sei testi, più della

²³⁰ «A member of any of various communities in parts of the Caribbean who were originally descended from escaped slaves», in *Oxford Dictionary*. Consultabile al link <https://en.oxforddictionaries.com/definition/maroon>.

²³¹ «Leave (someone) trapped and alone in an inaccessible place, especially an island», in *Oxford Dictionary*. Consultabile al link <https://en.oxforddictionaries.com/definition/maroon>.

²³² Il diario del *dutch sailor* fu ritrovato nel 1726 e per la prima volta pubblicato - in una versione comunque romanzata - anonimo col titolo *Sodomy Punish'd* (London, 1726). Successivamente abbiamo altre due versioni edite, intitolate *An Authentick Relation* (Dublino, 1928) e *The Just Vengeance of Heaven Exemplify'd* (London, 1930). Dopo la più recente versione ampliata di Agnos e Svilt, *The Queer Dutchman Castaway on Ascension* (1976) e dubbi legati alla finzione letteraria e veridicità della storia, quest'ultima è stata dimostrata dallo storico olandese Michiel Koolbergendm (2002). Per una ricostruzione storica della vicenda cfr. Alex Ritsema, *A Dutch Castaway on Ascension Island in 1725*, Lulu.com, s.l. 2010.

metà consiste in poesie già edite: *Walter* (presente nella prima silloge e in *Scuola di Atene*), *Adidas* (che con un nuovo titolo consiste nella poesia di apertura di *Scuola di Atene*, *Così stanco ravviva la pista*), *Il terzino anziano* (anch'essa già presente nella prima silloge, ma anche in *Quaranta a quindici*) e *L'ala nuova* (che fa la sua comparsa in *Quaranta a quindici*). Le prime due sono chiaramente omoerotiche, per quanto riguarda la terza e la quarta, nei paragrafi precedenti non sono state prese in considerazione nello specifico. Tuttavia, essendo qui inserite in una sezione peculiarmente omoerotica, è possibile che anche quelle poesie, nel pensiero dell'autore, possedessero o abbiano comunque ora acquisito una dimensione omoerotica. La prima, più velatamente, in particolare per i versi finali («Lui restava / In difesa / Pesante, a sentirsi i figli / Crescergli contro / E vendicarsi») in cui il giocatore, in ruolo difensivo, sente i calciatori avversari più giovani venirgli contro con irruenza. La difesa potrebbe essere interpretabile anche metaforicamente da parte del calciatore (il terzino ormai anziano): forse qualcosa che i “figli” non approvano, forse appunto un'omosessualità nascosta. La poesia successiva, *L'ala nuova*, è fortemente legata alla precedente, ma il punto di vista è ribaltato: è quello di un giovane giocatore, che riveste un ruolo di attacco. Egli «entrando in campo sentiva / - Quasi - / Di amare le loro bave» e come ala era «Fiera della bestemmia adulta» «quando si vive per dio a diciott'anni». Nel finale del testo, l'ala arriva a fondo campo e per il suo erotismo cattura lo sguardo “del fiorista”, spettatore della partita: «Poi si bagnava il pelo nel fondo / Stordendo supina il fiorista / Estimante». La poesia in questo contesto fa emergere con più visibilità i suoi motivi omoerotici, che per via del testo grammaticalmente al femminile (“ala”) potevano risultare prima velati.

Sempre legata allo sport e all'omoerotismo risulta la poesia successiva, inedita, *Sci nordico*, in cui il riferimento è a uno sport mai affrontato nella poesia di Buffoni. L'io si focalizza sull'atleta «estone vincitore della gara», probabilmente visto alla tv. Egli non viene celebrato alla maniera di Pindaro nelle *Olimpiche*; lo sport risulta più che altro un pretesto, limitandosi il poeta a cogliere l'atleta attraverso particolari estremamente erotici, ovvero la «Pelliccia da leccare», «Il falco tra le gambe», «La cerniera davanti abbassata / a cogliere le spalle». Negli

ultimi due versi, il poeta si abbandona a una fantasia sull'atleta, il quale è «Pronto ad esigere pungendo dopo cena / Con la barba e le mani».

Il sesto e ultimo testo della sezione non è invece strettamente omo-erotico, ma come quello di *Walter* presenta motivi omo-rivendicativi, infatti è stato inserito anche nella sezione *Rivendicative* di *La linea del cielo*. A differenza di *Walter*, qui è il testo stesso a tematizzare la rivendicazione del proprio orientamento sessuale.

Lo riporto per intero:

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

L'omosessualità dell'autore è dunque qualcosa di non più reprimibile, un sussulto ormai impaziente che non si può scacciare (*recurrit*) e che rappresenta dopo decenni di occultazione una rinascita attraverso il *coming out*. Nel passato dell'autore la tensione omoerotica era stata tenuta segreta, chiusa agli sguardi della gente. Infatti storicamente - fino al 1990 - è stata considerata una malattia afferente ai disturbi della psiche. Ormai, considerata anche scientificamente un'ex-malattia, scatta la volontà di un orgoglio da riscattare, per cui i motivi omo-rivendicativi vengono a coincidere con una rivendicazione di *gay pride*.

Per quanto riguarda la terza sezione, *Ilaria*, abbiamo solo cinque testi, in cui la dimensione omoerotica è esclusa, focalizzandosi su una ragazza che «trasfigura in un eterno femminile acerbo, alle soglie dell'adolescenza»²³³. Buffoni si ispira al «monumento funebre di Jacopo della Quercia dedicato a Ilaria del Carretto e custodito nel Duomo di Lucca», fonte di ispirazione anche di altri poeti (D'Annunzio, Quasimodo) e che ribadisce la «profonda attrazione che sulla scrittura di Buffoni esercitano le arti visive»²³⁴.

La quarta sezione, *Poiein*, consiste di undici testi di argomento vario, accomunati dalla genesi di scrittura. Il *poiein*, ovvero il fare poetico, è la ricerca «della

²³³ Buffoni 2002, p. 109.

²³⁴ Gezzi 2003.

coincidenza dell'esistenza con l'essenza», che può essere ritrovata anche in uno sprazzo momentaneo, fugace. Tutti i testi della sezione sono di tipo associativo, contenenti esperienze o concetti separati, che è la poesia ad interconnettere. Riprendendo il pensiero di Mario Luzi in *Vicissitudine e forma*, infatti, Buffoni scrive nella parte della *Bottega* che la poesia avviene quando coincidono «da un lato “uno stato emotivo e una capacità artistica del poeta”, e dall'altro un particolare momento (“quello e non un altro”) dell'essere universale»²³⁵. Ad esempio, nel secondo testo, *Il circuito di Pergusa*, abbiamo un'associazione tra personaggi della mitologia classica - Proserpina e Plutone, provenienti da Chaucer²³⁶ - con il mondo dello sport contemporaneo, nello specifico con dei piloti di formula tre. Qui i motivi omoerotici non sono particolarmente consistenti, pur potendo risultare un'attrazione dell'Io verso questi soggetti nei versi: «Nell'ora dei dolci motori / Inanellati giovanotti di latta / Risuonano come narcisi / Nel rosso».

Nei testi che vanno dall'ottavo al decimo rileviamo riferimenti omoerotici nel «Trittico mediorientale» (così definito da Buffoni stesso), che verrà poi inserito in *Noi e loro* (2008), e che risente dell'esperienza dell'autore in Tunisia. Nel primo, *Coi centosessantamila nodi sul rovescio*, nei tre versi finali si dice che «Ogni villaggio ha il suo disegno: ogni ragazzo / Arditamente arrampicato alla colonna / La sua nonna cucitrice». Nel terzo testo, quello che era un più generico interesse verso la tipologia di ragazzo mediorientale si specifica in eros verso una sola persona, di nome Ishem. Riporto l'intero testo:

«Ishem, non so se alla fine tu abbia
 Davvero imparato la mia lingua,
 O se invece io stia iniziando a cogliere la tua
 Dalle inflessioni del canto, so soltanto
 Che una lingua delle lingue
 Risuonava al pomeriggio verso Kerouan,

²³⁵ Buffoni 2002, p. 113.

²³⁶ Anche in questo caso dunque il mondo classico è filtrato in Buffoni attraverso la letteratura inglese, come dichiara nella *Bottega*: «Qualche anno fa la “coincidenza” avvenne tra lo studio che andavo compiendo sul racconto del Mercante nei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer (in cui, tra i personaggi, appaiono Plutone e Proserpina) e la telecronaca di una gara di “formula tre”», in Buffoni 2002, p. 114.

Le due voci la tenda il thè alla menta.
E alla sera il silenzio dei bisbigli:
La tua lingua che danzava nella mia
O la lingua-canto-suono del Libro dei consigli?»

In questo testo possiamo trovare il nucleo del successivo libro *Noi e loro*, incentrato sulle figure dell'omosessuale e dello straniero extracomunitario, entrambi eccentrici rispetto al maschio bianco eterosessuale. Qui, invece, nella persona di Ishem troviamo espressi motivi omo-affettivi e omo-erotici. Come avveniva per i testi della prima sezione, è presente una tematica inerente alla linguistica, o meglio alla lingua, alla diversità dei linguaggi umani, in questo caso dell'Io e di Ishem. Col tempo le due lingue iniziano a diventare più familiari e ciò fa pensare a una relazione prolungata tra i due. Nonostante la piena comprensione tra le due lingue non si realizzi mai, tra loro avviene una fusione romantica. Il verso chiave del componimento, denso di omoerotismo, è il penultimo, in cui le lingue con una voluta anfibolia assumono anche la concretezza della parte fisica, suggellando l'unione con un bacio appassionato.

Nella successiva sezione che dà titolo all'intero libro, *Del maestro in bottega*, troviamo «poesie nate da un'idea preesistente»²³⁷, «da concetti in cerca di similitudini e metafore per incarnarsi», tra cui quella ricavata dall'arte «che associa l'incapacità di abbracciare col pensiero contemporaneamente tutta l'esistenza all'immagine». I testi poetici sono otto e il secondo, *Unghie di conchiglia*, è ancora una poesia omoerotica di *Scuola di Atene*. Inserendo in questo contesto la poesia - e anche per via delle parole spese dall'autore nella *Bottega* - troviamo conferma della contaminazione tra arti visive e poesie con motivi omoerotici. In questo caso l'elenco delle parti del corpo maschile è dichiaratamente influenzato dalla tecnica compositiva di Arcimboldo. Da notare, inoltre, che è presente alla fine della poesia un nome di persona riportato in maiuscolo, assente in precedenza e interpretabile come il dedicatario («BEPPE»). Un altro testo con motivi omoerotici, invece inedito, è il settimo: *Ultime cene*. Come suggerisce già il titolo, lo stimolo nasce dai vari dipinti che rappresentano la scena evangelica dell'Ultima Cena, con Giovanni al fianco di Gesù, poggiato al

²³⁷ Gezzi 2003.

suo grembo. La prima parte consiste in un elenco di “ultime cene” in cui «Siede alla destra di Cristo / Giovanni» oppure «a sinistra come nelle Cene / Più note e visitate». In particolare, nel *Cenacolo della Badia di Passignano* del Ghirlandaio, Giovanni è connotato come uno «Sleeping boy da Lullaby», proprio per la posizione di dormiente accoccolato su Gesù. Nella seconda parte, che si concentra sul *Cenacolo della Calza* di Franciabigio, c’è un mutamento metrico, che richiama lo stile tipico del primo Buffoni, con insistenza prolungata sul settenario e le rime. Difatti, il poeta si lascia andare a una poesia più ironica e divertita, Giovanni è guardato come un ragazzino amato da Gesù, con richiamo al rapporto tra Ganimede e Giove, nei versi finali: «Al grembo vòlto il rapito / Da postura con Giove / Ganimede impigrito». L’interpretazione di Giovanni come amato da Gesù non è di invenzione buffoniana, ma è assai discussa e deriva da un passo del *Vangelo* dello stesso Giovanni. Originale risulta l’accostamento alla coppia della mitologia greco-latina. Nel *Vangelo* Giovanni è detto uno dei compagni, ovvero discepoli (εἷς ἐκ τῶν μαθητῶν), quello che Gesù amava (ὄν ἠγάπα [ὁ] Ἰησοῦς), e durante la famosa ultima cena, egli stava seduto a tavola sul petto dello stesso Gesù (ἦν ἀνακείμενος αὐτοῦ ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ)²³⁸. Al di là della considerazione che il verbo ἀγαπάω non è da leggere in senso erotico - per cui è usato preferibilmente ἐράω - la posizione assunta da Giovanni e la sua raffigurazione nei vari dipinti come un giovane dai tratti effeminati permettono all’autore di cogliere una dimensione omoerotica. Questo motivo - così come la poesia stessa - viene ripreso e sviluppato in testi pubblicati nell’ultima silloge, *La linea del cielo*, tenendo in conto che Cristo, ma anche Omero e Shakespeare, sono da interpretare come «contesti culturali»²³⁹.

Le tre successive sezioni hanno in comune il fatto di essere dedicate a poeti - su cui Buffoni concentra i suoi testi - considerandoli importanti per la sua formazione. Da notare che tutti e tre sono legati all’omoerotismo - Auden, Byron, Rimbaud - per cui in ogni sezione sono presenti motivi omoerotici. Molto

²³⁸ Giovanni 13,23. Il testo greco è ripreso dalla «Perseus Digital Library». Questa la traduzione ufficiale della C.E.I.: «Ora uno dei discepoli, quello che Gesù amava, si trovava a tavola al fianco di Gesù», che traduce ἐν τῷ κόλπῳ con “al fianco” e non più letteralmente con “in grembo/sul petto”. Così invece la *Vulgata* di Gerolamo: *Erat recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus*. Cfr. H.A.G. Houghton, *The Latin New Testament: A Guide to its Early History, Texts, and Manuscripts*, Oxford Press, Oxford 2015.

²³⁹ *Ricerche*, in Buffoni, *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018, p. 123.

interessanti, per giunta, le corrispondenti parti della *Bottega*, in cui l'autore trae spunto dai suoi testi per presentarci delle traduzioni di poesie degli autori, limitatamente ai due inglesi, a cui aggiunge - per la sezione *Audeniana* - traduzioni da D. H. Lawrence, Ezra Pound, T. S. Eliot.

Nella sesta sezione, *Audeniana*, abbiamo quattro testi. Il primo, *Non sono più così accatastati*, fa riferimento alla pittura e nello specifico a una visita di Auden al Museo di Bruxelles oggi denominato *Musée royal d'art ancien*. Da questa esperienza nacque la poesia di Auden che ispira Buffoni - intitolata *Musée des Beaux Arts* - che è riportata con una traduzione. Qui è presente un riferimento a Icaro, ispirato dal dipinto *Caduta di Icaro* di Pieter Brueghel, colto con l'espressione *a boy falling out of the sky*.

Il testo successivo, *Foglie di quercia*, è un notevole testo omoerotico presente già in *I tre desideri*, incentrato su una metafora che trae ispirazione da alcuni versi audeniani (la «fulminante considerazione di Malin su Emble nella III parte di *The Age of Anxiety*»)²⁴⁰, così tradotti da Buffoni: «Femminilmente felice che il mio sguardo non sia casto / Vuole che io desideri ciò che poi mi rifiuterà». Nella parte della *Bottega*, inoltre, Buffoni traduce ulteriori testi di Auden, che lo colpirono fin da ragazzo in un'Italia dove imperava «l'educazione cattolica»²⁴¹. Per cui non gli «pareva vero di poter dire»: «Maria sarà anche pura / Ma, Giuseppe, sei sicuro? / Come si fa a dire? / Pensa, per esempio... allora».

Con questa traduzione dal Coro di *For the Time Being*, Buffoni mostra interesse per il gusto audeniano di alludere con insistenza a un (omo-)erotismo nel mondo cristiano. In un'altra traduzione di versi estrapolati dalla poesia *Atlantis* è sottolineato, invece, il tema della finzione dell'omosessuale, ricorrente nella poesia di Buffoni stesso²⁴².

Per quanto riguarda gli altri due testi della sezione propriamente poetica, sono entrambi legati all'omoerotismo e traggono spunto da «quella foto di Auden e Isherwod nel '39 / In partenza per la Cina». Il riferimento è, dunque, a una vicenda inerente alla relazione omosessuale tra Auden e Christopher Isherwood,

²⁴⁰ Buffoni 2002, p. 127.

²⁴¹ Buffoni 2002, p. 126.

²⁴² Motivi omoerotici sono presenti anche in una ulteriore traduzione, quella del testo *Behold the Infant*.

autore quest'ultimo di un romanzo molto importante per i *Gay Studies*, intitolato *A Single Man* (1964). Il primo testo è il più lungo, ed è stato ripreso e inglobato in una poesia di *La linea del cielo*, in cui assume un aspetto maggiormente omorivendicativo. Il secondo, invece, è presente solo in questa silloge e consiste di tre versi: «Come pioppi di cera in rilievo / Sono Auden e Isherwood / In partenza per la Cina». È interessante notare l'accostamento dei due scrittori inglesi a termini caratteristici dell'idioletto buffoniano, ovvero: pioppo e cera. Il primo - oltretutto simbolo fallico, connesso dunque ai motivi omoerotici - risulta associato all'ardore della gioventù e alla sua fragilità, ma è qui legato al termine «cera», che nei testi di Buffoni è spesso associato alla finzione, all'interpretare un ruolo, all'assunzione di una posa rigida, imbalsamata. L'immagine del primo verso di questa "istantanea poetica" ha perciò un gusto ossimorico: dalle due figure di cera in rilievo emerge - seppure con riserbo - il senso di fremito (omoerotico) rappresentato dai pioppi.

La settima sezione, *Byroniana*, presenta due soli testi. Uno, *Missolonghi, Jan 22 1824 (Lukas...)*, già presente in *Quaranta a quindici* con poche varianti, è dedicato al giovane patriota greco Lukas Chalandristanos. Il secondo testo è invece inedito, e perciò lo riporto:

«Perché nel motivo etrusco funerario qui scolpito
 Ulisse ha il membro eretto e sulle spalle
 Un mantello alla Byron
 Mentre agli altri coi tappi nelle orecchie
 Rinsalda nodi ai polsi sanguinanti
 Contro siringa lira e doppie tibie:
 Insipienti i pavidì non sentono
 Lukas Chalandristanos nella stanza accanto.»

La poesia trae spunto dall'osservazione di «un vaso etrusco custodito al Museo di Volterra», in cui la raffigurazione di Ulisse per via del mantello è associata a quella di Byron. A sua volta, circolarmente, negli ultimi versi la mente dell'autore ritorna alla Grecia, attraverso l'amato dal poeta inglese. Questa tensione omoerotica richiama l'erezione di Ulisse, a cui all'inizio del testo Byron era stato associato. Interessante, dunque, la compenetrazione di mondo anglosassone e

mondo classico - attraverso figure della letteratura, autori e personaggi - nella presenza di motivi omoerotici, che si specificano in parte in un intento omo-rivendicativo, seppure non esplicitamente come in altri testi.

A proposito di motivi omo-rivendicativi, particolarmente importante risulta la parte corrispondente della *Bottega*, in cui l'autore, dopo avere dichiarato l'importanza di Byron per la sua poetica - nei due momenti di *romantic* e *burlesque* - si presta a una traduzione di *On this day I complete my thirty-sixth year*, rivendicando «che non consiste affatto in un generico lamento per la mancanza di una vaga e indefinibile corresponsione amorosa»²⁴³, ma che ha a che fare con il rifiuto da parte di Lukas, adottando dunque opportune scelte traduttive. Inoltre, anche per il ciclo precedente *To Thyrsa* (1811) scrive che «il nome femminile fa da schermo a quello del biondo corista Edleston»²⁴⁴. Tutto ciò risulta particolarmente significativo anche per i motivi omoerotici legati alla traduzione. Possiamo inoltre dire che in *Byroniana* abbiamo il nucleo che anticipa il romanzo *Il servo di Byron* (2012), dall'intento fortemente omo-rivendicativo.

L'ottava sezione, *Rimbaudiana*, è particolarissima a partire *in primis* dalla lingua. Molti testi infatti sono eccezionalmente in francese, per l'esattezza la metà, poiché su sette tre sono in italiano, tre in francese e uno è bilingue. Alcuni erano presenti già in *Quaranta a quindici*, un libro di forte sperimentazione per Buffoni. I primi tre fanno riferimento a «una lettera alla sorella» di Rimbaud da cui leggiamo che «trascorse una notte in un fienile nelle campagne attorno al fiume Ticino, tra Novara e Magenta». Questo fatto porta l'autore a rivolgersi direttamente al poeta francese, nel secondo testo: «T'as bien dormi, Arthur?». Rimbaud è connotato negli ultimi versi come «Quelq'un qui court / Plus vite che la folie / Des hommes, vite / Comme la poésie», in cui gli è riconosciuto un carattere di geniale follia nella persona e nella poesia. Le poesie risultano un omaggio al poeta di Charleville e si riferiscono nei testi successivi, composti nei primi anni Ottanta, anche a Paul Verlaine, di cui è nota la relazione con Rimbaud. Buffoni dà spazio più che altro a motivi omo-affettivi scrivendo con giocosità divertita di dolci bigliettini inseriti nel foulard attorno al collo di Rimbaud, con «les mots guillotines»:

²⁴³ Buffoni 2002, p. 142.

²⁴⁴ Buffoni 2002, p. 143.

«Ver/laine/qui/t'/aime»

Qui t' laine Ver aime

Qui Vert' laineaime.»²⁴⁵

L'ultimo testo della sezione, interamente in francese, è sempre dedicato a Rimbaud, di cui sottolinea il carattere dirompente e contrastato: «Il faissait le poète / Il jouait le poseur / Mais c'était très inquiète / La folie de l'honneur». Da evidenziare che i primi due versi della poesia, che suggeriscono un'atmosfera, accostando il mezzo litro di vino richiesto all'oste alla mezza luna, sono quelli che costituiscono il distico con cui termina *Quaranta a quindici*, nel cui finale il *romantic* è trasmutato in *burlesque* («Un demi, François / Comme la lune ce soir»). Il finale della poesia ha un riferimento omoerotico che rimanda al celebre sonetto *L'idole. Sonnet du trou du cul*²⁴⁶, scritto a quattro mani da Verlaine e Rimbaud. I due versi finali del testo di Buffoni sono infatti: «Accueillante la divine / Praline», chiaro rimando a la *céleste praline*, che scende da *le tube*, dalla *flûte caline*.

La nona e ultima sezione, *Indizi*, presenta sette poesie. Tre sono chiaramente omoerotiche e sono già state analizzate nei rispettivi paragrafi: *Vita agra* e *Tecniche di indagine criminale* (da *Il profilo del Rosa*, la prima corrispondente a *E li pensavo invece che ai ponteggi*), *Il soldato si accarezza nel tragitto di guardia* (da *Quaranta a quindici*, ma pure presente insieme agli altri due nella sezione *Naturam expellas furca*).

Nella *Bottega*, al di là degli auto-commenti e delle parole sui motivi occasionali della genesi dei testi, troviamo delle ulteriori traduzioni. Colpiscono quelle da Carolyn Forché, poetessa americana, in cui è posto in evidenza l'omoerotismo. Per il testo *The Visitor* l'omoerotismo è presente anche nel testo originale, e ciò dimostra come la presenza di motivi omoerotici non sia necessariamente vincolata al sesso o alla sessualità dell'autore. L'ambientazione è quella di un carcere in Salvador: «Francisco» sta nella cella in cui penetra il respiro della moglie ed egli

²⁴⁵ *La guillotine* è presente in *Quaranta a quindici* con una importante variante, che vede al posto del nome «Ver/Laine» - e i corrispondenti giochi di parola - «Mi/chel».

²⁴⁶ Il testo è presente nella silloge postuma di Verlaine, *Les hommes*, libro incentrato sull'amore omoerotico che chiude la sua "trilogia dell'erotismo". Possiamo dire che esso stupisce per la presenza di motivi omo-rivendicativi in poesia, eccezionali per l'epoca. Per approfondimenti vedi *infra*, cap. 3°.

immagina «his hand to be hers». Il testo termina con un'ulteriore vaghezza allusiva: «There is nothing one man will not do to another», tradotta da Buffoni specificando nel finale «a un altro uomo».

Prima di concludere il capitolo, vale la pena qui soffermarsi sull'esempio più lampante di coniugazione di *Translation Studies* e *Gender Studies*²⁴⁷, presente in *Una piccola tabaccheria* (2012), lavoro interamente dedicato alle traduzioni e in cui ritroviamo anche la traduzione buffoniana di *The visitor*. Non mi dilungo sui molteplici testi con motivi omoerotici, che tuttavia sono quasi sempre presenti, più o meno velatamente, già nelle poesie originali. Si distingue, invece, la traduzione di Buffoni della poesia di Charles Baudelaire *A une passante*, già a partire dal titolo: *Lui passava*. Quella che per il poeta francese era una folgorazione data da un infatuamento per *une femme* che passava «longue, mince en grand deuil, douleur majesteuse», in Buffoni - che compie un'*imitatio* - diventa un'attrazione per un uomo «Lungo lungo di nero vestito e maestoso». Ritroviamo, dunque, caratteristiche proprie dei motivi omoerotici legati alla furtività e agli sguardi, frammisti all'*ennui* baudelero: «Bellezza fuggitiva dallo sguardo improvviso / La vita mi hai ridato. E ti vedrò solo nell'eternità?».

Concludendo: è stato scelto di considerare *Del maestro in bottega* come un momento peculiare del percorso poetico di Buffoni, nuova silloge poetica tra auto-antologia, auto-critica e quaderno di traduzione, interessante perché condensa diverse caratteristiche di Buffoni poeta e letterato, che si riflettono anche nel discorso inerente ai motivi omoerotici.

Guerra, 2005

La nona silloge, *Guerra* (2005), consiste di un progetto molto articolato, in quattordici sezioni, con un rafforzamento della voce poetica in una dimensione

²⁴⁷ Come riferimento bibliografico generale a riguardo cfr. Jose Santaemilia, *Gender, Sex and Translation: The manipulation of identity*, St Jerome Publishing, London 2005. L'attività di Buffoni da poeta-traduttore è stata studiata da Jacob S.D. Blakesley, *Modern italian poets: translators of the impossible*, Toronto University press, Toronto 2014, in cui accanto ai quaderni di traduzioni di Buffoni, sono analizzati quelli di Eugenio Montale, Giorgio Caproni, Giovanni Giudici, Edoardo Sanguineti.

etico-civile²⁴⁸. A partire dall'esperienza paterna della seconda guerra mondiale e dai relativi documenti ritrovati negli anni '90 - un dato dunque biografico - Buffoni estende il nucleo del lavoro²⁴⁹, dando vita ad un libro che è per Alberto Casadei un «catechismo amaro, laico e corrosivo»²⁵⁰ e per Guido Mazzoni «un'anatomia della distruttività umana, un discorso sulla violenza in quanto pulsione antropologica primaria»²⁵¹. Secondo quest'ultimo risulta addirittura «uno dei migliori esempi di poesia inclusiva che la letteratura italiana abbia prodotto negli ultimi decenni», *Guerra* - come esprime il titolo - «senza articoli né determinativi, perché è la condizione in sé della guerra a essere oggetto della poesia di Buffoni». Anche se poi il discorso viene affrontato con ampiezza, riflettendo sulla guerra in vari periodi storici e sulla violenza in senso profondo, con un moto centripeto che sempre ritorna al cuore del ragionamento, al macrotema²⁵². Nelle ultime tre sezioni, inoltre, il pensiero si allarga ulteriormente, andando a comprendere temi connessi alla riduzione in schiavitù, ai messaggi di salvezza e alle antropologie negative.

L'atteggiamento dell'autore sta in bilico tra un osservare dal di fuori e un partecipare al fianco, e si riflette nella tensione tra uno stile antiretorico e distante ed uno più intimo e partecipato²⁵³. Per quanto in questo libro l'io - rispetto alla trilogia della *Bildung* - si faccia maggiormente da parte, l'autore decide talvolta di immaginare anche il sé immerso in contesti di guerra e devastazione, con la volontà di «rivivere» quelle situazioni. Andrea Inglese ha fatto un confronto con le *Sette canzonette del Golfo* di Franco Fortini (1991) che hanno poi fatto parte della

²⁴⁸ «Non c'è dubbio che il primum di questo libro sia l'ideologia illuministica dei diritti umani, la convinzione che la vita propria e altrui sia un valore assoluto, il rovesciamento del dulce et decorum est pro patria mori (et necare)». «Benché l'autore di *Guerra* ami citare, fra i propri maestri, i fondatori del pensiero liberal moderno, il libro emette armonie Nietzscheane», in Guido Mazzoni, *Recensione*, in *Almanacco dello Specchio*, 2006. Consultabile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/recensione_guerra_mazzoni.pdf.

²⁴⁹ Il materiale è così strabordante e cocente da sfociare nel libro narrativo-saggistico in forma dialogica *Più luce padre* (2006).

²⁵⁰ Alberto Casadei, *La nuova sfida della poesia? Il soggettivismo calmierato*, in «Stilos», febbraio 2005.

²⁵¹ Guido Mazzoni, *Recensione*, in *Almanacco dello Specchio*, 2006. Consultabile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/recensione_guerra_mazzoni.pdf.

²⁵² «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», in Buffoni 2005, p. 87.

²⁵³ L'autore scrive: «Percepisco una contrapposizione, nei confronti di tematiche di questa portata, tra il celiniano «chiamarsi fuori» a osservare dall'esterno l'avventura della specie sapiens-sapiens e il celaniano «porsi a fianco» di chi vuole trovare ragioni per resistere continuando a sentirsi dentro l'umanità», in *Note*, in Franco Buffoni, *Guerra*, Mondadori 2005, p. 197.

sua ultima raccolta di versi, *Composita solvantur* (1994). Con *Guerra* di Buffoni ci troviamo «agli antipodi della condizione di spettatore impotente e passivo della guerra, di cui Fortini ha delineato l'impetoso ritratto». Infatti la «facoltà più coinvolta in questo passaggio da una testimonianza all'altra è senza dubbio l'immaginazione e non più l'emozione, come accade invece allo spettatore delle guerre televisive»²⁵⁴. Nella silloge buffoniana le voci non provengono dai *media* della tecnologia, ma si moltiplicano e si confondono, potendo di volta in volta leggere la voce in prima persona dell'autore (che a volte si rivolge anche a un Tu o a un Voi), quella in prima o terza persona del padre, di un soldato, di una vittima della storia, o ancora un Noi o un Loro. Possiamo parlare di una «molteplicità dell'Io poetico»²⁵⁵, per questo si ha nel corso della silloge una «continua mimesi linguistica della voce poetante, per cui il lessico e il registro cambiano di volta in volta a seconda di chi prende la parola», pur rimanendo pressoché costanti le caratteristiche più precipue del dettato buffoniano, che per Andrea Cortellessa sembra qui spesso «preda di un essiccamento, di un'ossificazione»²⁵⁶.

Quest'operazione poetica è dunque omogena e coerente, e consiste in un «atto d'accusa contro ogni *polemos*, contro ogni sopruso [...] per smascherare l'oscenità della prepotenza»²⁵⁷, come emerge - ad esempio - dai versi finali di *Augurando a te una mente*: «Praticherò io questo esercizio del ricordo / Conquistando schegge di passato / Per ricomporre l'oscenità». In questo contesto si ineriscono anche motivi omoerotici: più propriamente omo-erotici legati ai corpi di militari e omo-rivendicativi, con un'esclusione pressoché totale, invece, di motivi omo-affettivi.

Nella prima sezione, *Profughe alla stazione*, che con soli cinque testi ha la funzione di preambolo, il terzo componimento consiste in un *unicum* a livello formale (ma anche contenutistico) del libro. È infatti un frammento in prosa in cui la voce è riportata - in corsivo - ed è in prima persona. A “parlare” è una vittima della storia, che subisce soprusi fin dalla giovane età e per cui gli atti legati alla sessualità (omo-erotica) restano connessi a una sconvolgente brutalità, espressa in

²⁵⁴ Andrea Inglese, *Scrivere di guerra: Fortini e Buffoni*, in «Qui. Appunti dal presente», 9, 2004.

²⁵⁵ Soggi 2015/2016, p. 109.

²⁵⁶ Andrea Cortellessa, *Phantom, mirage, fosforo imperiale. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», II serie, 2-3, 2007, p. 137.

²⁵⁷ Lello Voce, *Fuochi d'amore e guerra*, in «L'Unità», 27 febbraio 2006.

uno stile scarno, contro ogni retorica tradizionale («*Ho ventitré anni. Sono sieropositivo. Dall'età di nove anni sono stato il pompinaro di mio padre. Cerco teroni e marocchini per leccargli i piedi sporchi, il culo dopo che hanno cagato e farmi pisciare in bocca*»).

La seconda sezione, *Carne di Militare*, consta di 14 testi ed è la più densa di motivi omoerotici. Difatti, fa riferimento all'esperienza personale dell'autore, al suo servizio militare, già tema del racconto in versi *Aeroporto contadino*²⁵⁸. I toni qui sono differenti e i motivi omoerotici risultano immersi in un clima di tensione e violenza, in una congiunzione di «energia vitale sesso e guerra». L'omoerotismo verso la carne «bianca di militare» è evidenziata fin dal titolo, che ha un doppio riferimento: erotico e tragico, legato alla strage bellica, che fa dei giovani corpi «carne da macello».

In alcuni testi abbiamo una concentrazione sugli aspetti erotici legati alla *camaraderie*, ovvero «tutto ciò che tiene degli uomini giovani assieme e ne fa spirito di corpo»²⁵⁹. In una poesia, *Ancora se le loro linguette dritte le docce*, l'attenzione è rivolta al momento della doccia dei militari, in un'atmosfera coperta dal vapore che «non ha ancora consumato i contorni» e in cui sui corpi maschili «dalle tibie graffiate» «Ancora prevalgono il muschio e la terra». Qui, prima che sia «tutto cottura e bagnoschiuma», l'attenzione omo-erotica è rivolta anche verso «Quelli del terzo» che «hanno corpi leggeri» e che «Si inchiodano come gatti / Saltando dai muri». Nel testo *La mano sapeva screpolata dove passare* l'ambientazione è, invece, «quel fottolengo²⁶⁰ camerata», in cui la mano «sapeva incominciare...» durante la proiezione del «film luce». Dopo queste allusioni erotiche, l'io si rivolge direttamente ad un Tu, invitandolo a togliersi «i coturni», rimando classico alla calzatura indossata dagli attori di tragedie. Il soldato è invitato ad applicare «Campanelli d'argento» alle caviglie, ad ungersi e a danzare, come una Menade antica. Compare di nuovo, infine, il riferimento al «gatto» - che ricordiamo essere stato associato all'omoerotismo già in alcuni testi di *Scuola di*

²⁵⁸ Presente in Franco Buffoni, *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, Guanda, Parma 1997.

²⁵⁹ Franco Buffoni, *Guerra (Mondadori, collana lo specchio, 2005)*, una versione espansa delle note consultabile al link <http://www.francobuffoni.it/poesia/guerra.html>. Qui l'autore scrive anche: «uso il termine francese perché esprime più in profondità rispetto a cameratismo ciò che voglio dire: la fratellanza fino al sacrificio supremo».

²⁶⁰ Gioco di parole che storpia il termine «cottolengo», con cui si intende un istituto che accoglie disabili psichici e/o fisici.

Atene - poiché il *miles* è invitato a riportare «l'arto teso» come il felino: «Mentre la lingua scivola sul rosa / Che si allarga» (con un chiaro riferimento alla *fellatio*). Un testo assai rilevante è quello che chiude la sezione, *Si può stringere con due mani una pistola*, in cui l'autore non si limita a un quadro di omoerotismo, ma abbiamo un sentore omo-rivendicativo e una critica verso lo sfruttamento dello spirito della *camaraderie*, che modella negativamente l'omosocialità²⁶¹ del gruppo. Riporto l'intero testo:

«Si può stringere con due mani una pistola
O la racchetta da tennis
Un cazzo a palme tese
O una tettona a cono,
Si possono legare con due mani altre due mani,
Il crimine più grande è fare leva
Sull'emulazione, la fratellanza
La provenienza territoriale,
Approfittare di un corpo generoso
Che si sposa a un altro corpo, al corpo,
Per esaltarne lo spirito aizzandolo
Succhiarne tutto il bene l'amicizia
Gli scherzi le risate per tradurli
In odio deciso ed imboscate ad amici
Di altre risate. Questo, sugli uomini giovani,
Da parte dei comandi
Questo uso malefico del bene
È questo che non perdoneremo.»

Il testo condanna il crimine perpetuato nella storia dell'umanità di sfruttare l'impulso vitalistico ed erotico che si forma in un gruppo e lo tiene coeso, per volgerlo ad una funzione distruttiva, di odio e violenza. I motivi omo-erotici, ma anche etero-erotici, presenti nel testo, ed ogni slancio generoso del corpo verso un

²⁶¹ Per Eve Sedgwick esiste un *continuum* tra omosocialità e omosessualità e la parola *homosocial* fu resa nota da lei stessa nelle discussioni circa il *male homosocial desire*, cfr. J. Childers/G. Hentzi eds., *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, New York 1995, p. 138.

altro corpo, si inseriscono in un contesto che non permette di indulgere sui particolari erotici, che sono risucchiati dal contesto di guerra, incombente dal profondo.

Nella terza sezione, *Rammendi in cotone arancione*, abbiamo numerosi riferimenti al mondo romano, ma con motivi omoerotici non troppo espliciti, anche se in alcuni testi resta espressa un'attenzione particolare verso la fisicità di soldati. Nel secondo, *Scava solca spartisce il marmo bianco*, c'è inoltre un riferimento al *Galata morente*, scultura dell'altare di Pergamo che rappresenta un soldato sconfitto della tribù celtica, pressoché nudo e in languida posa erotizzata, poco prima della morte. Si tratta della citazione di un'opera antica, volta a simboleggiare la coesistenza di omo-erotismo e morte in ambiente di guerra.

La quarta sezione - così come la sesta, la settima, l'ottava, la nona, l'undicesima - presenta motivi omoerotici nulli o trascurabili, quindi evito di analizzarla (così le altre) nello specifico.

Per quanto riguarda la quinta sezione, *Dio con loro*, i motivi omoerotici sono sempre sporadici, espressi come lampi poi oscurati dalla dimensione della guerra. Ad esempio, un soldato rientrato dalla trincea, «il più contento», è colto mentre «Si sistema il ciuffo virilmente».

In *La torsione di tronco e bacino* è ben esemplificata la presenza di omoerotismo all'interno di un contesto che subito lo riassorbe. Se il soldato lanciatore di bombe a mano è associato per la sua posizione al *Discobolo* di Mirone, Buffoni poi abbandona l'omoerotismo, nell'urgenza più pressante della drammaticità bellica: «atletino / Al peso olimpico mi pari, / Non fosse per gli spari che seguono / [...] / Sono le dita del piede destro ripiegate / A sostenere tibia e coscia ben pressate / Mentre raccogli bombe come pietre / A braccio vivo».

La decima sezione presenta un testo di chiusura, *Ho amato i vostri petti e i vostri fianchi stretti*, in cui abbiamo l'io in prima persona che si rivolge a un Voi. Qui riemerge una pulsione omoerotica associata ai coraggiosi e virili partigiani, che si unisce a una consapevolezza della morte. Si chiude infatti così il breve testo: «Finiti in uno di qui luoghi dove / Viene il momento. E servono passione e coraggio / Culto dei valori della patria e virili».

Nella dodicesima sezione, *Fiori pallidi in cattività*, il poeta giunge a trattare il tema della schiavitù in ambito egizio antico, con particolare attenzione ai dettagli fisici di un corpo giovane maschile colto in atteggiamento servile. In particolare, ciò si verifica nel finale di *Si unisce al gusto per le stoffe damascate*, in cui l'interesse si focalizza verso lo «schiavo giovane / Di segmentate rotule / E prominenti natiche divise». Tuttavia, sono riferimenti *en passant*, perché a prevalere sono toni e motivi legati alla drammaticità delle situazioni.

La tredicesima sezione, *Per il potere di sciogliere e legare*, si concentra sulle torture perpetuate nello Stato della Chiesa, con particolare riferimento alla testimonianze lasciate da Tommaso Campanella. In un testo, *Del garzone assegnato a girar l'aspo*, il giovane che predispone gli strumenti atti alla tortura è descritto attraverso tratti che rimandano all'omoerotismo, che tuttavia risulta - come in molti casi del libro - un lampo velocemente riassorbito dal contesto di violenza («Le bretelline del grembiule / Segavano le scapole / Due alucce nude [...]»).

Nell'ultima sezione, *Se mangiano carne*, Buffoni ci toglie l'illusione di bene anche dalla specie animale: la violenza aggressiva non è prerogativa solo umana e gli animali non sono in assoluto più buoni dell'uomo; anzi, «una radice del male [...] è zoologica, si trova già nell'origine stessa della vita»²⁶². L'autore precisa in nota che non crede che «la via d'uscita sia il rifiuto della ragione a favore dell'istinto, e quindi il rifiuto dell'uomo a favore degli animali (zoé vs bíos)»²⁶³, seppure non creda nemmeno nell'antropocentrismo. Fondamentale il testo *In Patagonia i leoni marini*, in cui i motivi omoerotici sono presenti in associazione al mondo animale. Qui più che di omo-erotismo, abbiamo un'espressione di violenza che si specifica in sopruso sessuale del maschio di leone marino, capace di stuprare i piccoli della sua specie - scambiandoli per esemplari femmina - fino a portarli alla morte («È facile che un giovane leone / Scambi il piccolo per femmina. / Un paio d'ore dopo il piccolo è esanime. / Naturalmente il leone non voleva ucciderlo [...] / È stata solo inesperienza, / Il tributo che la specie paga alla

²⁶² In *Motivazione Premio Pasolini 2006*, la Giuria: Dacia Maraini, Bianca Maria Frabotta, Maurizio Cucchi, Martha Canfield.

²⁶³ *Note*, in Buffoni 2005, p. 197.

sua crescita / [...] / A conferma del fatto che una radice del male / È zoologica. Il male che accade [...])»).

Numerosi sono in questa sezione i riferimenti classici, seppure non strettamente omoerotici, provenienti dal mito della Guerra di Troia: da «Neottolemo» che «realizza il dialogo degli occhi / Tra vittima e carnefice», a «Marte dio crudo della guerra / La voglia di legare il cadavere al carro», a «Mercurio» con «l'idea di piantarla / E farselo pagare» (in riferimento al corpo di Ettore). Numerosi anche i riferimenti alla pittura, in particolare da porre in luce quello alla *Ringerschule* di Max Slevogt (1893), in cui sono rappresentati degli «atletini della Sportschule», «ragazzi ignudi, in un'atmosfera da giovane Törless»²⁶⁴, con un riferimento al romanzo di Musil, già presente in una poesia di *Theios*.

Da segnalare anche un motivo omo-rivendicativo nella poesia *Riguardare: le facce di Kekkonen*, nello specifico nei due seguenti versi: «Roderigo di Castiglia / Inveiva contro Gide e i pervertiti». Come spiega l'autore in nota, il primo è lo pseudonimo utilizzato da Palmiro Togliatti per firmare i suoi polemici articoli sulla rubrica dell'*Unità* intitolata «Rinascita», mentre il secondo riferimento è al noto premio Nobel per la letteratura francese, apertamente omosessuale, avversato dal segretario del PCI per il suo “vizio borghese”.

In conclusione, in *Guerra* continua la presenza di motivi omoerotici di svariata tipologia e anche con riferimenti al mondo letterario e artistico della classicità, anche se più sporadici rispetto alla trilogia della *Bildung* e a *Scuola di Atene*. Ormai, siamo entrati in una fase della poesia di Buffoni in cui la componente tematica della silloge è data fortemente e compiutamente dal “progetto” (in senso anceschiano) di poetica. *Del maestro in bottega*, libro peculiare, raccoglie infatti in alcuni testi i nuclei (i progetti) poi sviluppati in successivi libri, come *Noi e loro*, silloge successiva a *Guerra*, che segna una svolta per i motivi omoerotici.

²⁶⁴ Note, in Buffoni 2005, p. 195.

2.5 La svolta omo-rivendicativa: dalla decima alla quindicesima silloge

Noi e loro, 2008

La decima silloge, *Noi e loro* (2008), consta di 13 sezioni e 108 testi e segna una forte svolta nell'opera poetica di Buffoni. Per la prima volta, infatti, il discorso omoerotico entra a far parte dell'intero progetto di poetica dell'autore, coniugandosi ad un'istanza etico-civile, come quella presente in *Guerra*. Vitobello ha parlato di *Guerra, Noi e loro, Roma* (l'ultimo libro buffoniano degli anni Zero del Duemila) come una generica trilogia²⁶⁵, per la presenza di «un comune denominatore di forte connotazione sociale e politica» e come successiva alla “trilogia della *Bildung*” individuata da Massimo Gezzi.

Tuttavia, da un punto di vista più ampio e non soltanto di successione cronologica lineare, possiamo rilevare - lungo l'arco di un decennio (2007-2017) - una coerenza, a livello profondo di tema, in *Noi e loro* (2008), *Jucci* (2014) e *Avrei fatto la fine di Turing* (2015). Per questi tre libri propongo di coniare la definizione “trilogia omo-rivendicativa”, infatti in ciascuna delle tre sillogi i motivi omoerotici, pur presenti in modi tra loro molto differenti, divengono nucleo propulsore della raccolta, a partire da un intento di rivendicazione dell'esperienza omosessuale.

Il movimento poetico nei tre libri risale sempre indietro nel tempo, fino a divenire un'indagine sulle radici biografiche²⁶⁶, e ad estendersi a una riflessione di carattere sociale. Se in *Noi e loro* (2008) Buffoni si concentra sull'esplorazione dell'universo maschile a partire dal “periodo tunisino” (1998-2006) da poco conclusosi, in *Jucci* (2014) avviene il recupero di un'esperienza più lontana nel tempo (anni '70), legata al rapporto dell'autore con l'universo femminile. In *Avrei fatto la fine di Turing* (2017) l'analisi risale fino alle radici del rapporto con le

²⁶⁵ Francesco Vitobello, tesi di laurea *La scrittura in prosa di Franco Buffoni*, Università di Siena, a. a. 2010/2011; disponibile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/tesi_vitobello.pdf.

²⁶⁶ Molto interessanti le riflessioni sull'io nella poesia moderna di Guido Mazzoni, per cui la «poesia diventa così il genere più egocentrico della letteratura moderna, una forma d'arte che rappresenta frammenti autobiografici in uno stile soggettivo», *Quarta di copertina*, G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Mulino, Bologna 2005.

figure genitoriali, a partire dall'infanzia, per distendersi su un'adolescenza travagliata, in un *milieu* restio ad accettare qualsiasi scostamento dalla norma eterosessuale.

Per il resto, potremmo interpretare i restanti libri di poesia *Roma* (2009), *O Germania* (2015) e *Personae* (2017) come raccolte di poesia rispettivamente incentrate la prima sul rapporto del poeta "da lombardo" con la capitale italiana; la seconda sul rapporto simbolico dell'autore con la potenza tedesca; la terza su un'idea drammaturgico-teatrale fortemente legata alla contemporaneità.

Alla già molto ricca produzione poetica dovremo poi affiancare anche la florida produzione narrativa, che nel decennio 2007-2017 presenta ben sei opere²⁶⁷, quante quelle di poesia lungo lo stesso periodo²⁶⁸.

Il 2018 rappresenta, infine, un momento di riflessione da parte di Buffoni sulla sua intera esistenza, con l'uscita per i settant'anni del libro-intervista *Come un polittico che si apre*²⁶⁹ e la densa raccolta di poesia *La linea del cielo*.

Dunque, nel periodo successivo a *Guerra*, che segna anche la fine del periodo tunisino, si apre una nuova fase artistica per Buffoni, caratterizzata da un più intenso impegno civile²⁷⁰. E le sillogi uscite in questo decennio presentano una notevole varietà tematica e di "progetto" (in senso anceschiano).

Per quanto concerne *Noi e loro* (2008), il primo libro della trilogia omorivendicativa, è interessante ricordare il forte collegamento con il docu-fiction in

²⁶⁷ Da non dimenticare, inoltre, al di là delle *plaquettes* di poesia, i lavori più propriamente saggistici, di traduttologia e traduzione come *L'ipotesi di Malin. Saggio su Auden critico-poeta* (1997, 2007²), *Ritmo sopra a tutto. Cinquant'anni di arte e di storia al MAGA* (2017), *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti* (2007, 2016²), *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzione* (2012), peculiari libri come *Laico alfabeto in salsa gay piccante* (2010) e diverse curatele come *Mario Mieli. Trent'anni dopo* (2013).

²⁶⁸ Sarebbe interessante condurre in altra sede anche uno studio comparato approfondito tra la produzione poetica e quella narrativa di Buffoni, molto interrelate tra loro.

²⁶⁹ Da considerarsi «una vera e propria opera letteraria in forma dialogica con un ritmo avvincente e una struttura articolata, capace di spaziare da argomenti di letteratura, traduzione, diritto, filosofia a riflessioni critiche sull'opera buffoniana, da aneddoti autobiografici a tematiche di costume e società, affrontate sempre con sagacia e profondità», in Francesco Ottonello, *Recensione a Come un polittico che si apre*, «l'immaginazione», n. 309, gennaio-febbraio 2019.

²⁷⁰ «Con *Noi e loro* prosegue una metamorfosi, quella poetica di Franco Buffoni, che già il precedente *Guerra* (Mondadori 2005) aveva annunciato con decisione [...] da poeta "puro", cosa leggera e vagante – a intellettuale impegnato, manifestante e intransigente [...] l'esperienza dell'incontro erotico ha preso un'altra tinta, s'è rivestita di una funzione ulteriore: quella appunto "civile"», Andrea Cortellessa, *Motivazione Premio Maria Marino 2009* (giuria: Maria Attanasio, Andrea Cortellessa, Maurizio Cucchi, Domenico Amoroso).

prosa *Zamel* (2009)²⁷¹, ambientato anch'esso in Tunisia, che rappresenta un'espansione saggistico-narrativa della poetica di *Noi e loro*. Per entrambi i libri, infatti, Gianni Turchetta ha parlato di «grande intensità»²⁷² e «rara sobrietà stilistica», sottolineando un «intreccio di invenzione e spunto autobiografico, polemica politica e coinvolgimento emotivo». All'interno di una trama “noir”, legata a un delitto - fondamentalmente un pretesto - attraverso vari *flashback* vediamo contrapporsi in dialogo due personaggi italiani omosessuali, che si sono conosciuti in Tunisia. Aldo, un neopensionato cinquantenne, che sogna il Maghreb come un edenico rifugio omoerotico, risulta ancorato ad una visione arcaica dell'omosessualità, mediterranea, pasoliniana in un certo senso. A lui si contrappone Edo, un trentenne colto che tenta di convincere Aldo «che non esistono colpa o malattia, ma solo una libertà sessuale da affermare e dei diritti da acquisire»²⁷³. I due personaggi sono portatori di visioni diverse dell'omosessualità, la prima legata a una tradizione di binarismo sessuale, per cui l'uomo “attivo” è assimilabile all'etero e l'amore omoerotico è vissuto in una dimensione furtiva; la seconda “neo-omosessuale”, per cui è importante battersi per i diritti gay, con un posizionamento rivendicativo e critico rispetto a una società eteronormata. Questo, appena tratteggiato, è anche il *background* su cui è costruito il libro di poesia *Noi e loro*.

In *Noi e loro* praticamente tutti i testi presentano motivi omoerotici, dunque l'analisi che intendo condurre si concentrerà solo sui passaggi più rappresentativi. La silloge è divisa in due parti ben separate: la prima, *Croci rosse e mezze lune*, è quella che fa più autobiograficamente riferimento all'esperienza tunisina. L'autore si rifà ad un immaginario otto-novecentesco di curiosità per l'erotismo nel mondo arabo e a prevalere è un'atmosfera di «incanto dell'omosessuale europeo in Maghreb, già descritto da Gide un secolo fa»²⁷⁴, con un'insistenza sugli odori, i colori dei luoghi, il sesso. Gli incontri erotici «non sono i sabiani magazzini e

²⁷¹ Il titolo del libro è una parola nobile proveniente dal Corano, correntemente intendibile in arabo tunisino come “frocio”, che per slittamento semantico da un “infreddolito” riferito a Maometto va ad indicare una persona omosessuale passiva nel rapporto sessuale (chi è attivo difatti non è *zamel*, e va anche con le femmine). Cfr. Roberto Schinardi, *A che cosa pensi se ti chiamo zamel?*, intervista a Franco Buffoni, in «Il Manifesto», sabato 17 ottobre 2009.

²⁷² Gianni Turchetta, *Reperto 74 - il giudizio di Gianni Turchetta*; consultabile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/reperto_74_giudizio_turchetta.pdf.

²⁷³ Quarta di copertina, in Franco Buffoni, *Zamel*, Marcos y Marcos, Milano 2009.

²⁷⁴ *Note*, in Franco Buffoni, *Noi e loro*, Donzelli, Roma 2008.

neppure gli umidi e mesti orinatoï penniani. Semmai le strade e i mercati alla Gide o le coloratissime e decameroniane angolature pasoliniane, dove l'incontro è sempre un affare d'occhi e l'indulgere sul corpo»²⁷⁵. Le due figure dell'omosessuale occidentale e dell'extracomunitario (in questo caso il nativo, il tunisino) interagiscono in questa prima parte «in modo gioioso e candido»²⁷⁶, con ingente presenza di motivi omo-erotici e un forte e sensuale vitalismo. È presente anche un'intonazione che l'autore stesso assimila alla proustiana «allégresse du fabricant» e alla pasoliniana «trilogia della vita»

«Con troppo impeto di speranza da parte del giovane extracomunitario, con l'impeto della disperazione da parte del giovane omosessuale», il «balzo» è il *trait d'union* che unisce le due figure: un'unione che avviene in maniera più dolorosa e legata all'esclusione «nella seconda parte del libro, italiana e “mondializzata”». Difatti, nella seconda sezione del libro, il “noi” dell'extracomunitario e dell'omosessuale si contrappone alla «“funzionalità” del maschio occidentale eterosessuale», che negando queste due figure nega anche la propria umanità. L'intento dell'opera è radicalmente omo-rivendicativo: in quel tratto risiede il suo nucleo profondo di poetica. Come espressamente dichiarato in nota dall'autore, il libro nella sua interezza assume un valore omo-rivendicativo, con la funzione di «riconquistare anche in letteratura al sesso omoerotico spazi che per il sesso etero sono consueti».

La poesia *E pensare che ormai stavo* riveste un ruolo chiave, è il componimento d'apertura, facente parte della prima sezione, intitolata *Meno e più vale il tempo*.

Riporto l'intero testo:

« 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

²⁷⁵ Stefano Raimondi, *Recensione a Noi e loro*, «PULP» n.73, giugno 2008.

²⁷⁶ Note, in Buffoni, *ibidem*.

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...»

In questa poesia i motivi omoerotici si declinano in un'accezione di riflessione sul proprio eros, con un'assunta identità omosessuale, che si contrappone a quella eterosessuale. In questo caso, dunque, possiamo parlare di motivi di riflessione sul proprio omoerotismo, definibile qui senza remore omosessualità. Il pensiero si rivolge alla propria esperienza e la poesia è in prima persona: l'io riflette sulle motivazioni per cui non è possibile parlare al plurale, dire "noi" fino in fondo, anche quando si è arrivati vicini a farlo. In ogni età dell'io sopraggiunge una problematica diversa: con un ritorno al passato, da «troppo giovani», l'innamoramento con un etero ha fatto perdere tempo in un amore impossibile; poco più grandi, all'«età giusta» per avere un'equilibrata maturità, la persona adatta non è stata trovata, perché assorbiti dal lavoro. Il tempo presente della scrittura sembra corrispondere, invece, alla sensazione opposta: sentirsi ormai

«troppo vecchi», impossibilitati a riuscire ad attrarre qualcuno senza cadere nel patetico. Gli ultimi due versi, in qualche modo esprimono se non un ribaltamento, un estremo tentativo di andare oltre rispetto a quanto espresso prima, per cui la rassegnazione non è ancora totale. Non è dunque ancora avvenuta la rinuncia al mondo dell'eros, che trova, anzi, una grande vitalità nei testi successivi. Interpretando la poesia nel macrotesto, la sua posizione risulta fondamentale: ha la funzione di impostare un filo narrativo e di inaugurare una riflessione sul tema che sarà sviluppato in tutto il libro: l'amore omoerotico.

Nel testo successivo, *Lì tra il deserto di sabbia e il deserto del mare*, già dal primo verso è segnalata l'ambientazione nordafricana, in cui «apparve un tassista giovane coi baffi». Da notare come sia subito associata una percezione olfattiva all'uomo, che «Guardava il mare e sapeva di sabbia / Non aveva passeggeri da portare». Dopo un contesto giocoso e di incontro casuale, la poesia si chiude su un riferimento allo stato di solitudine dei due. Difatti, «la nebbia lasciata alla Malpensa» fa associare le situazioni: «Da distendere tra i due deserti assieme». Il finale del testo indica, da una parte, a livello macro-narrativo l'arrivo da Milano in Tunisia, dall'altra, l'immediata percezione di omo-erotismo e accostamento della condizione esistenziale di solitudine, che associa l'Io a un prototipo di uomo magrebino tramite gli stereotipi del deserto e della nebbia.

Andando avanti nei testi della prima sezione, notiamo esplicitato nel quarto, *Gioielli in spatole d'osso e conchiglia*, ciò che attrae l'Io di quel mondo: «La disuniformità dell'ordine», costituita da un accatastarsi di oggetti di vario tipo e di memorie storiche. Altrettanto chiaro è l'intento di spingersi «in questo settentrione / Del sud del mondo», ovvero volere che il «[...] secondo / Tentativo di fine / Avvenga [...]», in riferimento all'esperienza erotica. Da evidenziare come l'Io percepisca nel presente anche la memoria passata, associata al mondo classico, alla *Carthago delenda* da parte di Roma: «Così il mio andare e venire da Cartagine / È turismo nel passato, coi ragazzi / Berberi arabizzati dai costumi fenici / Alessandrini greci, seduti in circolo al tramonto / Accosciati a raccontarsi storie di mare». Ritorna poi sul finale un'altra associazione olfattiva, legata all'omoerotismo, e sono gli uomini la ragione che porta l'Io a non andarsene: «Sapendo d'alghè d'inchiostro ed invitanti / Me a restare».

Interessanti poi i diversi riferimenti alla schiavitù e al sesso, a partire già dal terzo testo, *Li coloravano di rosa in campo bianco*, in cui è presente insieme ad un'associazione con la pittura erotica etrusca, dove risultano di colore rosso più chiaro gli uomini che svolgono un ruolo "passivo", «Mentre di rosso cupo erano gli altri», quelli "attivi"²⁷⁷. Il riferimento poi prosegue indicando che «C'era per tutti spazio e un ruolo negli affreschi / Il piacere il comando la progenie». Successivamente, questa ambientazione e questo modo di vivere la sessualità, con una differenziazione netta tra chi è *vir* (uomo che penetra sessualmente, sia che vada con un uomo "passivo", spesso giovane, sia con una donna) e chi non è *vir*, viene associata «alla medina», parte vecchia delle città islamiche, sineddoche per l'intero mondo musulmano.

Nei versi di un altro testo, *Antiche tecniche di panificazione*, abbiamo ulteriori rimandi al mondo antico, infatti i «pescatori, salineri, marinai» approdano «in questo emporio del Mediterraneo» «dove erano le scuderie / romane e i magazzini». In seguito, in un'atmosfera di calma e attesa «all'una e venti al molo» a Biserta, è ben delineato un quadro fortemente omo-erotico: «Noto le nuche vicine / Scambiarsi cenni di intesa, / Voglia di scalciare le gambe i pugni chiusi / E poi in ginocchio a carponi acquattati / Dopo aver cucinato / Per te e i tuoi tre amici berberi / Che ridono in attesa dell'ordine / Spengono sigarette bevono / Gettano indietro il capo sovrani / Allungano le mani».

In un altro testo, l'Io esprime il desiderio di «una schiavitù di una notte», con un riferimento al rapporto sessuale. Quello che nel mondo antico - e pensiamo al mondo romano - in una società con presenza di schiavismo era una pratica che risultava legittima, il sesso tra un uomo e il suo schiavo, nel mondo moderno è rivissuto come fantasia erotica. Certamente, secondo la visione dell'autore - la

²⁷⁷ Il riferimento specifico può essere a *La tomba dei Tori* (Tarquinia, VI a.C.) in cui troviamo, accanto a scene di erotismo tra uomini e donne, raffigurazioni omoerotiche. Possiamo notare, appunto, un utilizzo del colore atto a distinguere i sessi (rosso bruno per l'incarnato maschile, bianco per quello femminile), valido anche per evidenziare la diversità dell'uomo che svolge un ruolo ricettivo, rappresentato con un colore rosa. È inoltre presente nella stessa tomba una pittura raffigurante l'episodio di Achille e Troilo (narrato nei *Cypria*), da alcuni critici associano all'altra raffigurazione omoerotica, che rappresenterebbe «Achille, leggendario eroe greco» passare «dal ruolo di erastes a quello di eromenos, cioè da 'amante' ad 'amato', da attivo a passivo; egli, il Greco, viene quindi sottomesso e punito», cfr. Federica Campanelli, *Il sesso estremo degli etruschi. La tomba dei tori e della fustigazione*, in «InStoria», n. 89, maggio 2015. Cfr. Johannes Rasmus Brandt, *The Tomba dei Tori at Tarquinia: a ritual approach*, in «Nordlit» 33, 2014.

stessa presentata nel romanzo *Zamel* - nel mondo magrebino la cultura mediterranea antica resta più ancorata ad una visione che non contrappone l'omosessuale all'eterosessuale, ma il *vir* (ruolo attivo/insertivo) a chi non è *vir* (ruolo passivo/ricettivo).

Nel testo da cui è estratto il titolo della sezione, *Meno e più vale il tempo dei sorrisi* - diviso in quattro parti - è espresso nella prima il sentimento generale che «Dopo una settimana in Maghreb» «Di partire o di restare per sempre è il desiderio», per poi essere delineato l'ambiente: un treno «Tra Cartagine e La Goulette». Qui, e più specificatamente «nell'alcova paradiso» dell'ultimo vagone vuoto del treno, l'io è catturato dagli occhi di un uomo «lucidi di marlboro e di sonno», occhi che sempre riconosce: «Occhi di guardia e di calcina / Occhi da turno in officina». Dunque, troviamo connessi a motivi omoerotici il motivo degli sguardi e quello dell'amore furtivo, espressi anche nell'ultima parte del testo in cui il corpo dell'io fremendo «all'improvviso cede e accoglie / L'irruenza necessaria». Da notare come, anche nei casi più espliciti di sesso omoerotico, il linguaggio di Buffoni tenda spesso all'associazione di immagini, che alterano la rappresentazione, contaminando la concretezza degli atti con termini che esprimono concetti astratti. Questi i versi con cui si conclude il testo, in cui notiamo i fenomeni appena descritti accompagnati dalla menzione del primo nome proprio della raccolta: «Mi pasticci il mento col tuo amore / Sangue bianco come si diceva, / Chiamandoti Jamel per tutto il tempo / Dei tuoi diciotto spasmi». Tuttavia, come si evince facilmente, la focalizzazione non è su un solo individuo, ma su molteplici giovani uomini, come esemplifica un altro testo della sezione: «Gli piaceva anche quello dell'altro treno / Un giovane e ancora intatto toro / Farlo vibrare accanto al finestrino, / Si sarebbe detto da solo giocasse / A come celare il gonfiore vicino». Ritorna poi un'ulteriore percezione olfattiva e il pullulare di uomini tunisini: «Mirra è il profumo col quale l'amante / Conduce a sé l'amato / E Tunisi come un contagocce / Lascia filtrare attraverso il metrò / Cento maschi nuovi ogni mezz'ora / In cerca di refrigerio a Sidi Bou / Ma poi risalgono e io li aspetto qui».

La seconda sezione, *Il mio amico*, insiste ancora tutta sull'omoerotismo, che si muove da un "amico" all'altro. Nella prima pagina troviamo un primo testo

impaginato sulla destra, a cui segue una poesia impaginata a sinistra, secondo una scelta estetica già evidenziata in *Il profilo del Rosa* e presente anche in successive raccolte. Il primo testo è un distico che delinea una situazione dai toni affettivi: «Percorrendo da soli le vie dolci / Sul sellino della stessa bicicletta». È collegato a quello successivo, in cui l'Io si rivolge a un ladruncolo «Stupito e divertito / Con la mia borsa in mano / E mi percorre tutto ad occhi aperti / Con sospiri vicini / Da buio». Sul finire del secondo testo abbiamo un paragone dell'amato al dio - presente anche in altri testi omo-erotici - in cui i motivi omo-affettivi e omo-erotici sono congiunti. Ritroviamo, inoltre, un'ulteriore rimando all'olfatto: «E sei sano come un dio / Sei quasi bello, col profumo / Del tuo amore / Vuoi riempire la mia casa».

Nel testo successivo, notiamo come l'eros non sia rivolto alla stessa persona, infatti l'Io dice: «Verrò se c'è il tuo amico / Con il suo orecchino / Pendente al lobo destro / Ghigliottino...». In una dimensione di sogno, nel finale sono immaginati anche «i suoi fratelli e i suoi cugini» che entrano «[...] Ed escono / Per venire da me». Nel quarto testo, *Pressoché uguale agli altri nell'entrare*, nonostante sia evidenziato l'eros *in toto* verso il gruppo di uomini, all'interno «come con i cavalli / Anche se sono gruppo o branco» c'è colui che colpisce maggiormente lo sguardo. Troviamo anche un altro riferimento al dio, seppure diverso: «Quello di luce obliqua / Guarda dio più vivacemente in faccia / Va domato singolarmente». Continuano negli altri testi numerosi rimandi olfattivi, ma anche legati al senso gustativo, ad esempio, di un giovane lavoratore «Odorano di frutta le sue mani / [...] / Voglia la doccia solo dopo», mentre di un «ragazzaccio» l'Io si ripromette di baciare «le labbra miele birra / Di focaccia».

Riporto, dopo questa panoramica, il testo che chiude la sezione, in cui subentra al vitalismo edenico dei testi precedenti, una sensazione di inadeguatezza e malinconia:

« Lui scrive i versi che io sto leggendo
Li scrive a braccia aperte mentre gioca
A stirarsi. Poi mi stringe come
Le chele richiude.
E non importa se sotto i capelli

Di sonno ha il fiato impastato,
Deve sapere il mio di dentifricio -
Solo la parte di chi piacque un tempo
Posso giocare ormai
Io che kalòs kai agathòs fui
Mentre si specchia si tocca lui
È una novizia
Che ha incontrato Gertrude».

È da notare, al di là dei consueti rimandi olfattivi e gustativi, l'interessante metafora della scrittura di versi associata all'eros, nello specifico al movimento e all'abbraccio dell'amato. Subentra poi una malinconia legata all'età, attraverso un rimando classico che manifesta un concetto tipico della grecità, che lega l'essere belli all'essere buoni moralmente; con un sorprendente ironico finale "manzoniano".

La terza sezione di sette testi, *Il cognato*, esprime l'eros che si espande verso una figura più specifica, che ha il nome di Ishem, già nominato in un testo di *Del maestro in bottega*²⁷⁸. Il testo di apertura si focalizza, come riportano il titolo e il primo verso, su uno «Strano ospite levantino: quel cognato». Egli è «Giovane e fremente / Quanto nessuno prima / Mai sazio e mai in sordina / Con la forza del mare», versi che esprimono l'ardore sessuale dell'uomo. Quando l'io incrocia i suoi occhi «Diventa d'incanto / La sua virilità», ed è difficile sostenerne lo sguardo «Persino in fotografia». La caratteristica precipua del giovane amato, più che la bellezza, risulta un senso di sicurezza virile, di fierezza, come esprime il distico finale: «Ma è più fiero che bello, lui è solo / Fierezza in ogni gesto...».

In realtà, Ishem compare esplicitamente soltanto a partire dal quarto testo, ma è il protagonista anche degli altri, infatti si riscontra con chiarezza un filo narrativo, che prevede delle tappe - primo incontro, innamoramento, problematiche, fine - come è presente, seppure con le dovute differenze, nei cicli d'amore dell'elegia

²⁷⁸ Il testo che in *Del maestro in bottega* era dedicato ad Ishem, in questa raccolta cambia destinatario in Yusif (Giuseppe). Infatti non è presente in questa sezione, ma si situa, rivisto, nella sesta.

latina²⁷⁹. Nel secondo componimento, *Lui che sovraneamente riconosce*, sono da segnalare, da una parte, gli «occhi» che «in grandi occasioni di stupore» si aprono totalmente «schiudendo il nocciola». Dall'altra, è interessante il rimando alla virilità, che riconosce «chi inginocchiato sappia soddisfarlo». La figura dell'amato oscilla nella percezione dell'Io «tra somiglianza e differenza / rispetto a un eroe vero», ed è rigida come una «statua» nella sua inclinazione «a comandare e a combattere». Le caratteristiche di uomo alfa, bisessuale, con associazione all'immagine di guerriero *sine ulla pietate*, sono ribadite nei cinque versi finali della poesia, in cui ricompare l'associazione allo schiavismo: «Bottino di guerra, donne fanciulli schiavi / Da cui farsi religiosamente servire, / Lui, solo lui si permette / D'essere stesso in modo / Così assoluto».

Nel terzo testo, *Guardavo a lui ed ero raggiante*, continua l'insistenza sul senso della vista, nei versi: «Il mio volto non doveva arrossire, / Io che zelavo il suo sguardo»; o ancora: «Era stato mio il suo sguardo una volta / Mentre usciva dal mare». Qui, l'amato non è associato a un soldato, ma piuttosto al «profilo di un giovane mercante / Che gli argenti tratta e gli schiavi». Ritorna anche qui il motivo dello schiavismo, ed inoltre notiamo come l'amore provato dall'Io - per quanto fisico - abbia una componente forte di idealizzazione e si riconnetta ad un prototipo di uomo, a un *proto-vir*, con stratificazioni nella storia: «Era l'amore degli amori / Che provavo per lui, / Un amore di amori / Stratificati e vivi».

Il quarto testo, *Ishem e il suo sesso cervino*, è una breve poesia impaginata in alto sulla destra, a cui segue un componimento nella stessa pagina, al centro sulla sinistra, *La forza della sua destra mi sostiene*. Se nei versi iniziali del primo appare un'associazione omo-erotica fra il membro dell'amato e il «suono del corno», poi si sviluppa un motivo anche omo-affettivo. Infatti, l'Io desidera «essere tenda» per l'amato e ricoprirlo «di desiderio e di notte», con un rimando all'immagine presente nel testo con protagonista Oetzi (testo-chiave in *Il profilo del Rosa*). Nel testo successivo inizia ad essere adombrata una problematica nel rapporto - tuttavia poi rimandata nella sicurezza dell'amore da parte di Ishem - ovvero la possibilità che l'amato bisessuale trovi sposa per avere figli e famiglia:

²⁷⁹ Non è un tratto specifico dell'elegia omoerotica, ma dell'elegia in generale. L'omoerotismo porta, semmai, solo ad un affrettarsi delle tappe.

«Perché nemmeno quando / Sarà di nuovo padre / Lui si vergognerà / Di aver sorriso a me».

Nei due testi finali della sezione, interconnessi come i due precedenti e presenti nella stessa pagina, sopraggiunge una consapevolezza, che preannuncia la fine. Difatti, nelle sezioni successive compaiono nomi e cicli legati ad altri amati, ma non più quello di Ishem. Nonostante la fantasia dell'Io di sentirsi come «prona alla concupiscenza / Una sposa adorna di gioielli» e la presenza di una vita sessuale («Il sesso è sempre una vocale / E in arabo lui grida adesso grida»), scrutando il corpo dell'amato a riposo, l'Io ammette che Ishem «certo non si può curare / Delle faccende in sospeso del mio corpo o cuore».

La quarta sezione, *Feconde balene*, di dodici testi, si concentra su un altro ragazzo magrebino, Bessem. In questo caso, però, non abbiamo un ciclo di amore omoerotico delineato con inizio e fine tra l'amato e l'Io. Quest'ultimo si pone più che altro in una posizione di osservatore esterno, cercando di comprendere il modo di vivere altrui. Il ragazzo è un radioso adolescente, meno *vir* di Ishem, e - pur rimanendone certamente affascinato - l'autore pare più interessato ad esplorare antropologicamente la vita, anche erotica, del ragazzo e il suo mondo. Viene affrontato anche l'universo familiare di Bessem, difatti, come chiarisce il primo breve testo, il riferimento del titolo della sezione è alle madri, che generano numerosi bambini.

Il secondo testo, *Coi centosessantamila nodi del rovescio*, è uno di quelli presenti in *Del maestro in bottega*, in cui il riferimento è un «ragazzo / Arditamente arrampicato alla colonna», situazione che qui delinea il primo incontro con Bessem, nient'altro che il prototipo di adolescente magrebino, presente in ogni villaggio, insieme alla «sua nonna tessitrice». Nel testo successivo, *Una maschera per sembrare cattivo*, notiamo come le voglie del ragazzo si manifestino già in età prepuberale, indistintamente verso femmine o maschi, tutti fortemente succubi di un'educazione legata al genere di appartenenza.

Nel quinto testo, *Nel timore della sua*, Bessem subisce un'evoluzione, infatti solo a partire da questi versi è delineato come compiutamente adolescente. «Passata una stagione» il giovane si ritrova con la voce che «muta», mentre «ascolta con il

corpo nuovo». Nei testi successivi, in cui sono tracciati altri sprazzi di vita tunisina, emergono i motivi omoerotici di una medina pregna di odori: «Oh se la senti la forza delle voglie / Alla medina tra gli odori / Di zafferano e fiori di cumino / Del venditore il figlio la mano / Come sfiora».

Il terzultimo testo, *Bessem eterno sguardo dell'adolescente*, è tutto giocato nella prima parte sugli sguardi tra lui e gli altri. In seguito, scopriamo che Bessem fa il «Vice aiuto del muratore / Con la sua vita stampata in faccia» ed è delineato con caratteristiche consimili ai ragazzi di vita pasoliniani, con «Le ossa che non vedono carezze / Ma tenerezze del membro tra le dita». Come loro - e come il Bacchino di Caravaggio o il Salay di Leonardo - Bessem è un «piccolo bugiardo» e «ha natura ciarlieria», cosicché passandogli accanto «malinconicamente alle carezze / risponde» in francese: «Ça suffit». Nel testo seguente, ancora, Bessem è paragonato a un «pastorello in trial» con «La bramosia di seta / Della carnagione» e «il sangue che pulsa» e «che affuoca».

L'ultimo testo, *L'altro è uno di quegli arabi veraci*, presenta motivi omo-erotici molto accesi e si concentra su un giovane al fianco di Bessem, probabilmente un suo amico, che ha «tozzo il fallo rosa come un cippo / di guardia all'ombelico». È un prototipo di uomo alfa magrebino che «non sceglie» ed è difficile da abordare, ma che «poi li mette in ginocchio i turisti vogliosi / e si prende vendetta / se francesi e spocchiosi».

Nell quinta e nella sesta sezione, *La medina di domani e Bianco e nero*, l'autore prosegue nell'esplorazione di quel mondo attraverso altri due giovani uomini.

La prima sezione esordisce con un testo, *Disegno industriale architettura o arte*, in cui l'io durante una visita all'istituto arabo di cultura osserva un «addetto alla sicurezza», un uomo di nome Seif – il cui nome significa spada: termine su cui poi si innesta un doppio senso erotico. Difatti, egli è «il giunco della sicurezza» che «le braccia tiene immobili conserte», ma al quale, al «passaggio delle interpreti», «un tremito scosta / la piega al pantalone». E il testo si conclude con: «La spada freme solo alla visione». Anche la poesia successiva, *Cocciniglia cinabro carbone*, è incentrata su Seif, tratteggiando la figura del padre, fattosi vecchio con «lo sguardo vacuo riaccendendo la Tv», dopo una vita di lavoro «Su navi e

rimorchiatori». La durezza del lavoro e della vita si evince anche dalla pelle di Seif, per cui «le mani graffiano, stringendo»: «Croci rosse e mezze lune / Altre carezze». Nei testi successivi lo sguardo si sposta verso altri giovani uomini come «Alì il ribelle imprevedibile ostinato / Che si acquietava per poco solo dopo», o altri maschi che restano anonimi.

Piuttosto che passare in rassegna la miriade di motivi omoerotici, mi limito a riportare i versi conclusivi di *Andando all'assalto del sole*. Qui notiamo motivi omoerotici legati all'erezione - come nel primo testo della sezione - e alle fragranze:

«Un patrimonio di ragazzi che si accendono
Se il turista si avvicina.
Per quel fiotto di sangue,
Quell'entrata improvvisa ai capillari
Stupenda al manganese da gestire
Nell'odore di incenso e di tappeto
Di sperma e di frittata alla cipolla...».

Il primo componimento della sezione successiva, con titolo *Confine deserto libico*, sviluppa maggiormente il tema dell'incontro omo-erotico tra nativo e straniero, ma in generale tutta la sezione, come suggerisce il titolo *Bianco o nero*, è incentrata sul rapporto e sullo scontro che può venirsi a creare tra due figure: l'occidentale e il magrebino. Il primo testo presenta un *incipit* dal gusto espressionistico, volto a tratteggiare eroticamente gli uomini come guerrieri con «Le mazze da combattimento, / Stimolanti come chele». Quindi viene messo in luce come il loro fare «baraonda» funzioni da «corteggiamento allo straniero» che voglia essere «Trattato come mucca stimolata apertamente / Per produrre più latte». A seguito di questi accostamenti omoerotici, trasfigurati attraverso immagini del mondo animale, vengono distinte tre tipologie, con una *climax* in base al livello di resistenza e di compiacenza agli sguardi: «Quelli da uno sguardo solo duro / Di tre secondi al massimo» sono i più difficili da conquistare (corrispondono al maschio alfa, devono essere seguiti e su di loro permane il dubbio «d'essersi sbagliati»); «Quelli dallo sguardo ricambiato / Pure senza sorriso / Ma prolungato e meno duro» sono disposti, invece, anche a baciare,

dopo. Infine, gli ultimi tre versi presentano la tipologia di chi è capace anche di innamorarsi: «Quelli anche del sorriso e che lo seguono» / Baciano subito e vogliono restare / Con lui tutta la vita».

Il testo successivo, *Bianco o nero*, dal titolo omonimo della sezione, approfondisce alcuni motivi omoerotici toccati in precedenza, compiendo in versi una riflessione su alcune visioni antropologiche proprie del mondo tunisino, per cui «Delle tre sorelline la più scura / Di pelle / È considerata la più brutta», in una concezione di opposizione binaria: donna e uomo, morte e vita, buio e luce, nero e bianco. Una precisazione ulteriore è perseguita nei successivi versi: «Ma per lo straniero non vale. / Egli è luce buio e morte in vita / È un vecchio uomo donna giovane / Che custodisce un mondo altro e attrae / Particolarmente bianco / Da leccare». Lo straniero è dunque visto dal nativo come un elemento straniato dalla logica dell'*ethnos*, per cui si rimane affascinati e si prova facilmente attrazione erotica. Infine, il desiderio di compiere un atto erotico con lo straniero (rigorosamente da penetrante “attivo”) è connesso a una volontà di dominazione e conquista dell'occidentale bianco. Da ciò consegue maggiore prova di virilità, se è maschio adulto: «E per antica usanza dell'etnia / Più virile atto è conquistare un uomo / Che una donna o un bambino, / E se bianco vale il doppio il suo dono / Di lussuria e mania».

I due testi successivi vedono un medesimo protagonista, di nome Yusif. Per via del significato del nome, Giuseppe, in *Su Yusif appena scarcerato. La casa di Loreto*, l'autore compie una connessione con la leggenda cattolica della traslazione della casa di Nazareth alla città marchigiana di Loreto. Il testo si concentra tuttavia su Yusif, uscito dal carcere dopo sei mesi, che si caratterizza per «la fantasia nell'enunciare i guai / Dei suoi parenti bisognosi», attraverso la quale chiedere sostegno economico all'Io, che stanco delle «riflessioni sulle opportunità / I veti incrociati le difficoltà di comunicazione» vorrebbe dedicarsi all'*hic et nunc*, attraverso un incontro di mani e labbra. Il testo successivo, con alcune modifiche, è quello già presente in *Del maestro in bottega*, incentrato anch'esso sulle difficoltà di comunicazione linguistica, risolte attraverso un intrecciarsi di lingue in senso erotico. Dopo una poesia in cui compare un altro nome biblico, *Storia di Mohse*, dedicata al rapporto tra un magrebino e una donna

fiamminga, appare una composizione, *Cher confrère*, incentrata sulla ricerca di atti omoerotici in compagnia di un «amico francese impaziente», un «filosofo morale». La sezione si chiude con una poesia che assume un ruolo-chiave a livello macrotestuale. Riporto l'intero testo:

«Pneuma è il soffio
Col quale l'amante
Conduce a sé l'amato...
Per insegnargli il tiro con l'arco e la scienza
Dei numeri e delle misure?
O forse è vero che, pur io vedendo
Quanto siete diversi tra di voi,
Se vi descrivo vi appiattisco
Perché il fantasma che qui sto inseguendo
Ha sempre il mare sullo sfondo e questa pelle
Ambrata. Della mia coscienza siete la contraddizione
Ma non vi assomigliate tutti, ve lo giuro,
Labbra tenere e mani dure,
Non siete intercambiabili, non posso
Acquistare senz'anima dei corpi.
E come lavorato su carta colorata
Questa mattina è il cielo a Monastir.»

Già a partire dai primi tre versi, attraverso un grecismo, è introdotto il motivo dell'anima legato all'eros, che si contrappone alla prevalenza di motivi omoerotici legati al corpo degli altri testi. Il ruolo chiave di questa poesia è dato anche dal fatto che, come il testo d'apertura della silloge, l'io compie una riflessione sul proprio eros. Inoltre, sono presenti anche dei motivi metaletterari, espressi nella difficoltà di tratteggiare le figure degli amati in scrittura, e nel rischio di inseguire un prototipo ideale di giovane uomo, senza riconoscere appieno le personalità individuali. Ancora, i versi successivi fanno tutti da contraltare a espressioni pasoliniane²⁸⁰, così da esprimere l'importanza del *pneuma* e non del solo corpo nella concezione erotica dell'io. Il distico finale sfuma la poesia in un'atmosfera

²⁸⁰ Buffoni stesso esplicita nelle *Note* che «Labbra tenere e mani dure» è un verso di Pasolini.

placida, e la menzione del toponimo tunisino contestualizza geograficamente il componimento.

Quindi incontriamo la settima sezione, *Ibrahim*, che possiamo considerare un vero e proprio ciclo omoerotico, il secondo della silloge, in cui trapela un forte sentimento omo-affettivo, oltretutto di erotismo fisico. Il primo breve testo, *Come in questo giugno di calura*, è ricco di motivi vegetali che assumono un significato simbolico. Tra essi ritroviamo anche i consueti «pioppi»: «Evocativi e direi curiosi di me, / Belli e gelosi / Perché pensati al plurale». Nel testo seguente, *Certo che sogno i nostri itinerari*, l'Io - mentre è nella località di Sidi Bou Said - rivolge il pensiero alla regione lombarda, individuata attraverso l'elemento delle «Alpi con le cattedrali». Tuttavia, è un momento passeggero, poiché è subito ridestato dalla vista di ragazzi bruni «che giocano a pallone». Tra il gruppo si distingue Ibrahim, che «Esce dall'acqua scuotendosi in un soffio». Egli, infatti, è fonte di un innamoramento importante, capace di ricondurre l'Io al ricordo di un'esperienza passata: «a Bellaria con l'Alberto», fortemente autobiografica – difatti nel romanzo giovanile, poi pubblicato lo stesso anno di *Noi e loro* col titolo di *Reperto 74 e altri racconti* (2008), se ne tratteggia la storia. Ibrahim, tuttavia, non è soltanto foriero di una nostalgia di amore passato, ma porta l'Io a un senso di vita rinnovata, come esprimono i concitati versi finali della poesia: «E vivo vivo ancora / Nel desiderio suo / Io vivo ancora».

Nei testi successivi è tratteggiata con numerosi dettagli la persona di Ibrahim Mezni, un pugile «Atleta ma non campione, / Impacciato nei modi / Ma ardito nei gusti». Al di là di motivi omo-erotici anche piuttosto espliciti («La tua lingua di pugile che affonda / E sotto l'accappatoio io che accarezzo / Il tuo glande di nuovo splendente»), sono presenti motivi omo-affettivi. L'Io rimane stupito, ad esempio, da un gesto di affettività slegato dal sesso: «Il miracolo è il compiersi di nuovo / Da carezza cosciente / Non atto conseguente ad erezione naturale». Questo rapporto, fatto anche di vero affetto, colpisce al punto da far pronunciare all'Io versi non esenti da autoironia, quali: «Roba da matrimonio / Eterosessuale». Nei testi a seguire viene attuato un confronto col mondo occidentale, a partire dalle madri dei partner avuti, chiedendosi se ciò voglia dire qualcosa: quelle

«milanesi e fiorentine» sono «fragilmente isteriche e svagate», quelle dei magrebini «donne povere al lavoro / Nella casa-stanza dignitosa, / E dal fermo sorriso». L'Io poi osserva - «Come una telecamera fissa» - la scarsa «quantità di nevrosi» presente nei luoghi nordafricani, in cui a prevalere è il tempo della «stasi». Questo aspetto si espande a una considerazione sul proprio eros, che questa volta si avvicina al sentire pasoliniano, individuando la nevrosi in un uomo tipicamente borghese, come elemento fortemente anerotico: «Me ne basta una punta / Di nevrosi / Percepita all'istante / Per perdere interesse a frequentare / Anche il più bello del reame». Qui notiamo come in alcuni tratti l'Io, generalmente più vicino a Edo - l'omosessuale militante di *Zamel* - si accosti più ad Aldo, entusiasta di un "vetero" omoerotismo.

Nella poesia intitolata, *Per il dosaggio dei decori e il controllo dei volumi* - la penultima della sezione - subentrano, dopo la fase di innamoramento, degli elementi di disturbo che presagiscono la fine del rapporto. L'Io parla di sé in terza persona rivolgendosi direttamente al Tu, ovvero a Ibrahim. Ormai, sembra che la relazione sia proseguita perfino in territorio lombardo, in cui «Nella scuola per disegnatori tecnici» «ti ha iscritto chi ti ha rilevato / Alla colonna arditamente arrampicato / Per averti con sé». Il giovane magrebino «Ancora non amava eppur bruciava / Di desiderio di amare», tuttavia si stagliano nelle mente di Ibrahim «Disequilibri di luce e asimmetrie», che lo portano ad andare con un altro uomo tradendo l'Io. Con questi versi, infatti, termina la poesia: «Ma a te non importa, tu lo scovi / In metropolitana / Il dio nero già pronto che ti aspetta / Nella stanza d'albergo al nono piano». Come per Catullo e Tibullo, anche in questo caso, la ragione che avvia alla fine del rapporto è legata al tradimento.

L'ultimo testo, *Ciò che un ragazzo si porta consapevolmente con sé*, rappresenta in qualche modo la chiusa generale dell'esperienza tunisina, esprimendo le considerazioni ultime che l'Io ha tratto da quel mondo. Dopo una rappresentazione della vita fatta di colori e odori che un magrebino si porta con sé, l'ultima parte sancisce la diversità profonda di visione della vita e dell'amore omoerotico; compaiono anche dei motivi omo-rivendicativi. Infatti, «Ciò che un ragazzo di qui / Porta inconsapevolmente con sé / È l'assenza di diritti / [...] / Il

tempo lungo e morto / Delle pause / E l'assenza di tempo per sé / L'idea di privacy».

A chiudere la prima parte del libro è l'ottava sezione, denominata *Cartagine*, che ha funzione di sfumare il forte momento conclusivo della precedente sezione per fungere da connessione alla seconda parte del libro. Qui l'autore avvia un parallelismo con l'antica città punica a partire dalla figura di Sant'Agostino, che a Cartagine aveva studiato e a Cartagine ha ambientato ampia parte delle sue *Confessioni*. Nel primo testo, *Basso continuo al mio pensiero questa sera*, l'io fantastica su un'«idea selvaggia», che allude sibillinamente a rapporti omo-erotici tra Agostino e i suoi compagni di stanza nordafricani a Milano. Gli altri testi si focalizzano su scorci lirici legati all'immaginazione della città antica, che si compenetra con le città viste dall'esperienza diretta dell'autore. La sezione si conclude con il testo *L'alluvione*, in cui ritornano allusioni omoerotiche, associate agli «odori degli uomini», e che con una sinestesia «l'occhio» della “telecamera” dell'io coglie di continuo. Il finale suggerisce dunque un senso di allontanamento e di distruzione. Da notare, all'interno di particolari concreti, il dettaglio di un tronco trascinato dalla corrente, che diviene simbolo fallico nell'endecasillabo «Galleggia il tronco come un cazzo teso», a rappresentare allegoricamente - se vogliamo - il sigillo della fine di una lunga stagione. Nel distico conclusivo cogliamo però, accanto all'idea della malinconia per la scomparsa di quel mondo, l'idea di una continua, instancabile trasformazione, che non porta alla sua scomparsa definitiva: «Che è nata e rinata su fondamenta mobili / E che questa non sarà l'ultima volta».

La seconda parte, «Noi e loro», si apre con la sezione nona, *Due trafiletti*, titolo che sta ad indicare anche i primi due testi, interconnessi tra loro e scritti a partire da un'occasione di cronaca. L'autore riporta in nota che il trafiletto legato alla morte di un extracomunitario curdo «nella località denominata Balzi Rossi, nei pressi di Ventimiglia», connessa «all'immigrazione clandestina tra Italia e Francia», era posta accanto «a quella del suicidio di un adolescente, gettatosi da un cavalcavia della tangenziale est di Milano, perché perseguitato dai compagni di

classe per la sua effeminatezza». A partire da ciò, dunque, connette le due figure, che sono quelle che rientrano nel “noi”. In questa operazione omo-rivendicativa ritroviamo un motivo legato al suicidio omofobico, per una «Condanna» che si risolve in «Una fuga / Dal parapetto del cavalcavia / Sperando di svegliarti / L’hai scritto nel biglietto / In un mondo più gentile», con toni che ricordano la poesia *Walter (Nell’acqua degli occhi*, poi ripresa anche in sillogi più recenti).

Nel testo successivo, *Di quando io crescevo*, troviamo motivi omoerotici legati a una riflessione sulla propria esperienza passata, con prevalenza di toni rivendicativi rispetto al contesto sociale della crescita. A seguire un testo in cui l’Io si pone, invece, in secondo piano, per tratteggiare con motivi omo-affettivi una relazione tra un «operaio» e «un fresatore». Nel testo che gli succede torna ancora una riflessione sulla propria esperienza, per cui «la faccia di uno di noi / È la mia faccia», in cui «è rintanato uno spavento / Di tanti anni fa, una precoce necessità / Al silenzio e all’astuzia», con riferimento al dovere nascondere la propria omosessualità e alla conseguente furtività degli atti omoerotici, non limitata soltanto a chi dice Io. Proprio questa condizione porta ad avere uno sguardo più attento e a riconoscere «Il suo cacciatore da cacciare / Con opportune leggi anticaccia», versi non esenti da critica rispetto alle “norme” della morale sessuale. Seguono altri testi in cui l’Io si fa osservatore. In *Porno set*, ad esempio, lo sguardo poetico coglie nella visione di un film uno spunto di riflessione sul tema della schiavitù, connessa al mondo BDSM. Lo schiavo è certamente un ruolo di «finzione» in questa epoca, in cui egli «le prende e poi si dà / Liberamente a un trattorista anonimo». Non mancano le connessioni con mondi del passato. In *Una ruota che gira* emerge un omoerotismo antecedente alla seconda metà del Novecento, a «Venezia come Sidi Bou Said / E domani chissà come Baghdad / Ritornata alla pace Babilonia».

Il modo di vivere la sessualità mediterranea, riscontrata in Tunisia e nel mondo antico, è posto in connessione con quello della città lagunare, meta anche di «Byron poi coi carnevali / Di nove settimane...», con cui si chiude il testo. A chiudere la sezione la poesia *Cadono foglie rosse*, focalizzata sull’esperienza

passata dell'Io e sull'omosessualità in connessione al rapporto con la madre, nucleo di *Avrei fatto la fine di Turing*, in cui infatti è ripresa²⁸¹.

La decima sezione già dal titolo, *Gay Pride*, preannuncia la presenza di motivi omo-rivendicativi. I primi due testi, raccolti qui in un'unica composizione bipartita, sono accomunati dalla posizione dell'Io, che si pone come osservatore di due coppie omosessuali: due donne anziane e due ragazzi. Entrambe accomunate da una compostezza dignitosa e da un riserbo timido nell'esprimere la loro affettività in pubblico, infatti le due donne «Come mi videro si ricomposero / Distanziando sulla panchina i corpi» e i due «Giovani puliti timidi e raggianti / Dritti sulle sedie col menù sfogliavano / E si scambiavano opinioni / Discretamente» condividendo «una felicità / Di esserci / Intensa, stabilita». A seguire troviamo sei poesie che prendono il titolo da vie o piazze della città di Roma, concentrandosi più che altro su figure di emarginati e di extracomunitari, in quello che può essere visto come un primo nucleo del successivo libro *Roma*.

A chiudere la sezione è la poesia *Fregellae*²⁸², dedicata al tema dell'immigrazione, che associa vicende contemporanee con un episodio della storia romana risalente al 125 a.C. «Gli scavatori clandestini» che domandano il «permesso di soggiorno» sono messi in connessione agli antichi abitanti di Fregelle, che insorsero proprio «per diritto negato di cittadinanza» contro Roma, la quale reagì radendo al suolo la cittadina e condannandola al rito della *devotio*, sorte condivisa con Cartagine e Corinto, come ricorda l'autore in nota.

La sezione undicesima, *Mehmet*, consiste in un ciclo omoerotico, il terzo ed ultimo della silloge, dopo quelli dedicati a Ishem e Ibrahim. I nove testi sono incentrati su una relazione vissuta dall'Io in Italia con un extracomunitario. Come esplicita l'esordio della prima poesia del ciclo, *Le lingue delle madri*: «Da tre anni qui a Roma ho un compagno / Turco, di etnia curda. / Comunista, torturato in galera». Già dal primo testo emergono le differenze culturali dei due, l'Io è un letterato che si dedica la «sera da solo alle letture», il compagno è un uomo proveniente da una famiglia di fede islamica, con la madre che chiede al figlio di

²⁸¹ Per questo motivo mi concentrerò più a fondo sul testo nell'analisi della silloge *Avrei fatto la fine di Turing*, vedi *infra*.

²⁸² Questa poesia è ripresa anche nella successiva silloge *Roma*.

seguire il Ramadan. Eppure, tra i due, oltre che una forte passione erotica («Poi facemmo l'amore molto bene / E alle tre tornò ridendo a monte / Testaccio dai compagni»), è messo in luce un punto di contatto, ovvero la trasgressione rispetto alla tradizione religiosa. Il fatto che Mehmet trascuri l'usanza islamica ricorda all'Io una sua passata trasgressione di un'usanza cattolica durante gli anni di vita in famiglia, con cui si chiude il testo: «Ricordo che il venerdì santo / Non perché avessi fame /- In casa mia non si digiunava / Ma si osservava il magro - mi comprai / Un etto di prosciutto crudo / E lo mangiai ai giardini. Fui avvistato e la mamma / Ne ebbe tanto dispiacere / Perché fai queste cose? Non vuoi bene a Gesù?».

Interessante notare come nel secondo testo, *Ho gli occhi di dolore e sono turco*, l'Io poetico non sia più aderente a quello del poeta. Il poeta, infatti, sceglie di parlare a nome dell'amato, dando un effetto di immediatezza e bruciante testimonianza delle torture subite dal compagno: «In prigione mi hanno torturato / Con gli elettrodi / Ho i segni sotto il mento e sui ginocchi / Anche i piedi mi hanno massacrato». Mehmet, che a Roma fa il «saldatore», si sente accudito da quello che chiama «il mio professore», che confessa di avere amato. Anche nel testo successivo, *Ho visto un sogno brutto*, a parlare è sempre l'amato, che esprime la sua sofferenza per il passato e i timori del presente e futuro: «Ero in Italia a fare il saldatore / E senza la maschera per gli occhi / Non c'era il professore».

Nei testi successivi questo espediente, tuttavia, non è più presente: alcuni, come *Stringo alfin l'amato collo*, si concentrano su un appassionato erotismo di coppia, altri riflettono sul *modus amandi* dell'Io, riconnettendo Mehmet a un proto-*vir*. A questo proposito, particolarmente interessante è *Approfittò Cupido*, in cui è rivisitato il mito di Amore e Psiche - presente nelle *Metamorfosi* di Apuleio - che risulta connesso alla tendenza dell'Io ad amare «i Mehmet», come una «maledizione» della giovinezza, per cui «Non cercai mai la luce / Salvandomi nel buio».

Sembra dunque emergere anche in questo ciclo una zona di ombra, che impedisce una risoluzione serena e un proseguimento duraturo della relazione. È come se subentrasse sempre qualcosa - a volte di più definito, a volte meno - che minaccia

un possibile prosiegua felice della storia. In un testo come *D'altro canto non sei forse qui*, ad esempio, notiamo come l'immaginazione di servire Mehmet come un grande «Principe curdo, / O mio Yusuf ibn-Ayyub Salah ad-Din» (ovvero il noto Saladino), porti a coniugare *eros* e *thanatos* con anfibolie nei versi a lui indirizzati: «Feroce quanto basta a dilatare / Senza decapitare / Il tuo Renaud de Chatillon graziato intero». Un ruolo importante riveste il penultimo testo della sezione, *Sono Abramo e Maometto i miei amanti*, che riporto per intero:

«Sono Abramo e Maometto i miei amanti,
Ibrahim, detto Brahim alla tunisina
E Mehmet - contratto, secondo l'uso turco -
Qui a Roma.
Un vero mediterraneo abramitico mi sento
Col presepe mentale nei tre desideri.
Oppure volere un limpido fidanzato
Da civilmente sposare
Con le mamme e gli amici contenti?
Magari procreando assistiti
Bimbi da educare al più
Politicamente corretto,
Piuttosto che sostenere
Mehmet alle nozze
Con la badante moldava,
E dal piano di sopra osservarlo
Educare i figli alla caccia e alla lotta
Continuando in silenzio ad averlo nel letto?».»

In questo componimento, in cui prevalgono i motivi di riflessione sul proprio eros, è presentata dall'io una doppia prospettiva di vita: una si adatta alla via mediterranea abramitica, per cui l'amato potrebbe in un futuro andare a nozze con una donna, e l'io ne resterebbe un amante furtivo; l'altra si associa a una vita gay in un società moderna, con la possibilità di unirsi civilmente e procreare con la fecondazione assistita. A questo dilemma pare non ci sia soluzione, e questo si evince anche dalla costruzione retorica del testo, impostato sull'interrogazione

con un parallelismo. Se l'eros buffoniano, a livello ideologico, sarebbe aderente ad un amore gay normalizzato e ricalcato senza evidenti disparità su quello etero, nondimeno rimane attratto da una tipologia inconciliabile a quel modello, e che è tipica di un mondo più arcaico e bisessuale, legata a un modello di vita appartato, furtivo, non esclusivo dell'amore omoerotico.

Così l'ultimo testo della sezione, *Dal chirurgo*, sancisce un ulteriore motivo di separazione tra i due, all'interno di un medesimo contesto, quello ospedaliero. Se nella poesia di apertura era sottolineata una somiglianza di atteggiamento, nonostante la diversità culturale, che faceva ben sperare, qui la consapevolezza della differenza di fondo è solida. Difatti, l'Io durante l'intervento si sentiva «astratto / concentrato sul futuro», era «scisso» da se stesso «e il corpo non era che un involucro»; per l'amato Mehmet la situazione è opposta. «Lui invece era il suo corpo, la completa / Integrazione del sé / E ogni intrusione degli operatori / Percepiva come la violazione / Di uno spazio sacro», percependo «onte non più redimibili» per un uomo che «Era» (da notare l'imperfetto) «la personificazione dell'inscindibilità / [...] dal suo corpo».

La dodicesima sezione, *Isa*, dal titolo potrebbe far pensare all'ennesimo ciclo omoerotico, incentrato su un amato abramitico, con un intreccio di motivi omoerotici, omo-affettivi, omo-rivendicativi e di riflessione sul proprio eros. In realtà, non è altro che il nome presente nel Corano per Gesù ed i sei testi della sezione sono fortemente omo-rivendicativi e connessi a una visione antiabramitica e anticlericale, sorretta da un limpido pensiero laico. Gesù infatti non è il Cristo della religione cristiana, ma «quel povero ragazzo ebreo di bell'aspetto / Dall'eloquio affascinante / Coraggioso esaltato torturato / Vittima di un errore giudiziario», per cui l'Io nutre «il più profondo rispetto». Non altrettanto positiva è la considerazione verso l'istituzione cattolica e i suoi rappresentanti, a partire dal «piccolo gruppo di inchinati» pronti a «baciare l'anello», fino alla figura papale. Difatti, «l'omofobia» è vista come un «marchio del suo pontificato», in riferimento a «Karol» (Papa Giovanni Paolo II), e con ancora più acrimonia è valutata la figura del suo successore, uomo con la faccia «Da vescovo armigero combattente / Pronta con la truppa a ricacciare / Nei cessi dei cinema / I forse-

perché-più-sensibili / Misericordiosamente». A questi versi dai toni militanti si accompagnano un sarcasmo feroce e un'ironia dissacrante, in cui i motivi omorivendicativi si ricongiungono a motivi di anticlericalismo. Un'ironia più sottile ritorna anche in *Protetto come animale o pianta viva*, testo in cui «Io frocio mi sento orchidea / Rettile scimmia cactus, protetto / Dalla sapientia cordis / Di papa Benedetto». Qui è interessante evidenziare l'utilizzo del termine frocio in senso di orgogliosa riappropriazione, il latinismo in senso antifrastico e parodistico del latino ecclesiastico, e la chiara esplicitazione del nome di papa Ratzinger. A chiudere la sezione, *Una lunga sfilata di monti*, testo ripreso anche in *La linea del cielo*, in cui il tema è quello dei diritti civili, che fanno sentire rispettato l'Io «Da Barcellona a Berlino oggi in Europa», ma non «tra Roma e Milano / Dove abito e sono nato».

La tredicesima ed ultima sezione, *Volo con Iberia*, come la prima, vede uno sfumarsi delle tematiche centrali della silloge, a cui corrisponde anche un dislocamento, questa volta - più che cronologico - geografico (anche se le due dimensioni sono in qualche modo interrelate). Come esprime il primo testo, l'Io è «Atterrato per vacanza dove ancora / Irti di spilli sono i condomini / E le madonne in scagliola stanno sui camini», con una connessione attraverso l'elemento dell'aereo al secondo testo della silloge, in cui l'Io da Milano atterrava in Tunisia. I sette testi della sezione affrontano, dunque, il tema del traffico di organi umani in Ecuador e la presenza di motivi omoerotici non è assidua, ma si fa sempre più rarefatta, fino a risultare in molti casi inconsistente. L'autore tratteggia in versi di estrema crudezza i ragazzi vittime di queste atrocità, come a ribadire un ulteriore sopruso dei "loro" verso i "noi". Nei vari componenti della sezione possiamo trovare una continuità nella figura di un «adolescente inca inginocchiato / Ai piedi del manto terrigno / Della vergine del latte» che ha la «faccia da puledro», «Joselito», che «non sa neppure d'essere / Nato in Ecuador / Di avere un rene pronto / E poi anche il cuore».

In conclusione, in questa silloge, emerge nella prima parte un omoerotismo vissuto come antica mentalità di stupro, che prevede un'asimmetria nel rapporto, a cui si contrappone la ricerca di un'affettività tra due uomini alla pari. La prima

modalità appare propria del mondo arabizzato, in cui permane un *modus vivendi* dell'erotismo che mantiene qualche traccia dell'antico mondo bisessuale latino, mentre il secondo sembra caratterizzare una società con apertura all'omosessualità in senso più moderno, gay o "postgay"²⁸³. Se nella prima parte gli amati coincidono con le figure di *vir*i bisessuali, proprie anche del mondo latino, a cui lo *zamel* (il frocio alla Mieli, il *queer*) è contrapposto, sancendo l'impossibilità di un autentico "noi", la seconda vede gli amati convergere con le figure degli extracomunitari, che insieme ai gay, e ad altre figure emarginate, non rispettate, vessate, vanno a costituire il "noi". Esso è da intendersi, quindi, non più in senso meramente affettivo, come nella poesia incipitaria, ma in una chiave socio-politica. L'importanza del libro a tale riguardo è evidenziata da Marco Simonelli, che ha lamentato una mancanza di attenzione verso una «"poesia gay" (intendendosi, con questa pur parziale etichetta, l'insieme di testi che leggono la realtà omosessuale non soltanto da un punto di vista erotico)». Ciò porta a non mettere in luce «un essenziale punto di riferimento, in quanto *Noi e loro* è un libro che parte da un dato esperienziale e letterario omosessuale per esplorare dall'interno aspetti che hanno a che fare con l'identità *in genere* (non di genere), dimostrando in pratica come l'occhio *queer* possa inquadrare e raccontare i mutamenti di un'epoca (la nostra) avvalendosi di un punto d'osservazione trasversale»²⁸⁴. Se da una parte, con questo libro, Buffoni mira a liberare la gioia del canto della corporeità maschile e dell'amore omoerotico, vissuti come dolente ossessione da diversi poeti a lui antecedenti, allo stesso tempo non si interessa soltanto all'*anér* (il *vir*) in senso erotico, ma piuttosto all'*ánthropos*, rimanendo «conquistato e sedotto dalle storie dei ragazzi, più che dai loro corpi», con l'intento di descriverli anche psicologicamente, dando vita a un libro caposaldo della poetica di omo-rivendicazione.

²⁸³ Scrive Buffoni «Il mondo post-gay è un mondo dove le inclinazioni non implicano per forza il riconoscersi in un gruppo, in una presunta cultura o in uno stile di vita. Da noi invece c'è ancora molto bisogno di una rivendicazione militante della differenza. Prima di poterci concedere – anche noi – il superamento dei ruoli e delle categorie», in Buffoni, *Qualcosa resterà. Su omosessualità e letteratura*, in «Le parole e le cose», 2 maggio 2017.

²⁸⁴ Marco Simonelli, *Noi e loro (più noi che loro)*, in «Nazione Indiana», 15 luglio 2008.

Roma, 2009

L'undicesima silloge, *Roma* (2009), consta di undici sezioni e 134 testi e «nasce da uno spaesamento geografico e antropologico»²⁸⁵, con il quale il poeta da “meteco”, come *Un longobardo assente* - così recita il titolo dell'ultima sezione - tratta delle “tante Rome” che compongono la capitale italiana, a partire da quella classica e pagana, a quella cristiana centro propulsore del cattolicesimo, a quella più moderna capitalistica e a quella recentemente islamizzata dall'immigrazione. Lo sguardo è sincronico e diacronico al contempo, in una «Roma con i suoi orizzonti che provengono / Da altri orizzonti più lontani»²⁸⁶. L'Io lirico assume una sorta di distanza partecipe, posizionandosi con «uno sguardo dall'alto - non estraneo alle cose, niente affatto estraneo - e tuttavia contemporaneamente partecipe, pietosamente e amorevolmente partecipe, e distaccato, come un occhio (l'occhio del Pantheon, mettiamo) che è andato più in là»²⁸⁷. Dunque all'interno di questo progetto di poetica, «di una poesia civile nel senso più alto del termine, di chi avverte la propria responsabilità di cittadino nella comunità in cui vive»²⁸⁸, abbiamo un variare di alcune tematiche principali: l'epica sportiva, lo sfruttamento lavorativo e il degrado sociale, la riflessione sulle arti figurative (architettura, scultura e pittura soprattutto), ed anche l'amore omoerotico. Quest'ultimo tema risulta centrale nelle prime due sezioni, fortemente interconnesse, per poi affievolirsi, prima di riassumere maggiore rilievo nella sezione conclusiva.

Nella prima sezione di 18 testi, *Quella stellata sopra il foro italico*, e nella seconda di 14 testi, *Quando i maschi si svegliano insieme*, prevalgono motivi omo-erotici, associati spesso allo sport, o comunque legati a un forte vitalismo maschile; ed entrambe le sezioni risultano - come dichiarato in nota dall'autore - dedicate a Pasolini, nella cui opera l'omoerotismo e Roma si trovano spesso congiunti. Nello specifico la poesia undicesima, *I ragazzi ubriachi di*

²⁸⁵ Vittorio Magrelli, *Quarta di copertina*, in Franco Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009.

²⁸⁶ Versi della poesia *Gilet di velluto di seta su camicia di lino*, in Buffoni 2009, p. 86.

²⁸⁷ Fabio Pusterla, *Roma, 2009*, in <http://www.francobuffoni.it/poesia/roma.html>.

²⁸⁸ Corrado Benigni, *Liriche d'impegno civile. Fotografie in versi dell'Italia di oggi*, in «L'Eco di Bergamo», 30 novembre 2009.

Montecompatri, tratteggia dei ragazzi di vita che «Gli si buttavano addosso a mezzanotte / Credendo di giocare, / Il sesso flaccido sotto la tela bianca / E quella voglia di giocare», con riferimento a Pasolini. Per quanto non venga nominato nel testo, è chiaro il nesso col poeta friulano, confermato dai versi finali, in cui «Fu allora che si volse a un castello vero / [...] / Per girare un vero film», che fanno riferimento all'attività da regista del poeta e al suo acquisto d'un castello in provincia di Viterbo. In una posizione in bilico tra «il massimo della partecipazione e il massimo dello straniamento»²⁸⁹, dunque, «è proprio nel segno di Pasolini che Roma si apre»²⁹⁰. A questo proposito è molto interessante la comparazione tra Buffoni e Pasolini, circa il loro rapporto ossimorico con Roma, indagata da Gianluigi Simonetti²⁹¹.

Pressoché tutti i testi delle due prime sezioni sono «dominate dalle immagini del corpo maschile, ritratto sullo sfondo del paesaggio romano e laziale quasi come una appendice viva del luogo»²⁹²; e «al di là di certi contatti più superficiali e aleatori, ciò che rinvia nel profondo a Pasolini - e naturalmente a Proust, suo giovanile modello psicologico e letterario - è proprio questa serpeggiante voglia di fusione tra io e mondo esterno, forte già nella precedente raccolta di Buffoni». Qui tuttavia l'io, più che ricercare sé nell'altro, come in *Noi e loro*, sembra annullarsi nell'altro, tirandosi fuori quasi sempre dall'eros partecipato, assestandosi in una posizione di osservatore.

Ben sei testi sono poesie provenienti da *Scuola di Atene*; ritroviamo nel testo inedito di apertura lo stesso gusto espressionistico e pittorico dei testi della silloge del *coming out*. La connessione in *Preceduti dalle gambe delle miss* è con gli atleti, che sono colti attraverso singole parti del corpo: «polpacci d'oro / D'argento e di bronzo», «conchiglia rigonfia» e «ascelle» da cui si erge «un'acre chiazza di viola più scuro». A questa breve poesia di apertura, seguono appunto i

²⁸⁹ Cristina Babino, *Un'intervista a Franco Buffoni. Il potere della parola, la laicità e i diritti civili, la rete*, in «Le voci della luna», n. 47, pp. 48-49.

²⁹⁰ Massimo Gezzi 2012, p. XXVI.

²⁹¹ Gianluigi Simonetti ha evidenziato punti di contatto e di divergenza tra Pasolini e Buffoni a proposito del loro rapportarsi alla capitale. Ad esempio, per entrambi Roma rappresenta «un altrove, un alibi, una fuga dall'illuminismo» e «amare e conoscere sono due attività strettamente collegate», cfr. Gianluigi Simonetti, *Paragrafi su "Roma" di Franco Buffoni*, in «Stephen Dedalus-Rivista on-line» (<http://dedalus.pordenonelegge.it>).

²⁹² G. Simonetti, *ibidem*.

testi della prima parte di *Scuola di Atene* e poi *La chiesa vaticana a riguardo* (da *Quaranta a quindici*).

Da notare che in diverse poesie sono interpolati versi appartenenti a testi di precedenti raccolte, dando origine a nuove composizioni. Un primo esempio è costituito da *Bruciandolo selvaggiamente prima di riposare*, poesia con motivi omoerotici velati che in *I tre desideri* aveva solo 8 versi, mentre qui si espande fino a raggiungerne 22. Nei primi versi risulta delineata una modalità astuta di amare, legata alla furtività degli atti omoerotici, che si precisa ed esplicita con riferimenti alle figure degli «operai che rincasavano» e di un «giovanotto dal profumo dubbioso». Un altro esempio lo abbiamo in *Un cammello un dromedario una pantera un gatto*, incentrato su riferimenti alla pittura del Perugino, cui si uniscono motivi omoerotici, e che si conclude con i versi finali della poesia *Perché il tuo corpo si indovina* (da *Quaranta a quindici*), attraverso il riferimento a un autore classico e parole in latino: «Teocrito Buceo / Savium Basium / Osculum / Meum».

Ancora, in un altro testo i due versi iniziali («quello che vuole concludere / arriva dopo la mezzanotte») sono ripresi dalla breve poesia *Genova* di *I tre desideri*, che proseguiva lì in altro modo. Qui è ripreso solo l'*incipit* e poi il componimento è ampliato sotto un'ottica romana, legata a luoghi di prostituzione maschile e *battuage*, per cui troviamo un «Fanciullo intempestivo» «Sull'asfalto marchetta di Piazza Cervantes», pronto a strappare «Bottoni alle patte / Di nonni giovani». Inoltre, c'è anche un collegamento col tempo antico, perché il marchettaro viene immaginato proveniente da una «colonia sul Mar Nero», in un'ambientazione molto pasoliniana, affrontata senza pudori, patetismi o moralismi.

Anche in altri testi di sillogi precedenti vedevamo presente il tema della prostituzione, che qui ritorna in diversi testi. Ad esempio, nella seconda sezione un breve componimento è incentrato su una transessuale, *Toni is a girl contenta del bikini*, con cui vanno «i magrebini»; in un altro leggiamo di «tre go go boys» che «scendono in tribù» *outdoor*. Un altro testo incentrato su questo tema ed inedito è *Angeli di strada*, che ha per protagonisti dei prostituti «Contro arcangeli protettori / Strapazzati per bene / Oltre il pulmino della Tim / E rilasciati stravolti», colti subito dopo l'incontro. Inoltre, l'occhio dell'Io si sofferma su un

particolare legato al mondo BDSM: «La piccola frusta sporgente / Dalla tasca del cliente». Come possiamo evincere, Buffoni ci presenta questo mondo senza pregiudizi e senza scandalizzarsi, anche di fronte ad immagini piuttosto forti e fuori dagli schemi dell'erotismo canonico, legati a mondi facilmente biasimabili, come quello della prostituzione.

Un caso peculiare di recupero di testi precedenti si presenta con la poesia che inizia coi seguenti tre versi: «Mi vuoi col velo bianco delle vergini, / con il cappuccio delle maritate / o col nastrino rosso delle prostitute», versi che sono l'*incipit* di un componimento della seconda parte di *Quaranta a quindici*. Nella nuova poesia di *Roma*, a questa terzina seguono versi che non sono altro che la poesia *Walter* della prima parte di *Quaranta a quindici*, in cui nel finale compare un termine volgare utilizzato in senso erotico, proveniente dal mondo della prostituzione, vista qui come fantasia erotica: «Ma poi sarai amato come troia bruna / Di nuovo carezzata tra le foglie».

In altri testi troviamo un'esplosione di omoerotismo legato alla fisicità: motivi omo-erotici connessi allo spogliatoio, ai bagni, alle docce in *Un'unica porta senza gancio* e *Quando i maschi si svegliano insieme*, che parlano specificatamente di calciatori e del mondo del calcio - sport assai caro a Pasolini - compaiono in *Nel gioco decorativo la battaglia*, *Nella gloria di tanti desideri* e *Credo che il calcio sia degenerato*.

Infine, è interessante l'ultimo testo della seconda sezione, che descrive l'uscita delle discoteche romane:

«Domenica mattina coi profughi del Gilda
E di Muccassassina,
Proci esausti
A guadagnarsi il cappuccino.»

Con *brevitas* - quattro soli versi, assenza di modi verbali definiti - e con assonanze che fanno risaltare a livello fonico la connessione tra i versi (mattina - Muccassassina / esausti - guadagnarsi) l'io osserva coloro che escono di prima mattina da due discoteche gay romane, dopo la notte del sabato, pronti alla colazione. Ciò che colpisce di più è l'utilizzo del sostantivo «proci», un termine che rimanda alla letteratura classica, nello specifico ai giovani corteggiatori di

Penelope, che aspiravano al trono di Ulisse. Qui, tuttavia, al di là della volontà di accomunare due mondi distantissimi, quello narrato da Omero e quello di una moderna discoteca gay, ciò che colpisce è l'allusione fonica - penso, ben voluta dall'autore - a un termine simile, ovvero "froci", per cui l'utilizzo del termine classico sarebbe un gioco linguistico e omo-rivendicativo, totalmente in antitesi rispetto ad ogni classicismo.

Un intendimento simile rileviamo nel testo *Non c'è un centimetro di bianco non ti lascia*, testo piuttosto criptico, incentrato sull'arte figurativa barocca tanto presente a Roma. Dopo versi che si concentrano sulle «fantasie», la varietà di «colore», gli «stili» di «volte», «arazzi», «modelli lignei», «vetrerie sottili», l'ultimo verso cambia tono, segnalandosi con un'interrogativa: «Se vi tratto così, fagotti miei, vi piace?». Il sostantivo «fagotti» colpisce - similmente a «proci» nell'altra poesia - perché risulta piuttosto dissonante rispetto al contesto. In effetti, è forse da mettere in connessione ai «cardinali vili» del quartultimo verso, che con gusto omo-rivendicativo e di *persiflage* sono connotati come fagotti. Chiara l'allusione al termine inglese - lingua ben familiare al poeta - *faggots*, ovvero, di nuovo, "froci". Qui, come nel testo precedente, il termine non assume una carica offensiva e denigratoria, ma fa parte della *boutade* buffoniana e della volontà di auto-assunzione del termine con *empowerment*. Ferma restando la cospicua presenza dello strumento musicale omonimo nella pittura romana d'epoca settecentesca.

Per quanto concerne le sezioni successive, ho già detto come, con l'eccezione dell'undicesima (l'ultima), i motivi omoerotici siano più rarefatti, nonostante si trovino citati letterati legati all'omoerotismo e/o all'anticlericalismo (nell'ordine: Umberto Saba, Sandro Penna, Giacomo Leopardi, Giordano Bruno, Galileo Galilei). Inoltre compaiono anche riferimenti alla letteratura latina, da Ennio a Virgilio, nonché nomi divenuti in Italia delle icone gay, legati al mondo del cinema e della musica, quali il regista Ferzan Özpetek e il cantante Tiziano Ferro. Un caso particolarmente interessante è poi quello che vede affiorare motivi omoerotici legati al mondo dell'arte e agli artisti. A tale proposito possiamo soffermarci su tre testi, incentrati rispettivamente su Pinturicchio, Michelangelo e Caravaggio.

Il primo, «*Sodomito*» *vergò un giovane collega*, proviene dalla sezione quinta *Erano tante Rome*. Fa riferimento ad una scritta scorta «Sotto una volta della Domus Aurea / Accanto al nome di Pinturicchio», che accosta il pittore umbro alla sodomia, probabilmente per «invidia». Per quanto l'intento del testo sia fondamentalmente omo-rivendicativo - come a fare notare l'usanza antica che associa una determinata pratica sessuale a qualcosa di ingiurioso - i toni non sono aspri e combattivi. Anzi, nel distico finale, l'autore compie un'associazione che riconnette la vicenda al mondo contemporaneo, attraverso lo sport. Infatti è ricordato come il calciatore Alessandro Del Piero fu soprannominato proprio col nome dell'artista rinascimentale, dando vita dunque a un'allusione sibillina («"Pinturicchio" definì Del Piero l'Avvocato / Nel momento del massimo fulgore»).

Il secondo testo, *Il pervinca fiorito entrando*, appartiene alla sezione settima *Una cava a cielo aperto di profilo*, ed è incentrato su Michelangelo, un artista che tendeva ad enfatizzare la muscolatura e il nudo maschili. In particolare, rileviamo motivi omoerotici alla fine della poesia: «E a quelle braccia che squarciano il petto / Aperte sotto natiche puttesche». Inoltre, dobbiamo ricordare - al di là dell'omoerotismo nell'opera pittorica e scultorea - che i motivi omoerotici sono presenti anche nell'opera poetica di Michelangelo, che rappresenta un importante momento per la poesia omoerotica occidentale²⁹³. In questa sezione, peraltro, troviamo altri motivi dello stesso segno, con associazioni più o meno evidenti con il mondo dell'arte. Ad esempio, in *Cantano grazie alla pressione dell'acqua* sono registrati «troppo belli musici» che «arrossiscono»; in *Dove, per la posizioni di tortura* - con riferimento ad immagini legate a quadri - compare la fantasia di darsi «al miglior soldato» dalla «conchiglia rigonfia, il naso a becco», mentre «tenera è la fronte / Del più donzello paggio reclinato»; infine, in *Per chi nell'ombra, come in quel riquadro* si fantastica di «Corpi come masse muscolari / Uccelli con le ossa disegnati / Da un apprendista del Rinascimento».

²⁹³ Per la poesia omoerotica italiana cfr. Renzo Paris, Antonio Veneziani, *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII Secolo a oggi*, Gammalibri, Milano 1982; per l'omoerotismo nella poesia di Michelangelo cfr. Joseph Francese, *On Homoerotic Tension in Michelangelo's Poetry*, in «MLN», vol. 117, No. 1, Italian Issue (Jan., 2002), pp. 17-47.

Il più interessante dei tre testi - della sezione ottava *La piega sghemba di una veste* - è forse *E le sue radici i suoi fonemi*, incentrato su Michelangelo Merisi, noto come Caravaggio, un lombardo come Buffoni. Al testo, segue quella che è la poesia di esordio dell'autore su «Paragone», *Si copiano, si insultano*, inserita in *Scuola di Atene* e incentrata sulla pittura e il mondo caravaggesco. Inoltre, anche nella poesia che la precede, *Sposato dal viaggio di ritorno al marinaio*, troviamo motivi omoerotici associati a immagini caravaggesche. L'incrocio di pittura e motivi omoerotici - una caratteristica ben presente, fin dagli esordi, nella poesia di Buffoni - qui viene dunque approfondita. Riporto l'intero testo:

«E le sue radici i suoi fonemi,
Come vorrei sentirlo ancora pronunciare
A Roma
Fioeu e cù, per esempio, a mezza bocca
Facendogli eco all'improvviso in via del Moro
Tra i festoni di frutta e i fiori
Prodotti in serie dalla bottega
Con le sirene i satiri i putti
Dipinti specularmente
Sulle lastre della cornice
Degli spioventi del tetto.
E gli operai che ci guardano pensare
Insieme
Da una pausa dell'impalcatura:
Chissà che odore buono aveva il Salaino
Quando Leonardo lo scacciava
Come ladro e bugiardo
E poi lo richiamava
E quello
Beffardo ritornava.»

In questo testo è interessante mettere in evidenza alcune caratteristiche: il riferimento a Caravaggio avviene per una molteplicità di fattori: la comune origine lombarda e il comune trasferimento a Roma, l'interesse per le arti

figurative, l'affine attrazione omoerotica. L'Io pensa al pittore affettivamente, immaginando di poterlo incontrare e sentirlo pronunciare parole in vernacolo, connettabili peraltro a un contesto omoerotico (traducibili con "figlio" nel senso di "ragazzo", e "culo", il famoso "pagatutto dei ragazzi" di sabiana memoria). Inoltre, l'autore immagina di essere a Roma col pittore, con un ribaltamento dell'osservazione erotica di molti testi precedenti: qui sono i due artisti ad essere guardati dagli operai in pausa dal lavoro. Sul finale troviamo un'ulteriore associazione tra pittura e omoerotismo, che si concretizza nella figura di Leonardo. Da notare, come i ragazzi amati rispettivamente da Caravaggio e Leonardo - già presenti in precedenti sillogi buffoniane - Bacchino e Salaino, afferiscano allo stesso prototipo di ragazzo, malandrino e bugiardo, legato alla linea erotico-beffarda di cui si è detto in *Quaranta a quindici*, e simboleggiata da Mercurio più che da Apollo.

Le sezioni nona e decima - *Tremava lo chiffon* e *Le stanze in affitto* - specularmente alle prime due, sono esplicitamente dedicate a un altro poeta legato all'omoerotismo: Sandro Penna. Anche qui, salvo che nelle note in cui si definisce Penna «poeta purissimo, mercante di quadri e ladro di sguardi», il nome del poeta non compare mai. In alcune poesie, più che in altre, è comunque facilmente riconoscibile la sua figura; e troviamo persino una mimesi dello stile penniano. Ad esempio, in *Nelle sue scelte esistenziali necessitando*, l'atto omoerotico è associato a qualcosa di peccaminoso e l'eros si rivolge verso un fanciullo («Di non peccare più di una volta in un posto / - O fantastico fanciullo che per me / Da mezz'ora ti denudi in fila all'Inps -»). Uno stile giocoso è presente in testi come *Piovono accordi e bisbigli di «attento c'è pausa»*, con versi associati ad un amore ostinato e furtivo: «Se la mia bocca ti annoia con voci d'amore / Di gioia, da te percepite con garbo / Di noia, dal mio sacco bianco / Con cordone nero e sul petto l'emblema / Del solo, io mi rivolgo all'orchestra in buca / E riprovo».

Accanto a questi toni, troviamo anche una *nuance* più malinconica - che diverrà pregnante nell'ultima sezione - ad esempio quando è manifestata un'insofferenza per la permanenza nei luoghi («L'endorfina che il cervello mi produce / In quantità troppo abbondante / Non mi fa stare nello stesso posto / Che per pochi minuti. Un altro odore / Viene a prelevarmi e sono subito distante»). A proposito

di sguardi, c'è anche un "erotismo da voyeur", come nel testo *In mezzo a questa pausa oltre il muro*, in cui sono tratteggiati degli amanti che «Stanno cambiando posizione, / Riprenderà il fiato / E finirà a tendini tesi / Contro la mia spalliera...».

Tuttavia, i motivi omoerotici non sono così presenti come nelle prime sezioni.

Nell'ultima sezione della silloge, *Un longobardo assente*, l'Io torna a farsi sentire maggiormente, manifestando sintomi di stanchezza e inadeguatezza rispetto all'esistenza, eppure dimostrandosi sempre lucido nel cogliere bagliori di vita attraverso la poesia. Come Buffoni confessa in nota, questa è la sezione in cui ha cercato «di mentire il meno possibile» su se stesso, la più malinconica e al contempo la più omo-rivendicativa. Qui, difatti, i motivi omoerotici sono quasi tutti rivendicativi: vi appare la volontà - più che di esprimere erotismo - di riflettere sull'erotismo, l'omosessualità e i diritti civili. L'Io sembra ormai percepirsi come «un vecchio longobardo assente» che ha «già dato», che inizia a notare allo specchio «il doppio / Mento» e che sospetta di diventare «Un vecchio rompicojoni» (da notare la mimesi del romanesco, presente anche in altri testi del libro). Quando non resta che «lo scatto / Mentale mentre gli arti / Inertemente pendono». E - a differenza degli atleti e dei giovani segnalati nelle precedenti sezioni - sopraggiunge una «mancanza / Di senso», «E allora ti sembra d'essere come davvero sei / Di passaggio anche lì come dovunque».

Quando viene manifestata una tensione erotica, è verso qualcuno da «i muscoletti tesi, il sorriso furtarello... / Lui che in una situazione normale / Mobilità e ricambio / Sarebbe uno dei tanti, / Qui diventa ossessione [...]», per quella che viene chiamata una «Sindrome da Morte a Venezia», con riferimento al romanzo di Thomas Mann. Questo è l'unico testo della sezione in cui è espressa una tensione omoerotica partecipata da parte dell'Io, pur se mirante a sottolinearne l'instabilità, l'inusualità. Egualmente, in un altro testo è espressa l'assenza di voglie, «Se non di cenare in fretta e andare a letto / [...] / Mentre col piatto in mano accendo il mio pc».

Negli altri testi con più consistenti motivi omoerotici, essi sono omo-rivendicativi e prevedono l'osservazione da parte dell'Io di altri personaggi. Così accade nel breve componimento *Il trenino delle famiglie arcobaleno*, in cui, durante un *gay pride*, viene scorto l'ilare bambino di una famiglia "arcobaleno" - ovvero

omogenitoriale - ed egli «Fa bau-cetta con la piccola / Bandiera colorata / Coprendosi gli occhi / Grida evviva». Altri due testi interconnessi sono quelli già presenti in *Noi e loro* col titolo di *Gay pride*, incentrati sull'osservazione di due coppie omosessuali - una di donne anziane, l'altra di ragazzi - che appaiono fortemente innamorate.

Nell'insieme delle cinque strofe del componimento *Visita a Fabriano* rileviamo motivi omo-rivendicativi associati al passato e alla famiglia, con una presenza di amara e sferzante ironia. Viene ricordato come «Nella piazza dell'amena cittadina / Coi colli intorno verdeggianti / Venivano messi alla berlina / E poi alla gogna / Quelli come me colti in flagrante». Poi, a colpire l'Io è una frase del cognato, marito di «mia sorella, madre di Stefano», che dice: «Mai, a mio figlio mai, una supposta in culo». Il poeta è dunque intenzionato a mettere in luce come il pensiero omofobico contemporaneo sia storicamente legato a un antico sostrato. In questo testo è difatti presente anche una condanna della Chiesa cattolica, che gettava «I libri eretici nel fuoco». L'ultima strofa condensa in cinque versi la critica mossa dall'Io al parente acquisito, connettendo la proibizione dei libri eretici alla contemporaneità: «Ai libri come seguono / Gli eretici in persona / E a questi i non-conformi / Uomini e donne, in primis / Quelle delle supposte, poi le streghe».

A seguire, abbiamo il testo che chiude la silloge, con la scritta dedicataria «Per Mario e Cosimo», dal titolo *Patto di Varsavia*, che riporto per intero e con cui chiudo l'analisi di questo libro:

«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.»

Questa poesia esemplifica la posizione buffoniana della distanza partecipata, in virtù della quale il poeta si fa osservatore curioso della vita altrui, "narrando liricamente" un episodio attraverso il quale emerge una posizione socio-politica, con chiaro intento civile. In questo testo, infatti, ritorna la figura del "noi" emarginato, che sussume in sé l'omosessuale e l'immigrato. Qui, il "noi" è costituito da una coppia di uomini di diversa origine europea - rumena e polacca - residenti a Roma (hanno perfino imparato un po' di romanesco) e appartenenti a un ceto economico e culturale non elevato. Non hanno conoscenze approfondite di storia o linguistica e svolgono mestieri umili (operaio, pizzaiolo). I versi assumono uno stile tendente al cronachistico, prosastico, proprio della poesia lombarda *in re*, nella peculiare maniera "comparatistica" di Buffoni, ironica, ipercolta, iper-aggregativa di elementi provenienti dalle più disparate realtà, culture, saperi. Anche qui, come nel romanzo *Zamel*, troviamo congiunti una storia d'amore e di morte; e il delitto viene commesso da uno dei componenti della coppia.

Come testo di chiusura Buffoni sceglie una poesia con protagonista una coppia omosessuale, che però non viene esaltata in quanto omosessuale. Il poeta non la

prende a modello, non ne fa un contraltare alla famiglia etero tradizionale. Anzi, sceglie di concludere il libro cogliendo un aspetto terribile, che porta a un omicidio e poi a un suicidio, insito in dinamiche di coppia al di là di generi e orientamenti di appartenenza, che mostra la violenza fatale degli eccessi della gelosia, per un amore declinato in senso di possessività (del maschio). Il motivo scatenante sembra essere appunto un tradimento, ed è da notare la mimesi del parlato, con un italiano imperfetto, nell'espressione un «putanno traditore».

La terza stanza segna infine uno stacco, con un ritorno all'io. L'assente longobardo esprime il desiderio che venga murata una lapide in via Mammuccari per ricordare questa coppia di stranieri malamente romanizzati. Una lapide accanto a quella di Togliatti, con dei versi di Pasolini, nel cui nome si era aperta la silloge "romana". Ma l'ultimo verso è una sorpresa nella sorpresa, un'ironia nell'ironia, che fa chiudere il testo col pensiero a un cantautore gay di musica pop, con una tecnica di abbassamento della tensione lirica tipica di Buffoni.

In conclusione, in *Roma* - il cui nucleo è ripreso e inglobato in un progetto più ampio nell'ultima silloge *La linea del cielo* - i motivi omoerotici giocano un ruolo di una certa importanza, anche macro-strutturale, ma non sono in assoluto il cardine propulsore della raccolta. Si segnalano le associazioni di tali motivi a nomi importanti della letteratura e della pittura - anche omoerotica - come Pasolini e Penna, Michelangelo e Caravaggio, al di là di singoli testi come quello di chiusura, *Patto di Varsavia*, che riesce magistralmente nel congiungere una lucida ed originale compattezza tematica a una levigatezza metrico-formale.

Per quanto riguarda il classico, esso è certamente presente, tuttavia non in una maniera classicheggiante, volto all'evocazione nostalgica e gloriosa della città e dei tempi passati. La scelta di Buffoni è quella di passare attraverso diversi strati, anche temporali, senza eccessivi entusiasmi ed esaltazione. Ciò vale anche per i motivi omoerotici, che - quando presentano riferimenti classici - sono spesso filtrati attraverso altre letterature, oppure accostati in maniere inusitate, o messi in contatto ironicamente col tempo scottante del presente.

Jucci, 2014

La dodicesima silloge, *Jucci* (2014), rappresenta il secondo momento della trilogia omo-rivendicativa, con 7 sezioni e 74 testi. Una raccolta che è stata accolta molto positivamente dalla critica²⁹⁴ e che rappresenta un momento di nuova mutazione per il poeta, la cui voce si sdoppia in due Io. Infatti, in questa silloge, anche a livello grafico, alcuni versi o talvolta interi testi sono riportati in corsivo: ciò accade quando a parlare è Jucci, il personaggio femminile che dà titolo al libro.

Se avevamo notato come in *Il profilo del Rosa* l'Io fosse debordante, mentre in *Guerra* si faceva da parte; se avevamo osservato come in *Noi e loro* il poeta cercasse un incontro con l'altro, alla ricerca di una fusione in un "noi" multietnico e multiculturale; mentre in *Roma* piuttosto si affievoliva in una posizione di osservatore, dando spazio ad esperienze di altri poeti e artisti con cui confrontarsi, qui l'Io ricompare con forte evidenza, anzi, questo è forse il libro più propriamente lirico di Franco Buffoni.

Una silloge, *Jucci*, in cui agisce fortemente la memoria come capacità immaginativa e come facoltà creatrice; e che risulta costruita - nuovamente - attraverso una *Bildung*. La scrittura poetica risulta particolarmente originale, eppure è capace di fare rivivere «intimamente una tradizione che nei decenni la poesia di Buffoni ha saputo dispiegare, dai lombardi Sereni, Risi, Raboni, Giudici, con le punte estreme di Orelli e Cattafi, fino a Zanzotto, per certa intransitività nei confronti dei segni della natura umana e vegetale»²⁹⁵. Accanto alla poesia italiana, si notano influenze anche d'oltralpe, dall'irlandese Seamus Heaney allo svedese Tomas Tranströmer, fino al modello centrale di W.H. Auden e alla presenza in *background* di Byron. Secondo Marco Corsi, il libro può essere associato anche ad «un libretto d'opera», per la modalità di fitto dialogo, presentando caratteristiche - quali presenze di intermezzi e *ouverture* - che ricordano «il ruolo

²⁹⁴ *Jucci* ha infatti vinto numerosi premi: Premio Viareggio, Premio Luciana Notari, Premio Castello di Villalta, Premio Città di Fiumicino, Premio Ponte di Legno, Premio Acqui Terme.

²⁹⁵ Marco Corsi, *Jucci è un mantra. Breve storia di un canzoniere*, in «Nazione Indiana», 12 settembre 2014.

didascalico del messo nel dramma antico» e che ci fanno riscontrare nel libro dinamiche teatrali, poi approfondite in *Personae* (2017).

Per recuperare l'Io - e sdoppiarlo addirittura - Buffoni si serve di un'esperienza autobiografica di un passato di giovinezza (la storia risale agli anni 1969-1980), per cui possiamo leggere questo libro di poesia come un viaggio estremo, atto a esorcizzare un amore, il dolore di un amore, o forse meglio l'impossibilità di un amore - completo a livello erotico - quello eterosessuale.

Il nucleo è infatti la «storia di un amore contrastato, in un certo senso impossibile, dove il maschile e il femminile non s'incontrano pur amandosi profondamente»²⁹⁶, come dice Milo De Angelis. Tuttavia, nonostante l'interconnessione tra amore, malattia e morte, non c'è una «minima concessione al patetico e nemmeno al nostalgico, proprio perché questo amore disperato è anche la sorgente di uno scavo». È lo stesso autore a parlare in nota di un intenso legame di amore e non di sola intesa amicale. Tuttavia, esso era sempre avvolto nella zona di «ombra costante, assoluta della mia omosessualità, che si concretizzava in numerosi, fugaci e solo fisici rapporti»²⁹⁷. A ciò risulta contrapposta un'affettività assoluta verso la figura femminile, in una fase di turbolenta scoperta del proprio orientamento sessuale, e in un tempo in cui ancora si ricercavano le ragioni, le cause di quella “anomalia”. Nel libro quindi «Buffoni doveva fare i conti a distanza con quell'amore; riattraversarlo, necessariamente, e rendendosi finalmente degno di quel lontano affetto, restituirne il ricordo»²⁹⁸, come scrive Cristiano Poletti. E il «dono» che ne consegue consiste nel giungere «al termine di una “guerra privata di identità”», in modo tale da «vivere la propria omosessualità in luce, dichiarandola con forza, e con forza oggi difendendone la dignità», motivo per cui possiamo parlare di un nucleo profondo di omorivendicazione anche per questa silloge.

Il libro si apre con i due testi della sezione *Dietro un muretto*, che hanno la funzione di fornire le coordinate per ciò che può essere letto anche come «un

²⁹⁶ Milo De Angelis, *Nota di lettura*; consultabile al link <http://www.francobuffoni.it/poesia/jucci.html>.

²⁹⁷ *Note*, in Franco Buffoni, *Jucci*, Mondadori, Milano 2014, p. 118-120.

²⁹⁸ Cristiano Poletti, *La gentilezza di Jucci*, in «Poetarum Silva», 31-10-2014.

canzoniere, un vero e proprio delicatissimo romanzo in versi»²⁹⁹. Questi due testi, come anche tutti gli otto della seconda sezione, presentano fondamentalmente un unico Io - quello corrispondente all'autore - che chiamerò Io-F, in contrapposizione all'Io corrispondente alla donna, Io-J, che emerge sempre di più a partire dalla terza sezione, dopo una prima manifestazione *en passant* sul finire della seconda sezione.

Nel primo testo, *Cioccolata con panna*, l'Io-F ripensa agli antefatti dell'incontro con Jucci, alla condizione in cui si trovava prima della «fase dell'ebbrezza per l'acquisito affrancamento dalla mia cattolicissima famiglia»³⁰⁰. Ciò è chiaro già dal verso di apertura: «Venivo dall'inverno dei vent'anni», costituiti da «I giochi di appartenenza alla razza degli uguali, / L'astuto dramma della mia / Censura personale», versi che riflettono su un'esperienza di diversità rispetto allo stuolo dei coetanei. In quel periodo, da una parte c'era la tensione omoerotica, espressa nel verso «Dal fianco cespuglio, calciatore accosciato», dall'altra l'attitudine allo studio, come indicano le «storie percorse congiuntivi / A seguire il fore ut».

Il testo successivo, *Dietro un muretto*, è davvero pregnante, un esempio mirabile di riuso dei propri versi e testi, che vengono compattati attraverso una messa in dialogo, una riflessione su sé e la propria omosessualità, passando per l'analisi della propria scrittura. Da una parte è ripreso un verso di «una poesia dei sedicianni», a proposito del termine «invertiti», la riflessione riguardo al quale già compariva in *Il profilo del Rosa (Chissà perché quest'ansa attira)*. A ciò segue una poesia edita «trent'anni dopo senza titolo», sempre in *Il profilo del Rosa (Il mio vero nome è così conosciuto)*, a cui si aggiungono e si amalgamano nuovi versi, che portano a una presa di posizione matura circa il proprio orientamento sessuale, il modo di concepirlo e viverlo, l'utilizzo del relativo lessico. A quest'ultimo proposito è interessante il riferimento a due autori francesi già presenti in altre poesie, Proust e Gide: «[...] da proustiano / Divenni gidiano / E scrissi "Culo"». Il tutto in un'ottica di superamento di quell'omofobia interiorizzata, indotta dalla società «in un clima che cercava ragioni / Alla "mia" malattia». Memorabili i nuovi versi della breve stanza con cui si chiude il componimento, collegabili alla tragica morte di Jucci, che ribadiscono come sia

²⁹⁹ Maurizio Cucchi, *Quarta di copertina*, in Franco Buffoni, *Jucci*, Mondadori, Milano 2014.

³⁰⁰ *Note*, in Buffoni 2014.

necessario superare la fase di ricerca delle cause di un eros che è legato inscindibilmente al proprio essere:

«Solo dopo la tua morte imparai
Che non ci sono ragioni,
Non si nasce né si diventa:
Si è. Con la verità infilata dentro
Come un orecchino.»

Nella seconda sezione, *Licheni e tundra*, il titolo fa riferimento ai paesaggi del territorio lombardo-piemontese «- quello che fa da sfondo al *Profilo del Rosa* - dalle Alpi al Lago Maggiore», che con Jucci l'Io-F scoprì, lei che - come è espresso nel primo testo - intervenne lì «All'imbocco della valletta / Dove ad un tratto muta la vegetazione / Solo licheni e tundra / [...] / Forse il tempo tiene lì la poesia».

Dunque, entriamo già nel cuore del rapporto tra i due, fatto di «libri e avventure, vacanze e scoperte»,³⁰¹ e nel secondo testo, *In fondo al viottolo*, è espresso subito un senso di inquietezza rispetto al corpo femminile: «Che cosa mai è il corpo? / Che cosa il seno / Con il suo rosso, il suo velluto / Le vene violette in controluce / Da micascisto a terra / / Come se il mio cuore pompasse / Sangue annacquato». Esso è poi confermato nel terzo testo, *Un pioppo caldo*, in cui ritroviamo il motivo del pioppo, anche qui chiaramente un simbolo fallico, in una poesia sulla difficoltà dell'Io-F nel rapportarsi al corpo femminile, per cui «Chinandomi come se stessi per baciare, / E tenendo il corpo come un cucchiaino / A oscillare dentro quel moto, / Un pioppo caldo sotto il livello del mare». Nel quarto testo, *Verso la sorgente*, nei quattro versi finali è esplicitato il timore di palesare una percezione di insufficienza circa l'erotismo eterosessuale, per via dell'omosessualità ancora nascosta, che risulta associata ai libri dell'Indice bruciati dalla Chiesa: «Me lo ripeto adesso che mi dico / Ce l'ho fatta, non può avere capito. / E dentro tremo come un libro al fuoco / Dell'Indice».

L'innamoramento da parte della donna di sette anni più grande - germanista e appassionata di etnologia e antropologia - risulta palese già dai segnali fisici, quali l'arrossamento «Come un prete con la cotta», del testo *Una porta chiusa*. In

³⁰¹ Note, *ibidem*.

questa poesia l'Io-F confessa una «paura della dimostrazione / Che non sapevo a memoria», come a scuola nell'interrogazione. Nello stesso testo, con una metafora sportiva coniata dal tennis, forzare la «palla di servizio / Per sbilanciarti al gioco», è espresso il teso rapporto tra i due. In seguito però troviamo versi di più dolce e distesa intimità: «A casa tua, il tuo posto negli occhi / E poi lavarci insieme / Ed asciugarci».

Nel penultimo testo, *Rhododendro*, dal titolo allegorico come tutta la poesia, giocata su doppi sensi associati al mondo vegetale e montano, appare una prima lieve manifestazione dell'Io-J: «A schiudersi scostandosi: *peccato / Non si possa muovere, inscì bel...*»³⁰². Un'allusione all'erezione, forse, l'oggetto tuttavia restando il rododendro.

Interessante anche notare nella poesia con cui si chiude la sezione, *Tu legno e io*, l'accostamento delle persone ai materiali: «Tu legno e io poliuretano espanso. / Quando si dice i materiali antichi / Destinati a durare / E quelli innovativi...», versi che alludono alla differenza anche dal punto di vista dell'orientamento sessuale. A seguire una terzina con cui si chiude lapidariamente il componimento, all'insegna della rivelazione dell'eros e con il motivo già classico di dicotomia *Eros/Thanatos (Amor-Mors)*: «Cercavamo il sesso della morte / Nelle pitture alpine. È maschio è maschio / Ricordo che scoprivo».

Nella terza sezione, composta di sei testi - *I rifugi segnati* - incontriamo *Controluce*, una poesia di diciassette versi in cui compare l'Io-J che pronuncia gli ultimi sette versi, con una voce che pare emergere dal profondo, oniricamente e al contempo lucidamente: «[...] / La cascata non lo sa / Sta spingendomi nel sogno / Con la foto qui vicino / Che si accorge se spengo la luce. // *E quando vedemmo come in una scena / [...] / Mai così vicini siamo stati / Al perfetto dire quello che vediamo*»³⁰³.

Particolarmente interessante l'ultimo testo, *Senza piedistallo*, di otto versi, consistenti in sette versi pronunciati dall'Io-J e un ultimo verso dell'Io-F. Nei versi dell'Io femminile è espresso l'amore attraverso metafore («*Quasi una stanza sei per me, un prato / E ti saprei abitare non in un vaso reciso*»), con riferimento

³⁰² Le ultime due parole sono in dialetto lombardo: “così bello...”.

³⁰³ Il corsivo è del testo e indica che la voce poetante è quella dell'Io-J.

all'esperienza di militare dell'amato, per via di una foto, a cui segue il verso finale di Io-J, su cui è impostato il rimando dell'Io-F in rima (anche col primo verso): «Già trasandato ma ancora educato. // Dopo che qualcuno mi ha assaggiato».

Nella quarta sezione di diciotto testi, *Le maniche distanti*, sono approfondite la distanza e l'incompatibilità erotica che si crea tra i due, anche se l'Io-F dice: «Sei stata a perdonare / La gara perduta per ora / Dal tuo desiderio». La poesia *Per una narrazione dei fatti* fa emergere il desiderio omoerotico dell'Io-F: un «male» che delude Jucci e di cui tuttavia il suo cuore «Percepiva i ritmi e gli intervalli, i tempi e le scale». Notiamo la concezione della pulsione omoerotica come un peccato, un male da cui difendersi, contro cui lottare, da cui però è impossibile sfuggire. Come esprimono gli ultimi versi del testo, essa risulta vissuta in atti furtivi, anonimi, percepiti al tempo come “trasgressione”, ed è da notare l'attributo del torrente in senso anche metaforico: «Dove la Vevera, torrente femmina / Cominciava a raccontare / Cose di montagna alla città / Ed io a vagare / A ridosso della caserma / Per scambi verdi di sesso in punizione». Alla stessa tipologia di incontri si fa riferimento in altri testi, come *Gnifetti Zumstein Nordend Dufour*, in cui l'Io-F dice che «C'era un bosco spaventoso / Nelle notti di ritorno da solo. / Lo desideravo e lo temevo, / Era là che ti dimenticavo», versi in cui emerge una palpazione frammista di entusiasmo e paura per l'atto omo-erotico.

Dunque, permane un senso di «rifiuto tutto chiuso dentro», tanto che l'Io-F ricorda le parole che Jucci diceva - «Ti servirebbe un sosia» - in cui è da distinguere la voce riportata in virgolette di Jucci persona, da Jucci voce poetante immaginata dall'autore (in corsivo). La donna ormai sembra assumere più consapevolezza del motivo del rifiuto, per cui l'Io-F ricorda bene «i due tedeschi giovani, / Come li guardasti mentre li guardavo».

Interessante il testo *Anatomia in cera*, in cui l'Io-F con un'autoironia espressionistica parla di sé come una «strega lesbica» che saprebbe «dare tanto amore semplice; / Invece del consueto complice armistizio; / Con potenziamento della muscolatura / E maggiore turgore delle vene», un'ulteriore allusione all'erezione. Il testo si chiude con due versi di botta e risposta tra Io-J e Io-F, in cui c'è un richiamo alla metafora sui materiali, motivo ricorrente in tutta la

silloge: «*Per diventare il mio scorticato in bronzo? / No, il tuo spellato in legno, anatomia in cera*».

In una poesia come *La respirazione trattenuta* le voci dei due Io assumono proprio la stessa importanza anche a livello di quantità di versi, risultando il testo uno scambio di battute tra i due. L'Io-J esprime il suo sentimento di amore incontenibile, per cui ricorda «*Quell'instancabile arcipelago che insieme / Noi componevamo / Che ti dava da pensare*» e per cui «*Mi voglio bene o malissimo / Ma non c'entri perché / Piuttosto che sola con altri / Preferisco infelice con te*». Nella poesia successiva, *Quando si fanno morbide le ombre*, addirittura l'intero testo è in corsivo, risultando una sorta di monologo-confessione in versi da parte dell'Io-J, che confida la necessità di «*compostezza*» ed orgoglio di fronte ad un amore che vede lei e il poeta «*Destinati al canto, disuniti sui pini*». Per cui nel finale afferma: «*Cerco di togliere importanza a te, / Pietra dura scheggiata, / Raccontandoti le cose di un'assenza. / Tu fai finta di niente*».

Anche in questa silloge, troviamo dei riferimenti al mondo classico, attraverso la mitologia. Nel testo *Simile a Marte* si fa menzione di due divinità, ricorrenti nella poesia di Buffoni: Mercurio e Marte. Il primo dio è assunto come simbolo di un uomo furbo e sfuggente, e in questo caso si può tenere in considerazione anche l'epiteto di psicopompo, che attribuivano i Greci ad Ermete. Difatti queste sono le parole di esordio dell'Io-J: «*Mi cercavi, ne sono sicura, / Ma apparivi a me come Mercurio / Lì dove il sonno è la sola materia*», con un carattere «*Edonistico individuale*». Da notare, inoltre, come anche in questo caso l'associazione a Mercurio, si accompagna ad una citazione dalla letteratura inglese. Difatti, l'Io-J fa riferimento al «*Manfred di Byron*», dramma in versi di tre atti, in cui il protagonista omonimo si sente tormentato dai sensi di colpa per via della morte dell'amata Astarte. Nel distico finale del testo, compare invece il riferimento a Marte, da cui il titolo della poesia. La divinità della guerra assume per Buffoni una funzione di simbolo per un uomo alfa dominante: «*Fosti Marte per qualche istante / E addobbato dei suoi paramenti*».

Nel testo successivo, *La pietraia*, continuano le associazioni dell'Io-F a personaggi della mitologia classica. In questo caso è l'Io-F stesso a definirsi un «*Io narciso folico costruito / Per ottenere risultati nella vita*», a cui si contrappone

lei, «stratosferica sfinge / Incapace di volere e di intendere», a cui chiede di essere sua amica. L'Io-J ribatte perplessa e risentita: «*Tua amica? Perché? Come? / Quando mai? / Io ti amo più della mia vita / E adesso lasciami perdere*». Negli ultimi testi della sezione risulta dunque chiaramente come l'erotismo tra i due, per l'Io-F, non sia che un'«*Esercitazione al sesso senza voglia*». Di ciò Io-J si accorge, e per ciò l'Io-F prova «pena». Compare il «dubbio» dell'Io-F, rimasto covato a lungo, se sia stato giusto «chiamarti per nome in poesia»; «*Avresti fatto meglio a non chiamarmi*», replica l'Io-J con risentimento.

Nella quinta sezione, *Colline di tulle nero*, inizia ad emergere il tema della malattia. E già dal primo testo - *Perché al telefono* - è manifesta una preoccupazione ansiosa per il male - un tumore - che porterà alla morte di Jucci: «*Che cosa al tuo fegato? / Che cosa, inesorabile, hai dentro?*». In seguito, sono numerosi i riferimenti alla malattia, anche attraverso metafore di animali come le «*Gazzelle con il collo tra le sbarre / Le giovani malate*» con cui si chiude la poesia *Gazzelle prigioniere*. In *Alla clinica della bambola* abbiamo invece riferimenti topografici precisi ai nomi delle cliniche, ed emerge la tenera ed affranta preoccupazione dell'Io-F per la condizione di salute di Jucci. Il testo si chiude con la menzione di un figlio.

Nella poesia successiva, *Uno splendido figlio*, il tema della nascita, su cui si adombra quello della morte, risulta il principale. In tutti i primi sette testi della sezione la voce poetante è quella dell'Io-F, che qui si chiede: «*Non dovrebbe uno splendido figlio³⁰⁴ / Esserci accanto in questo ostello?*» Compare dunque un motivo legato alla questione della mancata fertilità, per cui il testo si chiude lapidariamente e drammaticamente: «*E se molto è morto qui, niente è mai nato*».

Nelle poesie successive riappare anche la voce dell'Io-J, a partire dal testo *Da quella infermeria dell'anima*: «*E allora è come stare con qualcuno / Che tiene alla tua salute / Ma intanto fa progetti per la prossima estate*». Lo stesso componimento si chiude con dei motivi peculiari che incrociano la linguistica e la grammatica, tipici di una certa poesia iper-colta di Buffoni. A parlare è l'Io-F in questi ultimi tre versi, con riferimento alla grammatica greca, per un desiderio

³⁰⁴ Questo verso, come dichiara l'autore in nota «richeggia il verso conclusivo dell'XI *Elegia romana* di Goethe», in *Note*, Buffoni 2014, p. 118.

della donna non soddisfabile, fermo come un punto nel passato e legato al tema della finzione, assai presente nell'opera buffoniana: «Col tuo ottativo aoristo attivo / Nella pazienza del colpo di tosse. / E il verbo è fingere».

In un altro testo, *Io ascolterò*, la voce dell'Io-J è totalizzante, senza prospettiva di risposta, in una modalità di confessione, che sa di profezia. Qui è espressa la condizione di malata terminale della donna, sottoposta a chemioterapia: «calva di premure, stremata nell'attesa». Nella seconda stanza - quella finale - del componimento, si intrecciano motivi legati ai luoghi lombardi visitati dai due, motivi vegetali e motivi animali, con parole che ritornano in diversi testi della silloge, ed un presagio finale di desolazione: «*Ma tu guizza, guizza fin che puoi... / Là in fondo il Ticino azzurro si distende, / Pigro animale vorace di famelici ami / Io ascolterò quando ai rododendri / Dovrai spiegare, e al taglio / Che sei rimasto solo*».

Nei testi successivi l'Io-F vede ormai «la nudità post mortem» della donna e «all'ingresso al cimitero» torna a sentirsi una «strega che fuma», con l'utilizzo di un termine femminile che assume una gravidanza simbolica legata anche alle condanne medioevali. Interessante il testo di quattro versi *Attraversa il tuo funerale*, in cui sembra che il passaggio di una figura potenzialmente omoerotica non riesca ad assumere più nessun significato:

«Attraversa il tuo funerale
Un bel ragazzo in tuta
Va a lavorare a correre a studiare
E non significa nulla.»

Nel testo che chiude la sezione, *Garzone del Piemonte*³⁰⁵, prevale la voce dell'Io-F, intervallata da secche domande dell'Io-J. L'Io-F parla della «morte» come di «un maschio nervoso», con riferimento al mondo germanico (*der Tod*): «due soldati e un camion militare», figure forse omoerotiche; ma subentra la voce dell'Io-J: «E questo è il tuo discorso all'amata?». Nella difficoltà di rielaborazione di un lutto, viene tuttavia riconosciuto l'amore profondo di Jucci: «Contro il consiglio e la volontà di tutti / Tu mi amasti».

³⁰⁵ I luoghi del territorio di Buffoni e Jucci in realtà non sono soltanto lombardi, ma anche piemontesi. Inoltre qui il riferimento è anche al romanzo *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio.

Nella sesta sezione, *Demoiselle anglaise*, abbiamo nove testi in cui compare solo la voce dell'Io-F. La *Bildung* della storia d'amore - dalle intense esperienze vissute insieme, ai problemi insoluti legati alla sfera erotica, al tragico epilogo di morte - è terminata. Questi versi sono in una prospettiva *post mortem*, all'insegna di un ricordo in cui trapela il profondo affetto dell'Io-F per la scomparsa Jucci.

Interessante notare come si ritrovino altri riferimenti, alquanto peculiari, al mondo classico anche in alcuni testi di questa sezione. In *Demoiselle anglaise*, ad esempio, a proposito di luoghi alpini³⁰⁶ si fa menzione di «fauni, sileni e menadi»: figure della mitologia classica, che «Non hanno mai abitato» lì dove «il tempo resta giù / Sepolto in valle». La sottolineatura della loro assenza assoluta sta come a significare un'assenza di favole, la rimozione di ogni dimensione mitica: ciò che resta è un ricordo di esperienza vissuta, fatta di luoghi precisi ed elementi naturali. Inoltre, anche qui è la letteratura inglese a fare da filtro, nello specifico il *Manfred* di Byron - già nominato in precedenza - e con cui ha a che fare il personaggio della Strega delle Alpi, titolo della poesia successiva.

Nel testo *Strega della Alpi*, troviamo un capovolgimento rispetto all'uso del termine di precedenti poesie, in cui la «strega» risultava essere l'Io-F. Qui è Jucci ad essere «Strega delle Alpi»: «tu che sorgi / Evocata e poi ritorni / Alla tua edicola di roccia». L'Io-F chiede di essere stretto in vita e strangolato «come questo frutto sullo stipite / Posto a maturare e poi dimenticato», che «Non è marcito, si è impietrito / Tumefatto orgoglioso padrone del suo cancro». Ritorna l'utilizzo di termini materici capaci di associare le persone alle cose: in questo caso il frutto si fa di pietra, e nel finale c'è un'ulteriore menzione del tumore.

Invece, nell'ultimo testo, *Quando dalle spalle mi sfilerei lo zaino*, compaiono riferimenti a divinità egizie e greco-latine. Nello specifico, nell'ultima stanza di quattro versi, l'Io-F afferma che se fosse stato «Protettore dell'orizzonte dio del sole sfinge»³⁰⁷, avrebbe «donato» per l'Io- J «Rose mirto viole le piante sacre» a Venere.

³⁰⁶ L'autore precisa che «les demoiselles anglaises sono tre picchi slanciati e filiformi nel massiccio del monte Bianco», in *Note*, Buffoni 2014, p. 118.

³⁰⁷ La divinità egizia Horus è associata all'orizzonte e al sole, così come al ciclo di vita-morte e alla resurrezione, a cui si lega anche la rappresentazione simbolica della sfinge.

A chiudere la silloge è la sezione *Come un eternit*, di tredici testi, in cui il dialogo tra Io-F e Io-J si infittisce, prima di arrivare al termine. Il testo di apertura, eponimo della sezione, fa di nuovo riferimento a un materiale, nello specifico al fibrocemento o cemento-amianto, conosciuto in Italia col nome commerciale di eternit. È il «ricordo» «ondulato» ad essere paragonato a questo materiale cancerogeno, poiché «Come un eternit mi lavora alla tempie / E sotto il mento mi sorprende». Dunque, sembra che il ricordo non riesca ad affievolirsi, ma continui a penetrare nocivamente nell'Io-F. A confermarlo è la terzina finale del componimento, dove l'Io-J ribatte: «*Perché io innamorata sono dentro di te, / Più ti scuoti per allontanarmi / Più io penetro in profondità*». Tuttavia, la morte dell'amata non è soltanto un ricordo distruttivo, ma trova anche la sua *pars construens*, come è espresso nel secondo testo, *Dall'altro mondo*: «Perché la tua morte non mi ha insegnato a vivere / Mi ha solo permesso di continuare a vivere. / Senza la tua morte / Sarei già morto. / Invece sono vivo e lo scrivo». In questa poesia si fa riferimento alla morte per tumore di Jucci, un evento che indusse l'autore a sottoporsi negli anni seguenti ad un'assidua prevenzione. Ciò gli permise di salvarsi vent'anni dopo dal proprio tumore³⁰⁸, in quella che viene definita - con un ulteriore riferimento a mostri del mondo classico - «la storia delle Gorgoni», ovvero di terribili tormenti.

In *La lunga nota medievale*, troviamo un riferimento a una «fuga del padre», che ricorda la morte della figura paterna, avvenuta nello stesso anno di quella di Jucci. Inoltre, in alcuni versi della poesia - attraverso la menzione di luoghi simbolici - emerge un vissuto precedente all'incontro con Jucci: un periodo di pretesa castità e sesso furtivo: «Dopo che conventi e osterie / Bordelli e sacrestie / Mi ebbero accolto e scacciato / Nutrito e denunciato. / Poi apparisti tu, Jucci, e io...».

La pulsione omoerotica continua ad essere vissuta anche durante il decennio con Jucci, più che altro nascostamente. A ciò alludono alcuni versi della voce di Io-J in *Una donna in grembiule nero* («Eri lieve simpatico e bugiardo / Mi riempivi di morte la notte / E di vita il giorno»), a cui si alternano versi dell'Io-F, per poi ad

³⁰⁸ Ciò fa autobiograficamente riferimento al tumore al polmone per cui Buffoni fu sottoposto ad operazione nel 2001. Con questo dato si spiegano anche i versi che richiamano l'evento della caduta delle torri gemelle, avvenuta nello stesso periodo: «Sono convinto anch'io che per capire / Davvero quello che dicevi / Ci voleva l'undici a New York / Ci voleva per me / Che non so dire...».

arrivare al finale epidittico, legato al tema dell'impossibilità erotica: «*Se non fossimo uomini né donne, saremmo perfetti*». Anche nelle parole dell'Io-F emerge il motivo della menzogna in amore, difatti parla di «mie bugie di quarant'anni fa» come «uniche verità che mi ricordi bene».

Pare dunque emergere il cruccio ineluttabile, legato all'omosessualità dell'Io-F, che porta a illuminare un estenuante vuoto-mancanza in un rapporto pur così intenso, presente in tutto il libro, ossimoricamente; carattere ossimorico che risalta bene nella poesia *Sino a decrepitezza*, in versi quali: «Conscio e inconscio / Deliberato e automatico / Razionale e intuitivo / Erano il nostro scontro continuo / La nostra instancabile comunione». Eppure l'Io-J nel finale ribadisce: «*Ma non scorreva il tempo per noi due / Allo stesso modo*». Come esprime anche il titolo, l'Io-F si trova condannato al canto per l'amata, che resta giovane mentre lui invecchia. Ciò risulta anche dalle parole dell'Io-J, che spesso si pone nell'atteggiamento di una profetessa: «*A te che invecchierai sino decrepitezza / Condannato per sempre a raccontare / Della mia freschezza*».

Al di là del metaforismo vegetale che lega l'Io-F al «tiglio» e l'Io-J alla «betulla», ricompare ancora - in *Un residuo attivo* - la tendenza alla metafora sui materiali, qui minerari, inerenti alla gemmologia. L'Io-J fa riferimento a «*un residuo attivo nel tuo bene / Un piccolo residuo*», che è però presente in «*quello stadio del carbonio / Detto diamante*», dal greco *adámas*, ovvero inscalfibile. Nei versi «Ho pena per quanto con me non vivesti, / Me ne vergogno e dolgo. Ma tu / Che eri più grande e sapevi / Invece consistevi / E sostanzivi amore», l'Io-F esprime per l'ultima volta una sensazione di vergogna e pena per questa storia imperfetta - resa perfetta solo dalla morte - per cui l'Io-J chiedeva «*un destino*». Ciò che Jucci non poté vivere è appunto la sfera erotica *stricto sensu*, eppure l'Io-F prende consapevolezza che lei sapeva e tuttavia andava avanti. Infatti l'Io-F arriva alla conclusione «*Che il nostro era un amore stilizzato / E senza più voce in capitolo / Sull'essere unitario*».

Nel penultimo testo, *Il sassolino bianco*, si fa riferimento a un rituale associato alla morte, che poi viene rivisitato attraverso associazioni metamorfiche legate al sasso, per cui l'Io-F si chiede del «*sassolino bianco che una volta / Ti mettesti in bocca. / Perché lo facesti? Perché? / E quando la morte ti porto di là / Il sasso era*

lontano, era la luna». Interessante come subito dopo sia presente un riferimento al mondo greco-latino, sempre attraverso una divinità, un'altra ancora, che qui assume un significato legato più che altro alla femminilità, la verginità, a cui è associata anche la luna precedentemente nominata: «Diana tu nello spazio nocivo...». Nei versi finali del componimento lo scambio dialogico tra i due termina con quattro versi dell'Io-F, che ben lungi dall'essere un'annotazione metaletteraria, ribadiscono l'impossibilità di forzare il proprio orientamento sessuale, ma sono anche una tendenza narcisistica a cercare sguardi d'ammirazione: «Io col mio italiano d'esilio in poesia... / Fossi mai riuscito a cogliere il tuo invito / A non cercare dagli altri / Lo sguardo ammirato».

Questo percorso in versi, infine, si chiude con il testo *Poi che non ci sono il giorno e la notte*, che già dal titolo sancisce la fine di una dicotomia: tra il giorno della "vita eterosessuale" vissuta alla luce del sole con l'amata e la notte di "vita omosessuale" carpita furtivamente nel buio. È la stessa voce di Io-J, che pare finalmente acquietarsi dopo le rivendicazioni, a riconoscere: «*Poi che non ci sono il giorno e la notte / Ma i pianeti e le orbite, / Non ci sono neppure le tue vecchie bugie / Consigliate dalla notte*». Dopo un ultimo alternarsi dialogico delle voci, alla ricerca di un chiarimento risolutivo, con motivi anche metapoetici, è l'Io-J a scandire le ultime parole della poesia:

*«Mi sarei dovuta sposare di lì a poco
Quando conobbi te e al primo incontro
Mi parlasti di von Aschenbach...
Fosti la cosa bella, malgrado tutto
Non sei riuscito a diventare
L'immagine di cera di te stesso.
Qualcosa in fondo ti è rimasto
Di allora. E io a quel qualcosa mi aggrappo
Anche ora. Anche ora mi dà vita.*

*Alla fine non è stato difficile
Avviare l'eternità: mi è bastato
Sentirmi*

Una cosa sola con il vuoto...

Vento, vento, taci, smettila di sfiorarlo

E' tutto mio e dorme,

In pace devi lasciarlo.

Il vento ti farà ammalare

Vuole la tua trachea e i tuoi bronchi.

Continuerà a provarci ed alla fine

Vincerà lui.»

Con questi versi è ribadito come, da una parte, fosse chiaro l'orientamento omosessuale dell'Io-F fin dagli inizi, intuibile attraverso particolari come l'interesse per il personaggio omosessuale di *Der Tod in Venedig*. E Jucci era *in primis* una germanista... Nonostante ciò, e nonostante il fatto che l'Io-F non sia diventato una maschera di sé stesso, permane nell'Io-J un fondo inesauribile di sentimento che la porta ad aggrapparsi, nel vuoto dell'eternità in cui si trova, al ricordo di un profondo amore. Ma ormai Jucci non ha più niente da recriminare, si fa protettiva e profetica.

In conclusione, questa silloge colpisce *in primis* per l'originalità di strutturazione del macrotesto, che vede l'intrecciarsi di due voci che dicono Io, i personaggi principali di una storia ricostruita a partire da un nucleo autobiografico. Al di là di ciò, lo stile poetico tocca corde di intensa liricità e drammaticità, molto distanti dalla poetica delle prime sillogi, in cui «l'attenuazione, la reticenza, l'ironia»³⁰⁹ erano caratteristiche precipue, strumenti atti a «rendere pronunciabili l'indignazione, lo sgomento, la pietà». Queste ultime tre caratteristiche diventano qui, invece, esplicitamente delle parole-chiave di interpretazione della raccolta, di fronte a una vicenda di amore e morte, che viene coraggiosamente riesumata e così esorcizzata.

All'interno di questo progetto, il cardine tematico riguarda certamente l'eros (insieme al suo rovescio: la morte), intorno al quale ruotano però altri motivi. La

³⁰⁹ Note, in Buffoni 2014.

raccolta, infatti, può essere letta come la storia in versi di un dispiegamento di orientamento omosessuale, combattuto in tensione fino all'accettazione all'interno di una dinamica di coppia eterosessuale.

L'omo-rivendicazione tuttavia assume qui una nuova colorazione, esprimendosi nel coraggio di tratteggiare una vicenda - in cui si affievolisce sempre di più il senso di colpa nell'espressione del proprio orientamento sessuale - con i suoi pieni e i suoi vuoti, le congruenze e le discrasie, i momenti di intensa vita e il senso incombente di morte.

Avrei fatto la fine di Turing, 2015

La tredicesima silloge, *Avrei fatto la fine di Turing* (2015), rappresenta il terzo momento della trilogia omo-rivendicativa e consta di 14 sezioni e 73 testi poetici. Anche qui il fulcro del progetto di poetica, che trova una manifestazione già nella scelta del tagliente titolo, include una volontà di critica ad una società retta da «binarismo sessuale»³¹⁰ e «eterosessismo». Questi due aspetti sono individuati in nota come «strutture di pensiero delle religioni abramitiche» e al contempo «sostrato del sapere medico-psichiatrico-psicologico» del Novecento. Questo il coraggioso assunto da cui l'autore parte per costruire la silloge, il cui nucleo riguarda la condizione dell'omosessualità e il rapporto con le figure genitoriali. Il critico Roberto Galaverni ha sottolineato come i temi di questa silloge siano «politici, etici, scientifici, sociali, storici, civili in senso lato, tra cui, primo e ultimo, quello dell'omosessualità, il suo autentico tema fisso che incrocia trasversalmente tutti gli altri»³¹¹.

Alan Turing, a cui fa riferimento il titolo, rappresenta una figura simbolica per la sua storia di geniale informatico e la sua fine di suicida a seguito di «castrazione chimica in quanto omosessuale», nel 1954. Buffoni ricorda in nota che in quell'anno aveva sei anni e che se avesse esplicitato più in là la sua omosessualità

³¹⁰ Note, in Franco Buffoni, *Avrei fatto la fine di Turing*, Donzelli, Roma 2015.

³¹¹ Roberto Galaverni, *La dura mutazione della fiaba in vita*, in «Il Corriere della Sera», 13/12/2015.

al padre, non solo non sarebbe stata compresa, ma egli avrebbe tentato di farlo «curare», con la complicità della «pavida e sottomessa acquiescenza» della madre. Nel libro, altre figure assumono un ruolo simbolico simile, da Giacomo Leopardi a Giovanni Sanfratello. Al di là di queste comparazioni tra varie esperienze biografiche, che conferiscono al discorso poetico ampiezza storica e sociale, anche qui la prospettiva prevalente proviene dalla vicenda biografica dell'autore, risultando - come in *Jucci - post mortem* (il padre muore nel 1980, la madre nel 2010). C'è un ritorno dunque alla “casa riaperta” gallaratese, in una poesia di ricognizione e sopralluogo che porta a ricongiungere insieme nella memoria i genitori. Difatti, collegato a questa silloge, è il romanzo *La casa di via Palestro* (2014), incentrato sulle figure genitoriali e il racconto della vita in famiglia.

Per *Avrei fatto la fine di Turing* e per *Jucci* - ma il discorso è valido anche per *Noi e loro*, dunque per l'intera trilogia omo-rivendicativa - Maria Borio ha parlato di una «fluidità tra finzione, psicologia e autobiografia»³¹², che porta a un ulteriore approfondimento di un punto fondamentale della poesia di Buffoni: «il superamento di un'opposizione tra comico e romantico, tra ironia e natura, frequentemente legata al tema omosessuale». Se vogliamo, è superata a suo modo anche una separazione tra sfera pubblica e sfera privata, tra poesia civile e poesia lirica. Da una poesia che parte dall'autobiografia emerge infatti «la storia collettiva, quella attraversata e incollata alle radici di un'esperienza tra le più necessarie di questo scorcio di secolo»³¹³, che «s'immerge nel dolore e nel “male”, nell'eredità, cioè, del secolo appena trascorso». È come se la poesia dell'ultimo decennio di Buffoni tentasse di coniugare le due istanze, con una volontà di stampo illuministico, che trova una connessione col pensiero di Giacomo Leopardi, sotto la cui insegna si apre il libro.

Le prime due brevi sezioni, *Per placare Monaldo* e *Avrei fatto la fine di Turing*, rispettivamente dedicate appunto a Leopardi e a Turing, introducono il tema del

³¹² Maria Borio, *Un'educazione europea. Intervista a Franco Buffoni*, in «La letteratura e noi», 8 luglio 2016.

³¹³ Gianluca D'Andrea, “*Avrei fatto la fine di Turing*” di Franco Buffoni, in «Carteggi letterari», 28/10/2015.

rapporto padre-figlio, con un motivo omo-rivendicativo - quello dell'omofobia - associato a tentativi correttivi dell'omosessualità, oggi diremmo terapie riparative. Le successive sezioni del libro - dalla terza alla sesta - sono nuovamente incentrate sulla figura del padre (*La domenica al cimitero, Pater, Le ditte muoiono in ospedale*) fino ad arrivare alla settima (*Vita col padre e con la madre*), in cui si affaccia anche la figura della madre: perno poi dell'altra metà del libro, dalla sezione ottava alla tredicesima (*Dulcissima, Mater, Madrina di guerra, Stai tranquilla (la Piera), Mancava solo che per compiacermi, Prima si pettinava*). A chiudere c'è un'ultima sezione di sintesi, già nel titolo assai simbolica: *Cristo-Mercurio e Venere-Maria*.

Le sezioni sono numerose e brevi - da 1 a 7 testi, tranne l'ultima di 9 - ben collegate da una tendenza alla progressione narrativa, che vede nella prima parte il racconto per episodi del rapporto dell'Io col padre, fino alla morte e al ritorno all'esperienza passata dell'Io attraverso i diari e le carte paterne. Nella seconda assistiamo ad un processo simile, un raccontare in versi per episodi associati alla madre, fino ad arrivare alla morte e alla sua elaborazione.

La prima sezione, *Per placare Monaldo*, consiste in una sola poesia omonima, che ha funzione incipitaria. Il testo si concentra sull'esperienza di Giacomo Leopardi, simbolo *in primis* della prigionia genitoriale e dell'anticlericalismo. Riporto l'intero testo:

«Occorre fingere per placare Monaldo
Abbozzare
Smettere di accusare il vecchio tonto
Di clericale codinaggio,
Piuttosto concentrarsi sullo Stato di Milano
Sulla cultura libertina
Di Settala e Cardano
Tra scienza e medicina... O meglio
Su ciò che è stato lo Stato di Milano...
Perché dal catechista amico del Giusti
V'è ormai ben poco da aspettarsi,
Palese è il voltafaccia,

Col ritorno dei viennesi s'è dato
Alla distribuzione del viatico agli infermi
E agli inni sacri.»

In questo testo, appare nel titolo e nel primo verso il conte Monaldo Leopardi, «figura di un'estraneità necessaria, polo di un'alterità da cui muove tuttavia la dialettica della scrittura»³¹⁴. Verso l'istanza di genitorialità, da cui è necessario emanciparsi, l'autore pone in luce l'azione del «fingere». Parola-chiave quest'ultima di una certa poesia di Buffoni tesa al mascheramento, anche nel senso del proprio orientamento sessuale. Inoltre, questa parola può essere collegabile anche all'infingimento in senso di capacità dell'immaginazione, tema assai presente anche in Leopardi («Io nel pensier mi fingo; ove per poco / Il cor non si spaura [...]»³¹⁵). Il poeta di Recanati è associato subito dopo all'opposizione al clericalismo, rappresentato dal padre, ma anche da Alessandro Manzoni, la cui figura è delineata attraverso perifrasi. Al mondo cattolico, fautore di istanze repressive, è contrapposto il mondo illuministico della cultura laica, libertina e scientifica. Buffoni si riconosce nella vicenda di Leopardi, che assume dunque una forte carica simbolica.

Nella successiva sezione, *Avrei fatto la fine di Turing*, appaiono cinque poesie. Al di là della prima, omonima del titolo della sezione e del libro, le altre quattro sono incentrate sulla vicenda autobiografica. La visita alla «casa riaperta» suscita una «vertigine» e i ricordi inerenti al padre, i cui «maldestri atti d'amore» sono «Oggetto d'odio ancor più della routine / Di indifferenza, o persino dell'urlo». L'ultimo breve testo omo-rivendicativo, *A mio padre*, interpella direttamente la figura paterna, ribaltando il concetto di onore predicato dal padre e associandolo allusivamente ad atti omoerotici, che al genitore sarebbero parsi assai disonorevoli:

«Tranquillo...
Non piangerò come da piccolo.
L'onore, dici?
Quello poi l'ho ritrovato

³¹⁴ Niccolò Scaffai, *Recensione a Avrei fatto la fine di Turing*, in «l'immaginazione», n. 295, sett-ott 2016.

³¹⁵ Giacomo Leopardi, *Canti*, 1835, *XII. L'infinito*, vv. 7-8.

Nei sobborghi londinesi...»

Il tema del padre, associato a un'istanza repressiva, è il tema centrale delle prime sezioni, introdotto dalle poesie su Leopardi e su Turing, risultando quelli i due testi di accesso, anche ideologico, alla raccolta. Riporto per intero anche *Avrei fatto la fine di Turing*:

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

Questa poesia si apre dunque con un collegamento dell'esperienza dell'Io a due figure che assumono rilevanza simbolica: Alan Turing e Giovanni Sanfratello (1944), quest'ultimo omosessuale compagno dell'intellettuale Aldo Braibanti³¹⁶ (1922-2014), sequestrato dal padre per essere internato contro il suo volere, prima in una clinica per malattie nervose, poi in manicomio. Anche in questo caso - come per la castrazione imposta a Turing - «elettroshock» e «coma insulinici» saranno letali, riducendo il giovane allo stato vegetativo. L'Io riconnette la fine della vita di queste due figure a quella che sarebbe stata la sua, se si fosse dichiarato, evidenziando l'ipocrisia del «padre amoroso». Quest'ultimo, per una

³¹⁶ Lo scrittore fu per giunta accusato di un delitto abrogato dalla Corte Costituzionale nel 1981, quello di plagio, di cui fu accusato dal padre del compagno, per averlo travolto all'omosessualità. Fu condannato a 9 anni (scontandone alla fine due in prigione), nonostante avesse ricevuto testimonianze a favore da parte di grandi intellettuali dell'epoca come Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco. Cfr. Giorgio Dell'Arti, *Biografia di Aldo Braibanti*, in «Cinquantamila»; consultabile al link

<http://www.cinquantamila.it/storyTellerThread.php?threadId=BRAIBANTI%20Aldo>.

questione di «onore», sarebbe stato pronto a salvare dalla “degenerazione” il figlio, trasmutando il suo iniziale impulso aggressivo in una delega al trattamento clinico del figlio, altrettanto letale.

Il sostrato del male contro cui l'autore si scaglia è dunque fortemente legato a un'ideologia basata sull'omofobia, che si manifesta nei tentativi terribili di cura dell'omosessualità, perpetuata dalle figure dei “padri”. L'istanza paterna, anche simbolicamente, appare da subito qualcosa da cui fuggire e contro cui ribellarsi.

La terza sezione, *L'elicotterino (il Giovanni)*, presenta sette testi relativi all'infanzia e all'adolescenza dell'autore, focalizzati sul rapporto tra l'Io e il padre. Anche qui emergono dei motivi omoerotici a proposito della figura maschile di «Giovanni», una sorta di *factotum* nella ditta paterna, personaggio speculare a «la Piera», cui è dedicata l'undicesima sezione, aiutante della madre, addetta alle faccende domestiche. Notiamo emergere nell'Io la propensione allo studio e il rifugio nei libri; tuttavia nel testo *Nelle vacanze per tenermi occupato* leggiamo che «- Non esisteva che leggessi tutto il giorno - / Mio padre mi mandava in magazzino / A aiutare il Giovanni». Mentre l'Io spostava «i rubinetti / e neanche sempre», Giovanni - giovane uomo - si occupava di oggetti più pesanti come un «lavandino» o le «vasche». Nel verso finale è poi manifestata l'attrazione omoerotica dell'Io preadolescente verso l'uomo: «E il Giovanni che ansimava lo guardavo». Lo stesso nome ritorna anche negli ultimi testi - *Giovanni e Di tempio in tempio* - in cui si dice che «Il Giovanni l'avrebbe riparato», con riferimento al tempio «greco / O etrusco-italico» che l'Io ormai adolescente studiava a scuola.

In questa sezione è riproposta anche la poesia *Vorrei parlare a questa mia foto*, già presente in *Il Profilo del Rosa*, focalizzata sulla diversità tra l'Io e i “cugini”: un testo da cui emerge un senso di esclusione, dovuto all'orientamento sessuale, per cui l'Io dovrà «patire», ma da cui, come da un'ordalia, alla fine uscirà vincitore.

Nella poesia *La domenica al cimitero*, la prima della terza sezione, in un verso è evidenziato il nesso «Borghesia cattolicesimo fascismo», come *humus* culturale dell'educazione da superare.

Ritornano nelle “parte paterna” del libro diversi testi della sezione *L'andare rabbioso* di *Il profilo del Rosa: Il Guardiano della pallavolo*, in cui l'Io si vergogna

del proprio padre «Perché parlava troppo ad alta voce / Mentre si entusiasmava»; e *Me ne nutro, ci sguazzo*, in cui appare un riferimento al supplizio del sacco dell'antica Roma per i parricidi.

Particolarmente interessante la poesia *Di quando l'età si conta a mesi*, già presente in *Quaranta a quindici*, e che dimostra come la scrittura di Buffoni si sedimenti lungo un esteso arco di tempo, per poi trovare una sua condensazione tematica in singoli progetti, a partire dalla seconda fase della produzione poetica degli anni Novanta, e ancora di più dalla terza degli anni Duemila. Nel finale di *Di quando l'età si conta a mesi* è ben espresso uno dei nuclei di partenza della progettazione del libro: «Terapie di confessioni / E varie opere minori della morte. Il Signore aveva il volto medico / Il volto di mio padre». Notiamo, dunque, come si compenetri la critica al sistema di cura dell'omosessualità con quella del pensiero del mondo cattolico, espresso nell'utilizzo del termine in maiuscolo «Signore», ovvero il Dio cristiano, cui corrisponde il volto del medico curatore, nel quale si identifica a sua volta la figura paterna. Interessante notare anche il verso in inglese «*A world of all to penolopize*», ovvero un mondo tutto da fare e disfare, con riferimento all'educazione ricevuta da modificare, attraverso un rimando classico alla tela di Penelope, con il ricorso a una voce verbale inglese rara e ricercata³¹⁷.

Ancora, notiamo dei testi fortemente interrelati tra loro, che associano per l'aspetto di forte autorevolezza, disciplina, età anagrafica ed esperienza di guerra il padre Piero Buffoni e il poeta Vittorio Sereni³¹⁸, uno dei modelli della poesia di Buffoni: *Virilità anni cinquanta*, *Vittorio Sereni ballava benissimo*, *Di quando la giornata è un po' stanca*³¹⁹.

Interessante la sezione intermedia *Vita col padre e vita con la madre* (la settimana)³²⁰, per alcuni testi inediti come *Diaframmi d'odio* e *Tra le dita il bruciore*. Nel primo è espresso il carattere problematico della famiglia, in cui

³¹⁷ «To act like Penelope; to delay or play for time», in *Oxford English Dictionary*, cfr. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/penelope>.

³¹⁸ Il rapporto dell'autore con Sereni è approfondito nell'ultima silloge *La linea del cielo* (2018).

³¹⁹ Questa poesia è anche il testo di chiusura di *Il profilo del Rosa*. Lo stesso autore in nota esplicita che «molte coincidenze tra la biografia di mio padre e quella di Vittorio Sereni» sono il motivo per cui alcune poesie sono «state composte col pensiero rivolto a entrambi», cfr. *Note*, Buffoni 2015.

³²⁰ «Fin dal titolo, che riecheggia quello di Clarence Day, questa sezione si pone in dialogo con autori anglosassoni, in particolare Philip Larkin», cfr. *Note, ibidem*.

vigono ipocriti silenzi, relativi anche all'orientamento sessuale del figlio, che alimentano odi reconditi: «Non è quando si discute e si litiga / Che le cose vanno male / [...] / I disastri succedono quando / Si continua a parlare come niente fosse, / Solo evitando certi argomenti».

Nel testo successivo appaiono invece motivi omoerotici espliciti: a una prima parte che delinea sinuosamente un'atmosfera, segue infatti una scena imprevista, in cui mutano lessico e toni. Questo passaggio restituisce bene il senso di stupore provato dei genitori, che impietriscono di fronte a una visione filtrata attraverso lo specchio. I due scorgono il figlio adolescente durante un atto ai loro occhi osceno. Interessante notare come qui il motivo della penetrazione sia associato alla ferita, riscontrabile anche in testi di altre sillogi, a partire da *I tre desideri*, interrelato al motivo dello svergineamento:

«Alla fioriera in mezzo al corridoio
Specchio a riflettere foglie di palmette e fiori in maggio
Feci omaggio a quindicianni del mio corpo piegato
E svergineato: se era una ferita
Se chiudeva ancora, tra le dita il bruciore.
Impietrati di stupore padre e madre sulla soglia.»

Nei testi della “parte materna”, notiamo un cambio di posizione dell'Io nei confronti della figura genitoriale, e da una rigida e al contempo astuta opposizione si passa alla comprensione e alla dolcezza, con una gradualità che vede evolvere il protagonista da figlio protetto a figura adulta di protezione. Ciò è ben espresso nella poesia *Quando eri ancora adulta*: «Quando eri ancora adulta / Prima di rimpicciolire / Ti lasciavo sola volentieri / [...] / Finché non mi è restato / Che un batuffolo con voce da proteggere / In una ipotesi di spazio». Ancora, in un testo, *Dulcissima*, da cui il titolo dell'ottava sezione, è prevista la scomparsa della madre, con una connessione alla scrittura: «Quando non dovrò più tenerti / Bassa la pressione / Quanto tempo che avrò / Per scrivere di te».

Anche nella sezione *Mater* appaiono alcune riproposizioni: ad esempio - da *Noi e loro* - *Cadono foglie rosse*, in cui il tema della generatività si fonde a un sotterraneo motivo omo-rivendicativo. Da parte materna si tende infatti a

giustificare il «cugino puttaniere», perché «almeno lui permette che continui / Il ciclo della vita» (a differenza di un omosessuale).

Particolarmente interessante la poesia *Traducevo Katherine Mansfield*, sul tema della generatività e della genitorialità, in cui l'autore si schiera a favore della GPA (Gestazione per altri). Riporto l'intero testo:

«Stavo traducendo Katherine Mansfield
O meglio traducevo del bambino
Che morì alla Mansfield
E poi riapparve a lei tutta la vita,
Quando nella mia domenica stranita
Irruppe la cronaca
Col referendum sulla legge 40.
Sono a favore, sempre a favore
Se alla fine incontro comunque
Sorrisi e carezze a un bambino.
Sono contrario, sempre contrario
Se alla fine incontro percosse
Ipocrite patrie
Potestà e prime
Comunioni con la fila
Dei maschi
E quella delle femmine.»

In questo testo omo-rivendicativo possiamo assistere alla tecnica di giustapposizione di argomenti del discorso assai differenti, presente in diverse poesie di Buffoni. Infatti, nella prima parte il poeta fa riferimento a un'esperienza autobiografica, per poi focalizzarsi su un tema differente: pur rimanendo un punto di aggancio tra le due parti, data la presenza della figura del bambino. Il pretesto è ancora una notizia di cronaca, che ha qui a che fare con una vicenda specifica della politica italiana, ovvero il referendum abrogativo del 2005 - che non raggiunse il *quorum* - sulle "norme in materia di procreazione medicalmente assistita". La posizione ideologica dell'Io si manifesta apertamente come «sempre a favore» nei confronti di una formazione di una famiglia con bambini - al di là

dei generi - laddove ci sia un ambiente di sincera affettività, criticando invece ogni famiglia che dimostri sintomi di violenza, rigidità maschilista e ipocrisia.

Su un altro tema presente nella silloge - quello della morte - pare interessante la breve poesia di tono epidittico *Muoiono i nostri cari*. Qui emerge anche il tema dell'incompatibilità di coppia, vissuta dai genitori con l'obiettivo di tenere insieme, nonostante tutto, la famiglia:

«Muoiono i nostri cari
Lasciandoci i resti dei loro
Matrimoni sbagliati.»

Nella sezione dodicesima ci troviamo ormai in una situazione *post mortem*, improntata sul ricordo della madre, cui vengono riconosciuti anche dei meriti e verso la quale trapela l'affetto del figlio. Anche qui, tra i vari testi, troviamo una poesia di soli tre versi, che condensa questo stato d'animo, *I tuoi compleanni ripetuti*:

«I tuoi compleanni ripetuti
Ottantasette volte
E mai abbastanza.»

Nel testo successivo, *La castagna*, ritorna il tema della finzione perpetuata anche nei confronti della madre: «Mi disorienta non doverti chiamare / Per mentirti ogni giorno parole». Un tema per altro presente già in *Suora carmelitana*: «Più di me non le mento / Sto a sentire».

Nella tredicesima sezione, invece, il ricordo della madre è permeato da un forte senso di senilità: un tema che risulterà prevalente nell'ultimo libro di Buffoni, *La linea del cielo* (2018). Ad esempio, in *Adesso comincio anch'io a badare*, «le sventagliate di freddo» fanno ripensare «Al lessico di mia madre maestra / Sei uno sconclusionato / [...] / Piangerò come da piccolo».

Nell'ultima sezione, *Cristo-Mercurio e Venere-Maria*, il titolo associa due divinità pagane della latinità alle figure di figlio e madre cristiane. In questo caso il rimando al mondo classico del titolo conferma il forte carattere simbolico del testo, che appare non solo legato alla biografia dell'autore, ma anche alle figure genitoriali (si segnalano peraltro i titoli in latino di tre altre sezioni: *Pater*, *Mater* e *Dulcissima*). Rispetto alla *pars prima* della silloge, all'insegna di un distacco

prepotente dal padre, qui abbiamo un dolce reinserimento nella madre³²¹: «Era solo una voce di mamma per le scale / «Piano», diceva, e si sentiva un frigno».

Riporto per intero il testo che chiude la silloge, *Perché io che per te da bambino*:

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

La poesia è tutta retta da una serie di opposizioni: figlio-madre, Cristo-Maria, Mercurio-Venere, sole-luna. Il figlio, pur rimanendo figlio, assume sempre più un ruolo di responsabilità paterna e di coniuge, capace di fornire protezione alla senescenza della donna. Da sottolineare come in realtà la familiarità classica delle divinità Mercurio e Venere sia stravolta: difatti non è evidenziato il loro rapporto di fratellanza, essendo entrambi figli di Giove, ma è inventata *ex novo* una parentela che li associa a Cristo e Maria. È ribadita quindi una caratteristica propria di Buffoni: riferirsi alla mitologia classica in senso totalmente trasgressivo e non classicheggiante; un fatto che porta all'utilizzo di nomi della latinità - o della grecità - per farne simbolo di una propria mitologia personale, di stampo autobiografico, eclettico e laico (così come avviene per personaggi del mondo cristiano o di altri contesti culturali).

Con questo libro si esaurisce dunque quella che abbiamo definito la trilogia omorivendicativa dell'autore, il cui tratto saliente non è la mera presenza di motivi

³²¹ Lo stesso autore ha dichiarato in un'intervista: «Sì, è come se all'inizio del libro uscissi dal padre e alla fine rientrassi nella madre, purificato, però, pronto a continuare nel mondo dopo aver ucciso la genitorialità, dopo essermi liberato. Anche dell'amore, stavo per scrivere. Ma so che in fondo così non è. Come non lo è stato con Jucci», cfr. Luigia Sorrentino, *Intervista a Franco Buffoni, "Avrei fatto la fine di Turing"*, in <http://poesia.blog.rainews.it/>, 5 marzo 2016.

omoerotici e/o omo-rivendicativi, bensì l'assunzione di una tematica omoerotica in senso omo-rivendicativo a partire dal progetto stesso di poetica. Queste sillogi di Buffoni sono caratterizzate, infatti, da un elaborato sistema macro-strutturale, che coniuga due istanze: poesia lirica e poesia civile, analisi della propria esperienza e critica della propria società, attraverso il filtro del proprio orientamento sessuale, che assume un ruolo di rilievo primario. Se in *Noi e loro* abbiamo un'esplosione di vitalità a partire dalla rielaborazione di un'esperienza biografica adulta, in *Jucci* incontriamo una riflessione a partire da una vicenda di amore e morte vissuta in età giovanile, mentre in *Avrei fatto le fine di Turing* la scomparsa delle figure genitoriali funge da spinta al recupero delle proprie radici. In tutto questo, il classico continua ad agire in sottotraccia nella poesia buffoniana, come un necessario mondo di confronto, manifestandosi a sbalzi, in maniera imprevista, attraverso la strutturazione di una personale simbologia e reinterpretazione di motivi e figure mitologiche.

O Germania, 2015; Personae, 2017

O Germania (2015) e *Personae* (2017), la quattordicesima e la quindicesima silloge, rappresentano una fase di connessione della poesia di Buffoni con differenti generi letterari: rispettivamente la prosa e il teatro (prima prova nella produzione dell'autore)³²². Chiusa la trilogia omo-rivendicativa, infatti, l'autore prosegue il suo percorso con una poesia sempre più impegnata civilmente, capace di estrinsecarsi in più modi nello stesso libro.

Nel primo caso, siamo di fronte a un *prosimetrum* associabile anche al *pamphlet*. Prevalgono toni polemicici, che si esprimono attraverso una «narrazione lirica (si noti, difatti, l'uso del vocativo nel titolo) della frequentazione assidua e profonda

³²² L'autore stesso ha dichiarato: «Non ho mai praticato il genere teatrale come autore ma come traduttore. Come studioso. Il mio teatro ha le sue radici in quello inglese del Novecento, in particolare Eliot e Auden, autori che ho molto tradotto e insegnato, e quindi introiettato in maniera notevole. Inoltre, dopo *Jucci*, ero arrivato a una sorta di saturazione con l'io lirico di Franco Buffoni», in Stelvio Di Spigno, *Intervista a Franco Buffoni*; disponibile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/intervista_di_spigno.pdf.

tra l'autore e questo Paese»³²³. Dunque, anche qui abbiamo una riflessione di ampiezza socio-politica unita ad elementi autobiografici, in un «libello multiforme»³²⁴, che è anche «memoria familiare», consegnando «pagine forti, in una lingua asciutta e precisa che colpisce regioni emotive».

A una prima parte con «valenza aneddotica, “perlustrativa”»³²⁵, intitolata *Mercedes vs Bmw*, composta di 12 brevi prose dall'intonazione a tratti saggistica, che si focalizzano soprattutto su un'analisi storico-politica della nazione amico-nemica, segue una seconda sezione, in cui l'autore raccoglie testi poetici editi e inediti aventi nella Germania il proprio fulcro emotivo.

Le cinque parti della seconda sezione - intitolate *Furto d'anima*, *Scheletri di palazzi*, *Convogli da smaltire*, *La memoria*, *Lo sanno loro* - comprendono 36 poesie. Le riprese testuali avvengono soprattutto da *Guerra*, ma sono precedute da un testo inedito fondamentale, vero e proprio motore del libro: *Oggi che la Germania*. Un testo capace di condensare una riflessione sul passato novecentesco bellico della Germania con il presente. Viene così stigmatizzato in poesia il rigido approccio economico-finanziario ai problemi politici, che «rischia di affossare l'intera Europa per la terza volta»³²⁶. Troviamo toni e contenuti che «convergono con quelli della letteratura morale»³²⁷, in una lingua «persuasiva», «discorsiva», a tratti anche assai ironica. È presente una «cifra stilistica inerente al razionalismo settecentesco lombardo» ed un invito alla Germania - a cui si riconoscono anche molti meriti - ad attenersi al principio di *aurea mediocritas* oraziana: «Oggi che la Germania / Non è più il mostro accucciato / Che ho conosciuto nell'infanzia, / Oggi che è tornata arrogante / E la sua / Meticolosità nell'efficienza / Mi appare per quel che è / – Nevrosi da obbedienza – / Io le ripeto: quieta, zitta, a cuccia. / Già hai dato il meglio, non strafare».

³²³ Gandolfo Cascio, *I poeti: letti e riletti*, in «Notiziario», XXV, 4 dicembre 2015 (corsivo d'autore).

³²⁴ Camilla Miglio, *Recensione a O Germania*, in «Il Manifesto», 24 maggio 2015.

³²⁵ Gianluca D'Andrea, *Per il fine settimana – O Germania, o frantumazione, o età di mezzo*, in «Carteggi Letterari», 20/02/2015.

³²⁶ Parole riprese da Buffoni da un discorso dell'ex ministro degli esteri tedesco Joschka Fischer, cfr. la prosa *Pecore Carnivore?*, in Franco Buffoni, *O Germania*, Interlinea, Novara 2015.

³²⁷ G. Cascio, *ibidem*.

Per quanto riguarda i motivi omoerotici, essi sono limitati a motivi omo-rivendicativi, presenti in due brevi testi con toni d'invettiva. Il primo si intitola *Italien*:

««Infelice di quella molle ebbrezza
Che solo conosce chi vive
Senza diritti
In questa appendice
Ludica d'Europa».

Questa poesia è presente nella seconda parte, *Furto d'Anima*, e il titolo tedesco è fondamentale per capire che si parla dell'Italia come di un'«appendice» dell'Europa, caratterizzata dall'assenza di alcuni «diritti civili» fondamentali, compresi quelli rivendicati dalla comunità LGBTQI. Dunque, da omosessuale e cittadino italiano, l'Io esprime in apertura di poesia il suo sentirsi in forte disagio, «infelice» per un'«ebbrezza» connotata come «molle», un aggettivo qui usato con forte intento ironico, in antifrasi rispetto al latino *mollis* (languido, effeminato). L'altro testo omo-rivendicativo si trova nella sesta e ultima parte del libro - *Lo sanno loro* - col titolo *Stelle gialle e triangoli rosa*:

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

In questa poesia possiamo notare come venga connesso un fatto storico - inerente all'internamento nei campi nazisti di ebrei (stelle gialle) e omosessuali (triangoli rosa) - all'epoca contemporanea e nello specifico alle manifestazioni di *Gay Pride*, ancora spesso avversate da alcuni gruppi sociali. A fare da collante ai due momenti, sullo sfondo riecheggiano note parole provenienti da un sermone

antinazista del pastore luterano e teologo tedesco Martin Niemöller (*Prima di tutto vennero a prendere...*). In questo caso l'omoerotismo diviene grido di protesta da parte dell'intera comunità omosessuale, nel contesto del *Gay Pride*.

Per quanto concerne *Personae*, invece, è l'intera operazione ad essere omorivendicativa. Se in *Jucci* l'io lirico si sdoppia, qui si quadruplica, e ogni personaggio rappresenta una figura contrapposta all'altra, in un gioco di continui scontri dialettici in versi. La macrostruttura riprende lo schema teatrale classico in cinque atti, preceduti da un prologo, con unità di luogo e tempo, in cui si inseriscono tematiche di urgente attualità, dal terrorismo alla gestazione per altri. I quattro personaggi sono delle *personae*, termine latino che suggerisce la connotazione di maschera³²⁸, come se ognuno di loro, seppure delineato nel profondo della sua specificità, raggrumasse in sé una forte carica simbolica. Troviamo, dunque, una riflessione - già shakespeariana - «sull'essere nulla o forma esteriore»³²⁹, e sul «nucleo di finzione che “definisce” l'individuo», tema caro a Buffoni. Accanto al nucleo di finzione è presente l'opposto nucleo di identificazione, che passa attraverso l'orientamento sessuale.

In una struttura di opposizioni binarie incrociate, i dialoghi si soffermano sullo scontro atavico tra scienza e fede, progresso e conservatorismo, passato e futuro. Il dramma umano traspare dal presente di un mondo pluriprospettico, fatto di sentimenti e aspirazioni contrastate, in un *plot* di ripetuti e sempre inaspettati stravolgimenti. Come scrive Claudio Finelli, qui va «in scena il senso di smarrimento» d'un società in bilico «tra ragione e pregiudizio, l'egemonia politica culturale delle credenze abramitiche e le dolorose contraddizioni dell'uomo contemporaneo»³³⁰.

³²⁸ Così U. Dubielzig nel *Thesaurus Linguae Latinae* (*ThLL* 10.1, col. 1715.29-31): «vox peregrina esse videtur, quoniam in lingua lat. modo probabili explicari vix potest. Propter notionem originariam “larvae” vulgo cum voce tusca *persu* coniungitur, quae bis imagini viri personati adscripta est».

³²⁹ Gianluca D'Andrea, *Franco Buffoni, “Personae”, Manni, San Cesario di Lecce, 2017, 27-07-2017*, consultabile al link <https://gianlucadandrea.com/2017/07/27/franco-buffoni-personae-manni-san-cesario-di-lecce-2017/>.

³³⁰ Claudio Finelli, *Personae. Franco Buffoni*, in «Manifesto-Monde Diplomatique», 13-07-2017.

I quattro personaggi sono brevemente tratteggiati nella pagina in prosa denominata *Dramatis personae*, che ricalca il teatro classicheggiante³³¹, a partire dal titolo. Tutti sono assai enfatizzati nelle loro caratteristiche, che sono portate alle estreme conseguenze, sino ad assumere una connotazione prototipica, di maschere, appunto *personae*.

Narzis è un quarantenne «professore di filosofia alsaziano», omosessuale militante moderno, che assomiglia all'Edo di *Zamel* e al Buffoni più impegnato civilmente per i diritti LGBTQI. Questa *persona*, colta ed erudita, forma una coppia omosessuale insieme al marito Endy, con due bambini «nati in Canada tramite GPA».

Endy è un trentenne «ex operaio», ora «tecnico informatico», che si accosta maggiormente a un prototipo di uomo bisessuale, e - limitatamente ad alcuni tratti - può ricordare certi personaggi dei cicli omoerotici di *Noi e Loro*, in particolare per la sua provenienza dal mondo marginale delle periferie urbane.

Veronika è personaggio femminile trentacinquenne, in cui pare adombrata anche la figura di Jucci. Infatti, i versi pronunciati dalla sua *persona* ricordano stilisticamente - per le modulazioni affettive volte a un forte *pathos* - i versi del cosiddetto Io-J. Veronika è di origini ucraine e si è affermata a Parigi come «biologa ricercatrice», tuttavia «è devastata da una ferita d'amore e d'orgoglio subita a vent'anni», ovvero la scoperta del tradimento del suo uomo (Kostya) con un altro uomo (Alioscia).

Inigo è il personaggio che completa il quadro, giocando il ruolo di antagonista. È un «prete lefebvrano», portavoce di posizioni tra le più oltranziste e rigide dell'universo cattolico. Durante il dramma mostra la sua forte avversione all'omosessualità, concepita come peccato contro natura. Anche questo personaggio ha un carattere erudito, vive in una confraternita a Montmartre intitolata a Dominique Venner³³²: «l'uomo che si suicidò nella cattedrale di Notre Dame il 21 maggio 2013 per protestare contro il matrimonio gay»³³³.

³³¹ In realtà nel teatro classico non compare l'espressione, ma la troviamo solo a partire dai manoscritti post-carolingi.

³³² Buffoni, *Personae*, p. 5.

³³³ Data la forte ascendenza dal teatro inglese primo-novecentesco, la stessa composizione del quartetto di personaggi può trovare coincidenze con l'opera di T. S. Eliot e nello specifico con Auden, per *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue* di W. W. Auden (1947) - che Buffoni ha

Nel gioco combinato di contrapposizioni, sembra che le reciproche attrazioni si intersechino ed incrinino. Emerge via via una forte prossimità tra Narzis a Inigo, assimilati dal gusto della parola forbita e della diatriba intellettuale³³⁴. Al contempo, si avvicinano Endy e Veronika, accomunati piuttosto da una *sapientia cordis*, una visione della vita più aderente alla concretezza del vissuto³³⁵. Il rocambolesco discorrere a quattro voci avviene in una cornice surreale, che ha, al contempo, una connessione con stringenti fatti di attualità.

La prospettiva è anche qui *post mortem*, come risulta dal *Prologo* intitolato *Quegli istanti*. In questa poesia introduttiva abbiamo l'unica manifestazione di una "quinta voce", quella dell'Io autoriale, che dichiara che i quattro personaggi sono morti «Dov'è in corso il concerto-revival / Del gruppo rock dal grande passato», versi che possono alludere all'episodio terroristico al Bataclan³³⁶. Tuttavia, le *personae* sono "ritornanti" in vita, attraverso un pretesto che ironizza sul linguaggio del *medium* televisivo, assertore di verità:

«Discutono sullo sfondo del lapsus
Di un cronista tv:
"Sono morti in modo non grave".
Poiché la tv non può mentire
Per qualche istante fino alla rettifica
I quattro revenant tornano vivi
[...]
Durano il tempo della nostra
Rappresentazione».

Avendo tutta l'opera come perno il tema dell'omosessualità, attorno al quale si sviluppano i personaggi, i discorsi e le vicende, conduco la mia l'analisi attraverso alcuni passaggi chiave.

tradotto - in cui sono presenti come in *Personae* quattro personaggi dialoganti: tre personaggi maschili e uno femminile.

³³⁴ L'autore ha dichiarato: «alla fine il loro sostrato culturale è rispettabile, e va dalla cultura greco-latina, ai classici, a quella novecentesca. C'è tantissimo che li unisce, e questo permette loro di lottare e affermare con forza le loro posizioni chiaramente agli antipodi sul piano dell'ideologia», in Stelvio Di Spigno, *ibidem*.

³³⁵ L'autore ha dichiarato: «la ragazza e il giovane marito del professore di filosofia, che rappresentano "l'umano troppo umano". Laddove il professore di filosofia e il prete lefebvriano sono disumani entrambi, perché sono ideologici», in Stelvio Di Spigno, *ibidem*.

³³⁶ Non a caso, infatti, il dramma è ambientato a Parigi.

Nel I atto la terza scena, *Io Berenice, vera icona*, si apre con uno scambio di battute tra Inigo e Narzis, a partire dal nome del compagno di quest'ultimo, Endy, sotto cui si cela la presenza del classico Endimione. Inigo esordisce con versi che ricordano la poesia tragica greca - ma anche la poesia omerica, o quella pindarica - nei momenti in cui ci si intrattiene nel delineare la genealogia: «Tu, Endimione, figlio di Etlio, / Re dell'Elide e padre di Etòlo, / Custode della morte / E dispensatore di vecchiaia...». Narzis ribatte sottolineando che «Endy è il pastore dal fiato di miele / Cantato da Keats nell'Endymion», alludendo anche ad una sfumatura omoerotica del personaggio, sempre attraverso un filtro proveniente dalla letteratura inglese. Se per Narzis è Inigo a fare «distorsioni del suo nome», per Inigo è Narzis che fa un «uso stolto» «degli dèi / Degli eroi del nostro buon Kerényi», illustre studioso di mitologia classica³³⁷. Questo passaggio risulta molto interessante perché accanto ai motivi omoerotici c'è una discussione sul riuso dei nomi e dei personaggi classici, in qualche modo anche un'autoriflessione sulla modalità di utilizzo del classico nella poesia di Buffoni. Attraverso spirito parodistico e *sense of humour* - di cui è impregnato tutto il libro - emerge una posizione doppia, di scontro dialettico, tra un uso più aderente al classico ed uno più stravolgente del classico, in ogni caso con una rifunzionalizzazione del classico rispetto a una precisa ideologia.

Ma in generale è tutto il primo atto ad essere incentrato «sulla presentazione delle “personae”, con un'ossessività interpretativa che investe proprio la nominazione»³³⁸. Difatti, si apre con un gioco di parole in francese, avviato da Narzis («ghigliottina e billets-doux / Billets-doux chachés dans ses foulards / Autour de cou») e portato avanti dal compagno Endy («dans mes foulards / Autour de cou / Il cachait des billets-doux / Et les mots guillotinés “Narzis/qui/t'/aime / Qui t' zis Nar/aime / QuiNart'zisaime»). Queste battute in versi non sono che una riscrittura di versi buffoniani provenienti da *Quaranta a*

³³⁷ Il filologo classico e storico delle religioni Károly Kerényi (1897-1973) è divenuto noto anche in ambito non strettamente specialistico. Questa diffusione della sua figura deriva anche dalla pubblicazione dello scambio epistolare con Thomas Mann, cfr. K. Kerényi, T. Mann, *Dialogo: lettere 1934-1955*, prefazione di Domenico Conte, Editori riuniti University Press, Roma 2013.

³³⁸ D'Andrea, *ibidem*.

quindici, ispirati alla coppia Rimbaud e Verlaine³³⁹. Sono numerose in questo libro, d'altronde, le riprese di versi da precedenti sillogi, ma numerose sono anche le varianti che tali versi presentano, anche per via del posizionamento nel nuovo contesto.

Può essere interessante focalizzarsi sulla denominazione delle quattro *personae* in diversi passi del libro. Infatti, gli stessi nomi «dei protagonisti si attanagliano come maschere»³⁴⁰: Narzis allude al personaggio della mitologia greca Narciso, per il suo carattere egocentrico e narcisista, ma anche più in profondo attraverso l'etimo *narcos* (torpore) «per la sua capacità di “narcotizzare”, di sedurre e soggiogare gli altri con le virtù dialettiche»; Endy, come s'è detto, allude ad un altro personaggio mitologico greco, Endimione, prototipo di bellezza maschile, collegata ad una dolcezza «dal fiato di miele» attraverso Keats³⁴¹; Veronika (Vera Icona di Cristo) allude al nome greco Berenice, portatrice di vittoria, in maniera antifrastica rispetto al suo senso di sconfitta in amore; Inigo allude a Sant'Ignazio (Inigo Yànez de Onazy), fondatore della Compagnia di Gesù.

Da notare, inoltre, a seguito dell'agone verbale tra Inigo e Narzis a proposito del nome Endy, come ci sia un riferimento diretto, a scopo omo-rivendicativo, al mondo classico. Esso avviene qui attraverso il mondo omoerotico femminile, legato alla poetessa Saffo (Narzis: «Lui è il sonno che coglie all'improvviso / E riposa nel monte dell'oblio...»). Inigo: «Con Selene, che è femmina→». Narzis: «Cantata da Saffo→»).

In seguito prende maggiore spazio la voce di Veronika, che confessa la sua fragilità, il suo senso di sconfitta. Ed è proprio il personaggio di Endy a indurla ad esprimersi, ma non per il significato del nome, bensì per l'aspetto e l'atteggiamento, capaci di ricordare a Veronika l'ex marito. Riporto parte del lungo monologo di Veronika:

«Ma vedi che ci ricasco,

Come con Kostia a L'viv

³³⁹ Li abbiamo trovati, infatti, *in primis* in *Quaranta a quindici* (in cui il gioco di parole è su «Mi/chel»), *in secundis* in *Del maestro in bottega* (in cui il nome è «Ver/Laine»).

³⁴⁰ Vincenzo Guarracino, *Buffoni e il dramma di quattro maschere in procinto di morire*, in «Avvenire», 13 marzo 2018.

³⁴¹ Inoltre, come dichiara l'autore in nota, i due nomi si rifanno anche a *Narziß und Goldmund* di Herman Hesse (*Narciso e Boccadoro*, 1930), anche se quest'ultimo diventa il pastore dal fiato di miele Endy/Endymion.

Che aprì la mia ferita
Di non corrisposto amore...
Peggio, di amore fintamente corrisposto.
Perché lui era come questo tecnico
Gentile e sorridente
E anche forte e prestante.
Ma era gay.
E in Ucraina allora come oggi
Non lo poteva dire. Fingeva. Fingeva con me».

Tra i tre uomini «monchi», il più attraente agli occhi di Veronika è il tecnico Endy, che viene collegato dalla donna alla tragica vicenda amorosa della propria giovinezza. A prevalere è il motivo della delusione in amore («la ferita») insieme a quello della finzione, legato all'omosessualità. A ribadire ed approfondire questo aspetto della finzione sono poi, più esplicitamente, le parole di Narzis:

«Non credi, Veronika, che Kostia
Sia stato anche lui una vittima?
Come te, vittime entrambi
Di un'educazione all'ipocrisia. Kostia
Semplicemente non poteva essere se stesso
Perché il paese che non lo sopportava.
Kostia doveva mentire per piacere a chi
Non l'aveva previsto. Non lo aveva previsto così.
È per questo che da cinque decenni almeno
In Occidente lottiamo e duramente.
Perché i Kostia non debbano mentire.
E Veronika non sia destinata a soffrire».

Notiamo, dunque, come venga compiuto un passo ulteriore. In fondo, secondo il pensiero di Narzis, assai omo-rivendicativo, Kostia non è certo il primo colpevole della sofferenza di Veronika. La radice di questo male è ricondotta a un modello di società ad alto tasso omofobico, che non prevede alcuno scostamento dal modello eteronormato: l'omoerotismo pertanto è condannato alla furtività e impone un'ipocrita finzione, causa di sofferenze. Ecco dunque il motivo omo-

rivendicativo della lotta per i diritti civili. In seguito, inoltre, è citata dallo stesso Narzis la parte finale del manifesto del *Gay Liberation Front* («Abbiamo recitato per tanto tempo, / Siamo attori consumati. / Adesso potremo cominciare a vivere / E sarà un gran bello spettacolo»), a cui si contrappone il *bene vixit qui bene latuit* cartesiano, citato dallo stesso Narzis.

L'emancipazione femminile, dunque, si unisce alla liberazione gay, le due istanze sancendosi come contrapposte sia all'eteropatriarcato sia all'abramismo. Tutto questo emerge bene nella scena prima del II atto, *Il venditore di Niqab*, in cui si contrappongono le diverse posizioni. Se per Veronika le donne sono «Velate per non indurre in tentazione, / Lapidate se adultere, / Mutilate per evitare la lascivia, / Lasciate in eredità ai parenti del marito morto», per Narzis «Anche noi veniamo da quella tradizione, / Anche noi siamo stati abramitici / Poi l'Illuminismo, per fortuna...».

Anche qui assistiamo a un fenomeno di ripresa testuale con un'autocitazione. Infatti Narzis così si rivolge a Inigo, provocatoriamente: «Mi vuoi col velo bianco delle vergini / Con il cappuccio delle maritate / O col nastrino rosso delle prostitute?»³⁴². Inigo, invece, resta fermo nella sua netta opposizione, che confonde tra genere e orientamento sessuale: «Voi non dovrete esistere, / Difatti non esistete. / Dio ci ha creati maschi e femmine, / Il resto è frutto di ideologie di morte».

Può essere interessante, ora, segnalare diverse citazioni legate all'omoerotismo, provenienti sia dal mondo classico sia dal mondo moderno. Infatti, il gusto citazionale ed erudito emerge continuamente durante l'arco dei cinque atti, da parte di tutte e quattro le voci, con prevalenza di quelle di Narzis e Inigo.

Un interessante riferimento specificatamente omoerotico è quello inerente all'*Antologia Palatina*, presente nella seconda scena del II atto (*I quattro esseri alati*). La citazione si inserisce all'interno di un ricordo di Narzis di dieci anni prima, riguardante il suo amore per Endy. A prevalere sono i motivi omo-affettivi, intrecciati in maniera indissolubile ad alcuni più propriamente omo-erotici:

«Il fiore dolce del suo respiro mi era accanto
E sempre più vicino la bocca avvicinavo

³⁴² Versi presenti in *Quaranta a quindici* e ripresi anche in *Roma*.

Alle sue labbra, trepidante al punto
Che l'anima d'un tratto balzò fuori,
Una saetta prontamente da quelle labbra accolta.
Endy senza capire, prima del bacio deglutì,
E da quel momento
Io fui in lui e lo sono ancora.»

È Inigo - che ha «insegnato latino e greco per vent'anni» - a cogliere il riferimento classico, difatti ribatte: «Questa è la Palatina», precisando che l'amore dei due consiste solo in «Suggestioni letterarie». Per il prete lefebvrano ciò che Narzis non sarà mai in grado di cogliere «È la stoica disposizione alla rinuncia», che è «capace di volgere / In agape eros», ovvero evitare quello che considera un peccato carnale. I versi di Narzis, invece, non sono altro che una riscrittura espansa di uno degli epigrammi omoerotici, con motivi omo-affettivi, attribuiti a Platone (*AP*, V, 78)³⁴³, in cui il bacio ad Agatone (da parte di Platone) per l'impeto d'amore porta a far fuggire via l'anima, che così si posa sulle labbra. Il motivo del bacio connesso all'involamento dell'anima è, infatti, il fulcro delle parole di Narzis verso l'amato Endy.

Non mancano poi i riferimenti alla letteratura italiana e a quella anglosassone, per cui mi limito ad un solo esempio per ciascuna. Nella scena terza del II atto (*Massimo edonistico individuale*) prosegue lo scontro verbale e ideologico tra Inigo e Narzis, fino ad arrivare al tema dell'omogenitorialità. Per il prete il desiderio di Narzis di avere figli col compagno è solo frutto di un egoismo spropositato, che non fa che confermare l'espansione edonistica: «Potessi vederti come sei, / Un sordido egoista teso al massimo / Edonistico individuale. / Non ti bastano i corpi / Vuoi le anime e convinci le persone, / Le seduci raccontando la favola / Del dono per la vita GPA». La replica di Narzis avviene attraverso una citazione delle *Rime* di Michelangelo, in cui prevalgono i motivi omo-affettivi. In questo caso, notiamo come i motivi di un'opera letteraria del passato siano volti in un'ottica omo-rivendicativa: «Chi mi difenderà dal suo bel volto, pensai - / [...] / E io lo grido oggi, e un altro uomo / Tra cinque secoli lo ripeterà». Il verso di Michelangelo riadattato è quello che chiude la poesia *Chi è quel che per forza a te*

³⁴³ Τὴν ψυχὴν, Ἀγάθωνα φιλῶν, ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον / ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

mi mena (VII): «Se tu incateni altrui senza catena, / e senza mane o braccia m'hai raccolto / chi mi difenderà dal tuo bel volto?». La poesia, come molte altre delle *Rime*, ha come probabile dedicatario Tommaso de' Cavalieri (1509-1587); in essa è dunque contenuta un'altissima manifestazione d'amore verso una persona dello stesso sesso. Tale manifestazione, come ha trovato vita cinquecento anni fa, rivive nel presente e rivivrà tra altrettanto tempo, secondo le parole di Narzis. La poesia di Michelangelo si inserisce infatti in una delle due grandi tradizioni di poesia omoerotica, che sboccia proprio nel Rinascimento, con una forte connessione con le riscoperte di antichità greco-romane³⁴⁴. I suoi testi omoerotici sono tra gli esiti migliori di quella linea di poesia idealizzata come «ethereal kind of love»³⁴⁵ che si rifà al *Fedro* e al *Simposio* con il filtro del neoplatonismo di Marsilio Ficino (1422-1499). L'altra tradizione, invece, si rifà direttamente ad autori dell'*Antologia Palatina* e alle poesie omoerotiche di Catullo e Marziale, con una tenuta maggiormente «realistic and satiric» ed aperture alla «pastoral tradition of Vergil» (la seconda egloga). Va aggiunto che la maggior parte di questa tradizione fu «suppressed or neglected» nel Seicento, per la forte condanna della “sodomia” dovuta alla Controriforma³⁴⁶, che «put an end» all'espressione omoerotica, relegata a «forms of coded popular poetry».

Invece, per quanto riguarda la letteratura inglese e l'omoerotismo, segnalo una citazione riguardante William Shakespeare, dalla scena quarta del III atto, intitolata *In pratica un sonetto*. Il discorso anche qui riguarda l'omogenitorialità: di fronte alla domanda di Inigo, Endy confessa che l'ovulo è stato fecondato per entrambi i figli da lui. Così volle Narzis, che dice: «Li desideravo belli e belli sono / I nostri figli... / Procrea procrea ragazzo mio / Che la tua bellezza non scompaia». Questa la replica di Inigo: «In pratica un sonetto, / Ma Shakespeare

³⁴⁴ «Homosexual literature blossomed in the Renaissance, even though it was often concealed. As poets rediscovered the treasures of Greco-Roman antiquity [...] the Greek language became more accessible [...]», in James J. Wilhelm, *Gay and Lesbian Poetry. An anthology from Sappho to Michelangelo*, Routledge, New York 1995, pp. 277-sgg.

³⁴⁵ J.J. Wilhelm, *ibidem*.

³⁴⁶ Anche le *Rime* di Michelangelo, pubblicate postume dal nipote Michelangelo il Giovane (1623), subirono una forma di censura, per cui molti maschili furono “femminilizzati”, o espunti, come, ad esempio, l'appellativo «signore», che venne trasformato in «donna». Tutto questo per cercare di celare l'omoerotismo dell'artista. Per merito dell'analisi filologica dei manoscritti a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e nel Novecento, si è riusciti a ristabilire un'*editio* più accurata. Cfr. la più recente edizione critica: Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, con introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Bompiani, Milano 2016.

non si vedeva / In un nucleo familiare col fair youth». Gli ultimi due versi di Narzis che invitano l'amato a procreare - peraltro già presenti in un testo di *Theios*, dunque anche qui un'autocitazione - si rifanno a un motivo shakespeariano, prevalente nei primi diciassette sonetti. La procreazione percorre tutta l'opera di Shakespeare e nello specifico questi sonetti che aprono la raccolta, in cui è presente l'invito all'amato a procreare e a sposarsi pur di riprodurre la sua bellezza e non farla svanire³⁴⁷.

Inigo, dunque, replica mettendo in luce che - ammesso pure che esprimesse amore e sentimento verso uno stesso uomo - il poeta inglese, in realtà, non era intenzionato a formare un nucleo familiare omogenitoriale, al contrario di Narzis. Da ricordare, però, che accanto alla progenie, anche l'arte e nello specifico la poesia - che canta un idealizzato amore omoerotico - si configura come mezzo atto ad oltrepassare il corso temporale ed effimero della vita individuale, in un tema già classico. I *Sonnets* di Shakespeare (1609), infatti, sono considerati un altro caposaldo della poesia omoerotica: dei 154 sonetti, i primi 126 sono dedicati al *fair youth*, mentre i rimanenti a una *dark lady*, con gli ultimi due che si chiudono, invece, all'insegna di Cupido³⁴⁸.

Per quanto riguarda la letteratura latina, troviamo riferimenti diretti a Lucrezio, Virgilio e Seneca, i cui versi od espressioni - citati, tradotti o parafrasati che siano - servono a corroborare il discorso che ogni personaggio porta avanti, unendosi a tematiche di varia portata³⁴⁹. Mi sembra particolarmente interessante soffermarsi sul caso di Lucrezio, con cui si apre il V ed ultimo atto. La scena prima, intitolata *Questa eresia dell'ebraismo*, parte dal mondo antico per compiere una riflessione

³⁴⁷ Mi limito a due citazioni, i versi finali del decimo sonetto e quegli iniziali del tredicesimo: «Make thee another self, for love of me / That beauty still may live in thine or thee»; «O, that you were yourself! but, love, you are / No longer yours than you yourself here live».

³⁴⁸ Come per le *Rime* di Michelangelo, anche i *Sonnets* di Shakespeare presto seguirono un'analoga censura. Infatti, già nel 1640, John Benson pubblicò la seconda edizione dei sonetti, mutando la maggior parte dei pronomi dal maschile al femminile, cosicché molti sonetti - ed anche quelli più omoerotici - sembrassero indirizzati alla *dark lady*. La sua edizione divenne la più nota, fino a quando nel 1780 Edmond Malone ripubblicò i sonetti nella forma originale; cfr. Louis Crompton, *Homosexuality and Civilization*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2003 (2006²), pp. 379-sgg.

³⁴⁹ Seneca è citato da Endy, non a caso, per un aforisma ormai divenuto *mainstream* nella formula italiana: «Ciò che il cuore sa oggi / La testa lo capirà domani». Virgilio è citato, invece, da Inigo attraverso dei versi latini a proposito della morte di Camilla (*Audiit, et voti Phoebus succedere partem, / mente dedit; partem volucres dispersit in auras*, in Verg. *Aen.* XI, 759-804) e poi ripreso da Narzis. I due trovano un punto di inaspettata sintonia nel comune apprezzamento del poeta antico. Cfr. Buffoni 2017, pp. 56 e 91.

ad ampio raggio sulle origini delle religioni abramitiche e sul carattere repressivo e falsificatorio del cristianesimo. Questo l'inizio del dibattito che accende la scena:

« NARZIS

Come non vedere che null'altro

La Natura ci chiede,

Se non che il corpo sia

Esente dal dolore,

E lo spirito lieto e sgombro da affanni e dolori?

INIGO

Così Lucrezio—

NARZIS

Di cui nel 1551 papa Giulio III vietò lo studio».

Dunque, notiamo, come nella prima parte siano tradotti dei versi dal *De rerum natura* di Lucrezio (vv. 16-19, II)³⁵⁰, che esprimono una visione della vita in cui predomina il termine *Natura* - in un principio di immanenza del corpo coi suoi dolori e piaceri - contrapposto alle divinità, alla vita ultraterrena, alla superstizione della *religio*. Poi, infatti, viene sottolineato come il cattolicesimo fu avverso all'opera di Lucrezio, proprio perché inconciliabile col pensiero cattolico³⁵¹. I motivi classici agiscono, dunque, attraverso una rifunzionalizzazione. La citazione classica è foriera di un'interpretazione che nasce da una posizione ideologica precisa, alludendo anche a qualcosa non presente propriamente nel testo originario. Difatti, Lucrezio è assunto come modello anti-religioso ed anti-cristiano di una visione “pre-scientifica” laica, coniugando la sua opera ad altre epoche storiche ed alla contemporaneità, con una volontà di recriminazione e

³⁵⁰ *Nonne videre / nihil aliud sibi naturam latrare, nisi ut qui / corpore seiunctus dolor absit, mente fruatur / iucundo sensu cura semota metuque?* (Lucr. II, 16-19).

³⁵¹ Sono due i momenti critici per la ricezione del *De Rerum Natura* di Lucrezio nell'Italia rinascimentale: nel 1417 la riscoperta del testo da parte di Poggio, nei primi decenni del sedicesimo secolo l'inizio della censura legata ai conflitti di religione; cfr. Valentina Prosperi, *Di soavi licor gli orli del vaso: la fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Arago, Torino 2004 e Valentina Prosperi, *Lucretius in the Italian Renaissance*, in Stuart Gillespie e Philip Stuart Gillespie, Philip Hardie (a cura di), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

critica del pensiero abramitico e cristiano, fonte anche del pensiero omofobico. Una sovrainterpretazione, se vogliamo, lecita e comprensibile, mantenendo infatti una certa aderenza al pensiero lucreziano. Basti ricordare, oltre a quelli tradotti, anche alcuni altri versi, come: *tantum religio potuit suadere malorum* (I, 101), [...] *neesse est confiteare / esse alios aliis terrarum in partibus orbis / et varias hominum gentis et saecla ferarum*. (II, 1070-1076).

Termino l'analisi di *Personae* - e l'intera messa in rassegna dei motivi omoerotici nelle sillogi di Buffoni - con dei versi pronunciati sempre da Narzis, che poi sono stati ripresi per comporre uno dei testi chiave della sezione *Rivendicative* di *La linea del cielo* (2018)³⁵², intitolato *Lo sproloquio*:

«Amleto Achille Cristo è lì il segreto
Di scapoli trentenni ben attesi
Da Orazio Patroclo Giovanni
E dalle mamme.
E tu che per decenni m'hai scrutato
Dall'alto di un altare
O di una cattedra di medicina
Sillabando disturbo egodistonico
O peccato mortale,
Ora dall'angolo in cui la storia ti ha cacciato
Blateri ancora,
Ma con meno pubblico disposto
A incoraggiare lo sproloquio.»

Ad eccezione dei primi quattro versi, ritroviamo le parole pronunciate da Narzis in questa poesia, con due minime varianti³⁵³. L'esordio del testo invece proviene da una *plaque* pubblicata in *ebook*, *Aforismi ed Extempore Poems* (2011)³⁵⁴, la poesia *Lo sproloquio* essendo una composizione bipartita, fatta da due testi di

³⁵² Ho deciso di non dedicare un'analisi approfondita al libro appena uscito, di 122 poesie, perché la silloge - che riassume in sé vari nuclei tematici delle raccolte precedenti, tra cui quello dell'omosessualità - non si distanzia troppo negli esiti da quelli evidenziati per la trilogia omo-rivendicativa e per *Personae*. Anzi, li ribadisce, condensando il nucleo omoerotico in alcune sezioni, quale appunto *Rivendicative*.

³⁵³ Nel testo presente in *Personae* le differenze sono nei due versi che riporto: «E tu che per decenni m'hai scrutato», «E ora dall'angolo in cui la storia ti ha cacciato»; cfr. Buffoni 2017, p. 70.

³⁵⁴ Scaricabile al link http://www.larecherche.it/librolibero_ebook.asp?Id=80.

diversa provenienza, che si accostano andando a creare il nuovo componimento. Emerge in questa poesia un «sapore antico [...] che ben si accorda con una penna tutta intrisa negli anni in cui il poeta scrive»³⁵⁵. Infatti, nella seconda parte più esplicitamente omo-rivendicativa è espresso un sentire che si scaglia contro l'omofobia della religione cattolica (rappresentata dalla sineddoche «altare») congiunta ad un certo sapere medico-psichiatrico novecentesco (la sineddoche è qui «cattedra di medicina»). Le parole di Narzis, che nella *Linea del cielo* sono assunte dall'Io poetante corrispondente all'autore, riconoscono che ormai negli anni Duemila questo pensiero ha sempre meno presa. Nella prima parte, invece, abbiamo un mirabile esempio di rifunzionalizzazione del classico, attraverso un inedito accostamento di tre figure provenienti da tre mondi diversi: anglosassone (Shakespeare), classico (Omero), cristiano (*Vangeli*). I tre uomini trentenni sono senza donna, hanno uno stretto legame con la madre (Regina, Teti, Maria) e un forte legame affettivo con un compagno (Orazio, Patroclo, Giovanni). Queste tre figure sono dunque estrapolate dal loro contesto culturale e re-interpretate in modo molto personale, secondo una decodificazione e ristrutturazione di un nuovo significato, associato a sottesi motivi di omo-rivendicazione.

Concludendo: in *Personae* la poesia trova spazio in una macrostruttura di teatro ricalcato su quello tradizionale, genere tra i più indicati ad accendere dibattiti su temi universali e sulla propria epoca, riflettendo su una dimensione civica e socio-politica contemporanea. Questa, infatti, è forse «l'opera più politica e politicizzata di Buffoni, ma anche quella in cui emerge tutta la sua cultura»³⁵⁶. Un'opera intrisa di contemporaneità, in cui è presente un «sistema binario» che contrappone «mondo classico» e «moderno cristiano», «già a partire dalla scelta dei nomi dei personaggi». I motivi di liberazione omosessuale passano dunque attraverso quelli di liberazione della donna, in un'epoca estremamente drammatica e contraddittoria. Rispetto alla trilogia omo-rivendicativa, in *Personae* abbiamo - come in alcuni testi di *La linea del Cielo* - un ulteriore approfondimento dei

³⁵⁵ Alessandro Canzian, *Aforismi ed Extempore Poems – Franco Buffoni*, consultabile al link <https://alessandrocanzian.wordpress.com/2015/01/13/aforismi-ed-extempore-poems-franco-buffoni/>.

³⁵⁶ Andrea Breda Minello, *La paura negli occhi dell'Occidente: Personae di Franco Buffoni*, in «Avanti!», 02-01-2018; consultabile al link <http://www.avantionline.it/2018/01/la-paura-negli-occhi-delloccidente-personae-di-franco-buffoni/#.W782yngzbIV>.

motivi omoerotici, legati sempre alla contemporaneità, ma anche ad altri contesti culturali, *in primis* quello classico greco-latino, che funge da mondo necessario di comparazione. I motivi omo-rivendicativi non sono soltanto critici del sistema eteronormativo e omofobico, ma si distendono in una riflessione sfaccettata ed ampia che comprende l'opposizione religione/scienza laica, conservatorismo/progresso, specificandosi poi in temi quali la vita di coppia omosessuale e l'omogenitorialità, in una riflessione su un nuovo modello di famiglia.

3. Motivi omoerotici in poesia tra mondo classico e contemporaneo

*Pedicatur Eros, fellat Linus: Ole, quid ad te,
de cute quid faciant ille vel ille sua?*

(Mart. 7.10, 1-2)

3.1 Un discorso introduttivo: questioni di canone

Dopo l'analisi delle sillogi di Buffoni - assai prolifico nella scrittura, soprattutto a partire dagli anni Duemila - compiuta con l'intento di metterne "in rassegna" i motivi omoerotici, vorrei ora procedere a un confronto più serrato, incentrato sul mondo classico. L'obiettivo finale è di porre in connessione la presenza di motivi omoerotici in quell'universo letterario e nell'opera dell'autore contemporaneo preso in analisi. Ho scelto di occuparmi di motivi omoerotici in poesia per mostrare come, seppure con consistenti differenze, possa essere rilevato un *continuum* tra classico e contemporaneo.

Pensando all'Occidente, possiamo parlare di un canone omoerotico a partire dalla poesia classica greca e latina? Pur non esistendo un vero e proprio canone "ufficiale" o di antica tradizione a riguardo, certamente negli ultimi decenni (dalla fine degli anni '70 del Novecento) si sono sviluppati degli studi, che, pur partendo spesso da un'ottica più generale di *Cultural Studies* e *Gender Studies*, hanno portato alla consolidazione di un canone di autori, opere e testi, in cui è presente in maniera cospicua la tematica omoerotica. Come contributi accademici generali sull'omosessualità e l'omoerotismo si ricordino, ad esempio, la rivista *The Journal of Homosexuality*, nata nel 1976 ed ancora attiva, e l'*Encyclopedia of Homosexuality*³⁵⁷ (1990), comprendente ben 770 articoli di svariato taglio, opera di studiosi di diverse nazionalità, prevalentemente anglosassoni. Due tra i più importanti lavori storici sull'omosessualità sono, invece, più recenti: uno

³⁵⁷ *Encyclopedia of Homosexuality*, edited by Wayne R. Dynes, Associate Editors Warren Johansson, William A. Percy, with the assistance of Stephen Donaldson, Garland, New York 1990.

dell'australiano (docente a Sidney), formatosi negli Stati Uniti, Robert Aldrich, *Gay Life and Culture: a World History* (2006)³⁵⁸, l'altro italiano, a cura di Giovanni Dall'Orto, «the Dean of Gay Studies in Italy»³⁵⁹, intitolato *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra* (2015).

Per quanto concerne gli studi incentrati sull'omoerotismo nel mondo classico, di capitale importanza è stato il libro del filologo classico di Oxford Kenneth James Dover, *Greek Homosexuality* (1978)³⁶⁰, scritto con l'intento di offrire un'accurata rappresentazione dell'omosessualità nell'arte e nella letteratura greca, di epoca arcaica, classica e primo-ellenistica (330-230 a.C.). Fu proprio il *Landmark Study* di Dover - con l'*Histoire de la sexualité* in quattro volumi di Michel Foucault (il primo del 1976), che indaga il nesso stretto tra potere (norma) e sesso (eros) - a fungere da apripista ad una serie di studi sull'erotismo nel mondo antico. Entrambi i lavori non furono fondamentali soltanto per gli studi sull'erotismo antico, ma in generale per gli studi sulla sessualità, andando a influenzare i cosiddetti *Gender Studies*³⁶¹ - con caposaldo i dibattuti lavori di Judith Butler³⁶² - da cui poi sono derivati i più recenti *Queer Studies*³⁶³. Non compirò una

³⁵⁸ Edito in traduzione italiana come Robert Aldrich, *Vita e cultura gay: storia universale dell'omosessualità dall'antichità a oggi*, Cicero, Venezia 2007.

³⁵⁹ Wayne R. Dynes, *Light in Hellas: How German Classical Philology Engendered Gay Scholarship*, in Provencal, Verstraete 2005.

Infatti Dall'Orto, pur non essendo un accademico, ha collaborato sia al «Journal of Homosexuality» che all'*Encyclopedia*. Considerato anche da William A. Percy «the leading scholar of the history of homosexuality in Italy», si è distinto come uno dei principali esponenti in Italia del Movimento di liberazione gay, collaborando con «Babilonia» e «Pride», contribuendo a una diffusione della tematica anche sul web, grazie al sito <http://www.giovannidallorto.com>, essendo artefice del portale LGBT di Wikipedia, attivo con il progetto WIKIPINK *etc.* Cfr.

http://www.wikipink.org/index.php/Giovanni_Dall%27Orto,

http://williamapercy.com/wiki/index.php?title=Giovanni_Dall%E2%80%99Orto.

³⁶⁰ L'unica traduzione italiana risale al 1986 per Einaudi (*L'omosessualità greca*) e si riferisce alla prima edizione. La seconda edizione risale al 1989, mentre di recente, nel 2016, è uscita la terza, postuma. Cfr. J.K. Dover, *Greek Homosexuality*, with Forwards by Stephen Halliwell, Mark Masterson and James Robson, Bloomsbury, London-New York-Oxford *etc* 2016.

³⁶¹ Certamente hanno influito sulla nascita dei *Gender Studies* - al di là degli studi sull'omoerotismo, sul femminismo e sulla sessualità - anche gli studi psicoanalitici e post-strutturalisti. Un antesignano nostrano per i *Gender Studies* e *Queer Studies* può essere considerato Mario Mieli, con i suoi *Elementi di critica omosessuale* (1977).

³⁶² Uno dei suoi libri più influenti e dibattuti, che hanno gettato le basi anche per i *Queer Studies*, è Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London 1990. Uno studio più maturo dell'autrice è *Undoing gender* (2004), cfr. Judith Butler, *Fare e disfare il genere*, a cura di Federico Zappino, con prefazione di Olivia Guaraldo, Mimesis, Milano-Udine 2014.

³⁶³ Uno dei lavori fondanti questi studi risulta quello di Eve Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990, tradotto in italiano solo nel 2011 da Federico Zappino (*Stanze private. Epistemologia e politica della*

digressione a riguardo, limitandomi a sottolineare come un approccio *Gender Studies like* - e più in generale *Cultural Studies like* - di provenienza anglosassone sia stato e sia ancora uno degli orientamenti predominanti negli studi sull'omoerotismo nel mondo classico, in particolare aggiungendo a essi anche l'orientamento *queer*.

Per quanto riguarda gli studi specificatamente sull'omoerotismo e il mondo romano antico, sono successivi. Un primo studio proviene dall'accademia finlandese, ad opera di Saara Lilja, *Homosexuality in Republican and Augustan Rome* (1983)³⁶⁴. Già nella prefazione la studiosa ammette che il suo piano originario era di occuparsi dell'omoerotismo nell'antica Grecia, circa i rapporti pederastici, ma vista la pubblicazione dei libri di K.J. Dover sull'omosessualità greca e di Félix Buffière sulla pederastia greca³⁶⁵, comprese che «the basic work in this area was done»³⁶⁶. A ragione di ciò, decise di dedicarsi all'omoerotismo nel mondo romano, utilizzando il materiale raccolto per l'omoerotismo greco come base comparativa. Dunque, questo lavoro ha il merito di porsi come il primo studio che prova a realizzare ciò che Dover ha fatto con il mondo greco, dimostrando competenze da classicista, oltreché familiarità con i «recent psychological and sociological approaches to the study of sexuality, and homosexuality in particular», riferendosi perfino ad un più ampio spettro «of modern research and thinking here than Dover does»³⁶⁷. È anche interessante che l'approccio avvenga prevalentemente sui testi letterari. Infatti, dopo il capitolo introduttivo, il secondo capitolo si focalizza sulla commedia latina, in particolare su Plauto, evidenziandone la presenza di omoerotismo legata in particolare al

sessualità, Carocci, Roma). Un libro italiano sui *Queer Studies* il cui scopo dichiarato è «presentare un settore particolarmente scomodo della teoria critica, spiegare perché continua a suscitare conflitti nei movimenti, nelle università, nell'opinione pubblica delle società contemporanee» si deve a Lorenzo Bernini, *Le teorie queer: un'introduzione*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

³⁶⁴ Saara Lilja, *Homosexuality in Republican and Augustan Rome*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki 1983. Un capitolo sull'omosessualità romana era presente anche nel suo primo lavoro accademico, Saara Lilja, *The Roman Elegists' Attitude to Women*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1965.

³⁶⁵ Félix Buffière, *Eros adolescent: la pédérastie dans la Grèce antique*, Les Belles lettres, Paris 1980.

³⁶⁶ Saara Lilja 1983, p. 5.

³⁶⁷ «This study will be very much welcomed by anyone who has felt there was a need for a Roman counterpart to K. J. Dover's *Greek Homosexuality*», Bert C. Verstraete, *Homosexuality in Republican and Augustan Rome by Saara Lilja (review)*, in «Echos du monde classique: Classical views», University of Toronto Press, XXVIII, 1984, p. 500.

rapporto *dominus/servus*. Il terzo capitolo, invece, si concentra su temi, motivi ed allusioni omoerotici della poesia latina da Catullo a Ovidio, comprendendo anche Virgilio (*Ecloghe* ed *Eneide*), Orazio ed i poeti elegiaci (oltre a Ovidio, Tibullo e Propertio). Il quarto capitolo, che anticipa i *Final Remarks*, è intitolato *Factual Background*, e si concentra su aspetti legati alla legge e alla morale, prendendo in analisi anche passi di Cicerone e graffiti pompeiani. Per quanto riguarda la poesia, è da evidenziare che Lilja rifiuta la tesi secondo cui l'omoerotismo nella poesia latina sarebbe presente soltanto come motivo letterario derivato dalla letteratura greca di epoca classica ed ellenistica³⁶⁸. Una tesi ormai superata, che Lilja avversa, dimostrando come i motivi omoerotici nella poesia latina abbiano, invece, uno stretto contatto con la vita sociale ed individuale dei Romani³⁶⁹.

Un altro studio degli anni '80, che riveste ancora oggi una certa importanza, è quello di Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico* (1988). Rispetto a Lilja, il *focus* qui cambia, a partire dal periodo storico preso in esame: dalle origini fino ai primi secoli del Cristianesimo. Pur essendoci anche una parte più specificamente letteraria, basata su testi della letteratura latina, l'analisi risulta funzionale a un'indagine improntata sulla storia sociale, giuridica e della sessualità³⁷⁰. Tuttavia, Cantarella non si occupa soltanto del mondo romano: la prima parte del lavoro è dedicata alla Grecia, muovendo anche critiche alle idee di Dover. La seconda, invece, è intitolata *Roma* ed è divisa in quattro sezioni: nella prima si indaga sull'età arcaica e della prima repubblica cercando di individuare le caratteristiche indigene dell'omosessualità, dedicando molto spazio anche alle leggi, come la *Lex Scatinia*; nella seconda la studiosa si concentra sull'età repubblicana classica e il principato, con una parte dedicata specificatamente alla poesia, in cui riprende gli stessi autori canonizzati da Lilja, ma dedica un'analisi anche ai *Carmina Priapea*³⁷¹ e alla satira di Marziale e

³⁶⁸ Tesi portata avanti, fra gli altri, da Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Clarendon Press, Oxford 1968.

³⁶⁹ Mi limito ad un solo esempio qui, rifacendomi alla *review*: «she is right in emphasizing that most of the homosexuality in Plautus' plays is centred on the master-slave relationship, a situation which has no parallel in Greek comedy and must to some degree reflect contemporary social conditions», in Verstraete 1984.

³⁷⁰ Sulla storia giuridica cfr. Danilo Dalla, *Ubi Venus mutatur: Omosessualità e diritto nel mondo romano*, Giuffrè, Milano 1987.

³⁷¹ I *Priapea* formano una raccolta di 95 *carmina*, per lo più di inni ed epigrammi dedicati alla divinità itifallica Priapo, con un erotismo molto spinto. La datazione è molto dibattuta ed oscilla

Giovenale³⁷²; nella terza si spinge ad analizzare il costume e il diritto dell'età imperiale, per chiudere nella quarta con le metamorfosi dell'etica sessuale antica, data oltretutto da ragioni interne al paganesimo, soprattutto da un'altra tradizione di matrice giudaico-cristiana.

Il libro ancora oggi considerato dalla critica come un caposaldo per questo genere di studi risale alla fine degli anni '90 ed è opera dell'americano Craig A. Williams, formatosi nell'ambito dell'università di Yale. Lo studioso istituisce deliberatamente un parallelo con *Greek Homosexuality*, a partire dal titolo: *Roman Homosexuality*³⁷³. Questo lavoro saggistico - ripubblicato in una seconda edizione aggiornata nel 2010 - ha avuto un forte impatto nell'ambito degli studi, col merito di far nascere accesi dibattiti durante i successivi vent'anni. Infatti «it was rightly hailed as the first comprehensive scholarly study, in any language, of its subject»³⁷⁴ e «although a number of more specialized studies making important contributions to the study of the Roman construction of (homo)sexuality have appeared since 1999, Williams's work still stands alone in a class by itself». Il suo approccio è fortemente legato ai recenti orientamenti dei *Cultural Studies* e dei *Gender Studies*. Come recita il sottotitolo della prima edizione, *Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, la tesi centrale è che, nella cultura romana, ciò che noi definiamo “omosessualità” è un costrutto «experienced, conceptualized, and regulated, on the basis of gender-role appropriateness», piuttosto che un mero orientamento sessuale. Williams insiste molto su quello che chiama “paradigma penetrativo”, che porta ad una netta distinzione tra un ruolo associato al maschile, quello “insertivo”, ed uno associato al femminile, quello “ricettivo”, distinzione che risulta una netta caratteristica della cultura romana. Lo studioso evidenzia,

tra l'età augustea e il I d.C.. Gli autori sono certamente diversi, essa è dunque un'antologia. Tuttavia i testi risultano per lo più anonimi, anche se si sono ipotizzate attribuzioni di alcune poesie comprese nel *corpus* anche a Virgilio, Tibullo, Orazio, Ovidio, Catullo, Marziale. Cfr. Carmen Codoñer, Juan A. González Iglesias, *Priapea. Exemplaria Classica*, Anejo III 2014, Universidad de Huelva, Huelva 2015.

³⁷² Certamente poi sono presi in considerazione anche autori di prosa, tra tutti Petronio per il *Satyricon* - un “romanzo” in forma di prosimetro in realtà - giuntoci assai incompleto ed incentrato sulle avventure di un trio di personaggi maschili legati da vincoli erotici ed affettivi.

³⁷³ Williams stesso nella postfazione alla seconda edizione ha dichiarato che il titolo è un tributo al lavoro di Dover. Cfr. Craig A. Williams, *Roman Homosexuality*, with a foreword by Martha Nussbaum, Oxford University Press, Oxford New York 2010 (1999¹).

³⁷⁴ Beert C. Verstraete, *Review (Craig A. Williams, Roman Homosexuality 2010)*, BMCR 2010.07.51 (disponibile al link <http://bmcr.brynmawr.edu/2010/2010-07-51.html>).

infatti, come questa ideologia di base perduri durante tutti i secoli della storia romana, attribuendo dunque meno rilevanza alla fase di grecizzazione dei costumi a partire dal II a.C.

Per quanto siano abbondanti le fonti sia storiche che letterarie e iconografiche, la macrostruttura di quest'opera - elaborata attraverso nuclei di argomento - riflette il suo approccio teorico, «social constructionist»³⁷⁵, seppure non rigidamente tale. Accanto a una lunga introduzione, troviamo un primo capitolo su *Slaves, Prostitution, and Wives*, un secondo che attua un confronto tra *Greece and Rome*, un terzo riguardo *The Concept of Stuprum*, un quarto su *Effeminacy and Masculinity*, un quinto a proposito di *Sexual Roles and Identities*, con a seguire una lunga postfazione, quattro appendici e le numerosissime note e bibliografia.

Segnalo infine un altro lavoro rilevante da prendere in considerazione, anche se non incentrato soltanto sull'omoerotismo nell'antica Roma, ovvero quello curato da Vernon Provençal e Beert C. Verstraete, intitolato *Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West* (2005): la prima antologia di studi dopo un quarto di secolo (a partire dal 1978 di *Greek Homosexuality*) dedicata *in toto* all'omoerotismo greco-romano. Essa presenta approcci di studio che vanno dal «specialized literary»³⁷⁶ al «socio-historical», dall'«art-historical» al «theoretical», con contributi di studiosi canadesi, statunitensi ed europei. Insomma, una «wideranging collection of papers that will demonstrate to classicists and non-classicists alike how much the study of same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity has advanced in the past quarter-century». Dopo la prefazione e l'introduzione dei due curatori, abbiamo quattordici contributi a partire dal mondo Greco, sia di carattere più teorico come il primo (*Reconsiderations About Greek Homosexualities*) sia su argomenti specifici come, ad esempio, la decima Olimpica di Pindaro, l'omoerotismo in Beozia a partire da considerazioni sul “sacro battaglione”, l'omoerotismo femminile. Poi troviamo una parte dedicata al mondo romano ed una,

³⁷⁵ «Williams' approach is generally social constructionist, but not extremely so, constantly underlining how differently from the later Christian West Roman men, with their dominant-masculinist and phallogocentric outlook, constructed their sexuality» *Introduction*, in Vernon L. Provençal, Beert C. Verstraete (a c. di), *Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Harrington Park Press, New York-London 2005. Anche in «*Journal of Homosexuality*», XLIX, 2005, p. 5.

³⁷⁶ *Preface*, Provençal, Verstraete 2005.

particolarmente interessante, sulle riprese del classico. Per quanto riguarda il mondo latino, tre studi cercano di andare oltre alcuni stereotipi collegati alla sessualità romana, tra cui quello fondamentale della mentalità di stupro, offrendo una visione più sfaccettata, che per alcuni punti cerca deliberatamente di superare la visione di Williams.

L'intervento di John R. Clarke è incentrato sull'iconografia e sull'arte che rappresentano il *cinaedus*, «the non conformist Roman male who was the counterpart of the Greek *kinaidos*»³⁷⁷, uomo considerato *effeminatus*. Quello di James L. Butrica³⁷⁸ si concentra invece sui fraintendimenti più comuni degli studiosi riguardo all'omoerotismo romano, offrendo visioni nuove circa il rapporto tra *dominus* e *servus*, la concezione romana del lesbismo (non certo favorevole, ma nemmeno così mostruosamente ostile), le figure dei *cinaedi* e degli *exoleti*, così da valorizzare la presenza, seppure anomala, di omoerotismo anche fra adulti nel mondo romano. Infine, è presente uno studio sulle elegie di Tibullo di Verstraete, che evidenzia l'originalità delle poesie per Marato, capaci di sfidare lo stereotipo del genere elegiaco. In sintesi, accanto alla conferma della sessualità legata alla schiavitù e alla ridicolizzazione dei *cinaedi*, con una nuova prospettiva radicale, sono evidenziate «more positive possibilities in same-sex adult love».

Al di là di questi contributi, è interessante osservare che a seguito degli articoli incentrati sul passato classico, gli ultimi cinque studiano la presenza del classico in un contesto omoerotico e la sua rifunzionalizzazione in altre epoche storiche. Infatti fu fondamentale la lettura e soprattutto la “rilettura” dei testi classici «nel suo doppio significato»³⁷⁹, i quali «generazione dopo generazione dovettero essere riadattati ai bisogni e a un sapere nuovi», in questo caso legati a una volontà omorivendicativa *in nuce*.

Ciò avvenne a partire soprattutto dal Rinascimento italiano, a cui è dedicato uno studio a partire dai trattati d'amore, quale il *De amore* di Ficino, che reinterpreta il *Simposio* di Platone, e risulta di fondamentale influenza per una prima sostanziale

³⁷⁷ *Introduction*, Provençal, Verstraete 2005, p. 6.

³⁷⁸ James J. Butrica, *Some Myths and Anomalies in the Study of Roman Sexuality*, in Provençal, Verstraete 2005.

³⁷⁹ Massimo Gioseffi (a c. di), *Usa, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano 2010, p. 9.

ripresa dell'omoerotismo e per opere letterarie quali i sonetti di Michelangelo e quelli di Shakespeare³⁸⁰. Certamente, poi, un momento cruciale per la riscoperta dell'omoerotismo classico fu l'Ottocento, con prodromi nel Settecento grazie alla nascita del pensiero libertino e alle conquiste intellettuali dell'Illuminismo, con lo sviluppo del Neoclassicismo e del Romanticismo. Non a caso la Germania risulta il luogo di nascita sia della filologia classica - e in generale dell'*Altertumswissenschaft* - sia dei primi movimenti di liberazione omosessuale con le figure di due precursori: Heinrich Hössli (1784-1864) e Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895). L'articolo *Light in Hellas: How German Classical Philology Engendered Gay Scholarship* di Wayne R. Dynes approfondisce proprio i contatti tra studi classici e omosessualità, dimostrando come la riscoperta del classico sia stata fondamentale per la nascita di un'identità omosessuale. A seguire, poi, troviamo uno studio sui poeti romantici inglesi Shelley e Byron - in cui è evidenziata la connessione tra motivi omoerotici e greicità³⁸¹ - uno sui poeti uraniani - in cui emerge l'uso di motivi classici come «part of a consciously adopted artistic/cultural strategy for homosexual Emancipation»³⁸² - ed infine uno sulla sottocultura gay degli anni '50 e '60 del Novecento - incentrato nello specifico sulle pubblicazioni della rivista «One» (1953-1969) - che evidenzia come l'antica Grecia e l'antica Roma furono usati come «models on which to base claims for gay rights»³⁸³.

In generale, almeno fino al secondo Novecento, la cultura classica rimane dunque quella di maggiore riferimento per gli omosessuali, in particolare l'autorità platonica risulta l'«antiquity's supreme exponent of ideal homoerotic love». Soltanto in tempi più recenti, infatti, dopo secoli in cui chi provasse una tensione omoerotica si rispecchiava più in un immaginario greco-latino che in uno giudaico-cristiano, il primo mondo di riferimento sembra essere divenuto un altro, legato alla contemporaneità e filtrato da più recenti *media* (musica pop, cinema, televisione). In ogni caso resta fondamentale il contributo della riscoperta

³⁸⁰ Armando Maggi, *On Kissing and Sighing*, in Provençal, Verstraete 2005.

³⁸¹ John Lauritsen, *Hellenism and Homoeroticism in Shelley and His Circle*, in Provençal, Verstraete 2005.

³⁸² D.H. Mader, *The Greek mirror*, in *ivi*, pp. 378-sgg..

³⁸³ Amy Richlin, *Eros Underground*, in *ivi*, pp. 422-sgg.

dell'omoerotismo classico per fare emergere una «gay consciousness»³⁸⁴ sia in Germania sia nel mondo anglosassone.

Infine, un ragguglio circa le antologie di poesia a tema omoerotico. Se abbiamo visto come possiamo riscontrare motivi omoerotici in varie epoche e tradizioni culturali, si potrebbe supporre che i lavori antologici in Occidente al riguardo siano piuttosto recenti, a partire dagli anni '70, con un maggiore sviluppo negli ultimi decenni, come gli studi specifici legati all'omoerotismo nel mondo classico. In parte questo è vero, tuttavia esistono degli esempi “straordinari”, che ci riportano alla domanda: esiste e quando nasce un canone di poesia (o più in generale di letteratura) omoerotica? In un certo senso la formazione di antologie di questo argomento risale anch'essa all'antichità, almeno al II secolo d.C., quando Stratone di Sardi compilò una raccolta di epigrammi omoerotici (non pervenutaci integralmente, ma in parte confluita nel dodicesimo libro dell'*Antologia Palatina*), incentrati più che altro nello specifico su rapporti pederastici, come è chiaro anche dal titolo Μοῦσα παιδική. Il primo tentativo antologico transnazionale di poesia omoerotica risale invece all'inizio del 1900, con una prefazione dell'autore datata 1899 (ubicazione Pompei), ed è il lavoro di Elisar von Kupffer³⁸⁵ *Lieblingminne und Freundesliebe in der Weltliteratur* (1900)³⁸⁶. Già dal titolo possiamo notare come sia evidente la volontà dell'autore di porsi in un'ottica di letteratura mondiale, per fare una *Sammlung* con intento

³⁸⁴ *Preface*, Provencal, Verstraete 2005, p. 10.

³⁸⁵ Elisar von Kupffer (1872-1942) è stato un pittore, poeta, intellettuale, traduttore e drammaturgo estone, apertamente omosessuale, che ha utilizzato lo pseudonimo di Elisarion nella maggior parte dei suoi scritti. Dopo avere studiato a San Pietroburgo e poi a Berlino e Monaco, ha vissuto in Italia e infine in Svizzera, in cui insieme al compagno Eduard von Mayer ha trasformato la sua villa di Minusio in un'opera d'arte totale, un santuario alla bellezza maschile, chiamato *Sanctuarium Artis Elisarion*. Cfr. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I31029.php>.

A questo artista, Franco Buffoni ha dedicato uno scritto (*Il racconto della Svizzera*) nel suo volume in prosa *Il racconto dello sguardo acceso* (2016), con un forte intento omo-rivendicativo e di critica rispetto allo stato del santuario.

³⁸⁶ Il libro fu pubblicato in 1000 copie dal pioniere dell'attivismo omosessuale Adolf Brand, e conobbe una notevole diffusione nel settore (attraverso ristampe). Fu per un certo periodo bandito dai tribunali, ma poi reinserito per una disposizione del noto filologo classico Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Esistono dunque poche copie dell'originale, una conservata alla Staatliche Bibliothek Passau, da cui è stata tratta un'edizione negli anni '90; cfr. Elisar von Kupffer, *Lieblingminne und Freundesliebe In der Weltliteratur. Eine Sammlung mit einer ethisch-politischen Einleitung von Elisarion von Kupffer. Nachdruck der Ausgabe von 1900 mit einem Vorwort von Marita Keilson-Lauritz*, Verlag Rosa Winkel, Berlin 1995 (1900¹).

etico-politico (come si desume dal sottotitolo) delle manifestazioni di “amore dei favoriti” e di “amicizia amorosa”³⁸⁷.

Il suo intento è omo-rivendicativo a livello profondo, come emerge dall'introduzione e da una delle ragioni, o pretesti, per cui l'autore dichiarò di avere scritto quest'opera: una protesta contro l'imprigionamento di Oscar Wilde, per via di una *gross public indecency*, ovvero l'omosessualità. Nell'antologia è raccolto un numero notevolissimo di testi, per lo più di genere poetico, con delle eccezioni, a partire dalla grecoità e dalla latinità, presente con sei poeti (Catullo, Marziale, Orazio, Ovidio, Virgilio, Tibullo), passando per autori poco noti o pressoché sconosciuti (come Konstantinos, grammatico della Sicilia, IX/X secolo) e assai noti come Michelangelo e Shakespeare, fino ad autori moderni come Paul Verlaine, August von Platen, Byron e perfino poeti contemporanei (sono incluse sue stesse poesie)³⁸⁸.

Appena due anni dopo apparve, invece, la prima antologia di letteratura omoerotica in lingua inglese a cura di Edward Carpenter dal titolo *Ioläus: An Anthology of Friendship* (1902)³⁸⁹. In questo lavoro che raccoglie testi sia poetici sia in prosa, notiamo la parola *Friendship*, che rimanda anche qui al concetto di “amicizia virile” - che insieme all'amore platonico “desessualizzato” e alla pederastia - fu l'asse portante per numerosi secoli «all'interno di un sistema simbolico per il resto perfettamente eterosessuale»³⁹⁰. Inoltre, viene scelto un nome che rimanda alla classicità, nello specifico a uno degli “amici, complici,

³⁸⁷ La prima parola *Lieblingminne* è un neologismo, da *Liebling* (favorito) e la parola alto-tedesca *Minne* (amore romantico), ed indica probabilmente l'amore pederastico. Cfr. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Minne.

³⁸⁸ Von Kupffer non si limita a formare un canone occidentale: include infatti anche testi omoerotici di tradizione orientale, ad esempio, del persiano Moslichehddin Sadi, del giapponese Ihara Saikaku, dell'arabo-iracheno al-Hariri, dall'arabo-tunisino Ibn Khaldun, dell'arabo-siculo Ibn at Tubi (*et alii*), e perfino passaggi dalla tradizione biblica (Davide) Per un elenco più completo rimando al sito dedicato interamente all'autore, che traduce il titolo in italiano con *L'Antologia sull'amor cortese e degli amici nella letteratura mondiale*, al link http://www.elisarion.ch/it/lopera_letteraria/bibliografia_di_elisar_von_kupffer/amor_cortese.html.

³⁸⁹ Edward Carpenter, *Ioläus. An Anthology of Friendship*, Swan Sonnenschein, London 1902. Consultabile online nell'edizione newyorkese del 1917 al link <http://www.sacred-texts.com/lgbt/iol/index.htm#contents>.

³⁹⁰ *La tradizione della diversità*, in Paolo Zanotti (a c. di), *Classici dell'omosessualità. L'avventurosa storia di un'utopia*, Rizzoli, Milano 2006.

amanti”³⁹¹ dell’eroe mitologico Eracle, Iolao. Il lavoro è suddiviso in cinque capitoli e nonostante l’autore dichiara che il suo sia solo un lavoro «incomplete, and a small contribution, at best, towards a large subject», in realtà va a toccare un lungo arco di tempo, spaziando molto anche a livello di culture. Infatti, nel primo capitolo intitolato *Friendship-Customs in the Pagan and Early World*, la sua attenzione si concentra, oltre che su Greci e Romani, anche sulle antiche popolazioni germaniche, le tribù africane, i polinesiani e così via, con un approccio etnografico. Mentre il secondo capitolo è focalizzato sull’amicizia nella vita e nel pensiero greco, il terzo è focalizzato sulla poesia, a partire dal rapporto tra Achille e Patroclo, affrontato attraverso le diverse visioni provenienti da Omero, Platone (con perfino una citazione da Dante). I poeti latini antologizzati sono Virgilio, Catullo, Ovidio, Orazio, Marziale. A seguire il terzo capitolo si concentra sulla prima età cristiana e il Medioevo; quindi l’opera si conclude con un capitolo intitolato *The Renaissance and Modern Times*³⁹².

Agli anni ’70 del Novecento risale infine un altro lavoro peculiare, ancora poco noto, in cui sono antologizzati testi poetici di diverse tradizioni, a partire dalla classicità fino ai tempi moderni, con una altrettanto nutrita raccolta di opere di arte visiva legate all’omoerotismo: *L’Amour bleu*, a cura della francese Cecile Beurdeley³⁹³. L’andamento è anche qui cronologico, con una divisione in sette sezioni, a partire dalla grecoità e dalla latinità per andare a considerare anche autori del Novecento quali Proust, Cocteau, Gide. Le fonti sono sia storiche e sociologiche che legate prettamente alla letteratura, con numerosi esempi dal

³⁹¹ Ricavo l’espressione dall’articolo di Massimo Gioseffi, *Amici complici amanti: Eurialo e Niso nelle Interpretationes Vergilianae di Tiberio Claudio Donato*, in *Incontri triestini di filologia classica* 5 (2005-2006), 185-208.

³⁹² Con antologizzati i sonetti di Michelangelo e Shakespeare, come le poesie di Von Platen e Byron, Goethe e Shelley. L’autore si mostra a conoscenza del lavoro antologico di Elisar von Kupffer, che cita riconoscendo: «in the introduction to his Anthology, from which I have already quoted a few extracts, speaks at some length on the great ethical and political significance of a loving comradeship». Da aggiungere, inoltre, che nel lavoro di Carpenter sono presenti anche testi di poeti americani non presenti in von Kupffer, quali *in primis* Walt Whitman, amico personale di Carpenter.

³⁹³ Cecile Beurdeley, *L’Amour bleu*, trad. Michael Taylor, Rizzoli, New York 1978. Sempre negli anni ’70 si trovavano già, in ambito americano, antologie specifiche relative agli Stati Uniti, come *Angels of the Lyre: a Gay Poetry Anthology* di Winston Leyland (1975) e il più curato *The Homosexual Tradition in American Poetry* di Robert K. Martin (1979), che parte da Whitman, per arrivare ai poeti della *Beat Generation*, come Allen Ginsberg. In Italia si segnala invece l’antologia a cura di Renzo Paris e Antonio Veneziani, intitolata *L’amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII secolo a oggi* (1982).

mondo dell'arte legati all'omoerotismo, tuttavia sconnessi dai testi letterari (ceramiche, sculture, disegni, dipinti, fotografie). Un altro lavoro piuttosto completo e specifico sulla poesia è degli anni '80, in una collana tascabile di ampia diffusione, a cura di Stephen Coote: *The Penguin Book of Homosexual Verse* (1983)³⁹⁴.

In seguito, a partire dagli anni '90 e Duemila, c'è stata una fioritura di antologie di poesia omoerotica di vario tipo: per nuclei tematici, di taglio divulgativo, limitate e dedicate a determinati periodi storici. Mi limito a ricordare l'antologia a cura di James J. Wilhelm *Gay and Lesbian Poetry. An Anthology from Saffo to Michelangelo* (1995)³⁹⁵, di taglio divulgativo, in cui tutti i testi sono tradotti in inglese dall'autore stesso, che include anche poesia omoerotica femminile³⁹⁶. Possiamo notare come gli autori latini risultino sempre gli stessi, segnale di una stabilità del canone omoerotico in poesia: Catullo, Orazio, Tibullo, Virgilio, Ovidio, Marziale, Giovenale; è presente anche Petronio, nonostante gli estratti riportati siano in prosa³⁹⁷.

Preciso che qui ho dato conto degli studi occidentali sull'omoerotismo, dell'antica Roma soprattutto, e sulle antologie di poesia omoerotica connesse ad un'idea di canone incentrato sulla letteratura greca e latina. Tuttavia, nella poesia di Buffoni si riscontrano rimandi anche all'omoerotismo di ambito orientale, che è ricco a sua volta di motivi omoerotici maschili. Non è questo il contesto per prenderli in esame. Basti ricordare il lavoro antologico *Iwatsutsuji* (1676) di Kitamura Kigin

³⁹⁴ «*The Penguin Book of Homosexual Verse* includes poems from Sappho, Theocritus, Horace, Virgil, Michelangelo, Shakespeare, as well as Goethe, Byron, Verlaine, Whitman, Swinburne, Symonds, Auden and Isherwood and many others. It ranges in time and place from classical Athens to contemporary New York. It ranges in tone and content from celebration to satire», in Stephen Coote, *The Penguin Book of Homosexual Verse*, Penguin, London 1983.

³⁹⁵ «Including not only generous Classical and Medieval Latin selections but examples from several medieval European vernaculars and soundings in the Hebrew and Arabic traditions as practiced on the European continent [...] The volume is, all in all, a success, although one that leaves some disappointments in its wake», Ralph Hexter, *James J. Wilhelm (ed.), Gay and Lesbian Poetry*, BMCR 96.10.10.

³⁹⁶ Per quanto riguarda l'omoerotismo femminile nel mondo classico gli studi sono ancora più in via di sviluppo, a partire dallo studio pionieristico di Lisa Auanger e Nancy Rabinowitz (a c. di), *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, University of Texas Press, Austin 2002.

³⁹⁷ Anche in *Il Gaio verso: poesia latina per l'altro amore* (Giano, 1992) Miro Gabriele antologizza e traduce Catullo (XCIX, XLVIII, XXI, LXXX, XXIV, LXXXI, LVI), Tibullo (I 4), Virgilio (*Ecl.* II), Orazio (*Ep.* XI, *Carm.* IV 1, *Carm.* IV 10), Marziale (I 46, II 10, IV 7, V 46, V 83, VI 34, XI 26).

(1625-1705), che pionieristicamente intese costruire un canone omoerotico di letteratura giapponese, evidenziando come motivi omoerotici siano presenti fin dalla antologia poetica denominata *Kokinshū* (o *Kokin Wakashū*, X secolo)³⁹⁸. Il lavoro di Kigin raccoglie 34 testi in tutto, tra poesie (*waka*) e racconti in prosa (*monogatari*) di varie epoche, allo scopo di mostrare come già i poeti monaci buddisti (*nenja*) esprimessero l'amore omoerotico verso i loro accoliti (*chigo*). Ciò che è interessante evidenziare è come nel mondo nipponico assistiamo all'invenzione di una tradizione letteraria di amore omoerotico maschile - come recita il mirabile saggio di P.G. Schalow³⁹⁹ - in un'epoca in cui non vigeva ancora uno stigma sociale verso l'omosessualità, in cui la "via dei ragazzi" (*wakashūdō*) si era estesa ormai, a partire dall'epoca Edo (1603-1868), verso il ceto dei samurai e quello dei mercanti, al di là del mondo monacale buddista a cui sono associate le prime poesie omoerotiche. Schalow evidenzia come la maggior parte delle persone penserebbe alle prime antologie di poesia omoerotica come ad un «product of the modern gay liberation movement in the West»⁴⁰⁰, invece, considerando anche la tradizione orientale, possiamo trovare una diversa situazione di già avvenuta canonizzazione pre-novecentesca e pre-ottocentesca. Dunque, prima di passare ad un'analisi comparata sui motivi omoerotici tra la poesia latina e l'opera di Franco Buffoni, è necessario un approfondimento circa l'omoerotismo nel mondo romano antico.

³⁹⁸ La datazione convenzionale è il 905, anche se probabilmente fu completato fra il 914 e il 920. Nel manoscritto più noto, di Fujiwara no Teika, sono contenute 1111 poesie, sia dell'epoca contemporanea ai curatori, sia di poesia antica (750-850), risultando il primo dei *Nijūichidaishū*, ovvero le 21 antologie di *waka* di epoca imperiale. Cfr. Andrea Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, UTET Università, Torino 2012.

³⁹⁹ Paul Gordon Schalow, *The Invention of a Literary Tradition of Male Love. Kitamura Kigin's Iwatsutsuji*, Sophia University, *Monumenta Nipponica*, vol. 48, n. 1, primavera 1993, pp. 1-31.

⁴⁰⁰ Schalow 1993, pp. 1-2.

3.2 L'omoerotismo nel mondo romano antico

parabilem amo venerem facilemque (Hor. Sat. 1.2, 119)

Per quanto concerne l'omoerotismo nel mondo antico greco e romano, gli studi degli ultimi decenni hanno sfatato definitivamente un'idea di pretesa ed assoluta libertà sessuale, svincolata da qualsivoglia vincolo o norma sociale. Seppure la diffusione del cristianesimo abbia portato ad un'effettiva repressione dell'omoerotismo, condannato a livello ideologico, è anche vero che i prodromi del sistema eteronormato e maschilista, radice anche di parte del pensiero omofobico, possono risalire allo stesso mondo romano, con correlazioni anche nel pensiero greco, fortemente improntato alla centralità del maschio.

Partendo dunque da questo assunto, procederò a un approfondimento sull'omoerotismo nell'antica Roma, ma *in primis* è importante iniziare dalla terminologia. La questione sull'utilizzo del lessico resta - e resterà - sempre problematica, poiché la questione prima di essere culturale è appunto linguistica. Potremmo più generalmente chiederci infatti: come parlare di un'altra cultura in un'altra lingua? Certamente, non si può prescindere dall'indagare un determinato fenomeno senza presupporre un punto di vista e un'ideologia di partenza, e dunque un lessico del proprio tempo. Tuttavia, penso che sia importante assumere anche una posizione di "distanza", evitando preconcetti, per potere studiare meglio un determinato fenomeno. A proposito dei termini "omosessualità", "eterosessualità" e "bisessualità", i più importanti autori di studi sulla sessualità nel mondo romano li hanno utilizzati, seppure per motivi pratici o euristici, con una presa di coscienza problematizzante. Difatti, si evidenzia come siano estranei al lessico, oltretutto all'ideologia, sia dei latini sia dei greci, dove non troviamo contrapposti omosessualità ed eterosessualità come modelli antitetici di vita erotica. Per una serie di motivi, tuttavia, ho preferito limitare il termine omosessuale in senso aggettivale, in sinonimia con "omoerotico" o con perifrasi indicanti un intercorso tra persone "dello stesso sesso". Infatti, da una parte, sulla scia di Foucault, è da respingere un concetto metastorico di omosessualità, come di sessualità *in toto*. L'attrazione omoerotica e il fatto di avere rapporti sessuali

con individui dello stesso sesso non dicono nulla circa le sfaccettature di significati desumibili da determinati comportamenti sessuali, che, seppure individuali, sono anche sociali e istituzionalizzati, con forti margini circa una libertà assoluta, minata da un adeguamento - o comunque da una convivenza - con un codice sessuale e un modello di potere. Dunque, non esiste una corrispondenza “non complessa” tra quello che per noi è omosessualità nel contemporaneo e tra quello che è l’omoerotismo nel mondo greco-romano. Per fare un diverso esempio, allo stesso modo non sarebbe opportuno applicare l’etichetta di omosessualità come noi la intendiamo - se non con necessarie premesse e presa di distanza ideologica - per la società dei Baruya⁴⁰¹, popolo della Nuova Guinea in cui sono diffuse pratiche omoerotiche (come l’inseminazione rituale), che non saremmo in grado di leggere con efficacia antropo-sociologica, se applicassimo rigidamente la suddetta etichetta⁴⁰². Tuttavia, questo discorso non deve portare alla negazione in assoluto dell’omosessualità antica - o meglio delle diverse manifestazioni di essa - spingendoci a leggerla come fenomeno meramente contemporaneo dell’evoluzione umana.

Potremmo parlare infatti di diverse omosessualità ed ogni omosessualità, in questo senso, andrebbe studiata nella sua specificità, risultando in questo modo un termine accettabile, presa coscienza della categoria concettuale che per noi rappresenta⁴⁰³. La mia preferenza per il termine omoerotismo, che utilizzo più frequentemente rispetto ad omosessualità, anche per coerenza discorsiva, non è data però solo dalla volontà di un posizionamento ideologico per quanto possibile neutro a partire dal lessico. Da una parte, infatti, ritengo che “erotismo” rispetto a “sessualità” esprima meglio, se inteso in senso profondo, qualcosa che non

⁴⁰¹ Cfr. Stefano Allovio, *Riti di iniziazione: antropologi, stoici e finti immortali*, Raffaello Cortina, Milano 2014.

⁴⁰² Anche in ambito classico sono state fatte ipotesi circa un’origine rituale e iniziatica dell’omosessualità. Ricordo lo studio di Bernard Sergent, *L’homosexualité initiatique dans l’Europe ancienne*, Payot, Paris 1986, e quello di Harold Patzer, *Die griekische Knabenliebe*, Wiesbaden 1982. Tuttavia, questo tipo di interpretazione è stata aspramente criticata da diversi studiosi, come nel lavoro di David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: and other essays on Greek Love*, Routledge, New York-London 1990.

⁴⁰³ «A current conception, which focuses on a sense of homosexual identity or personality, interacting with a "gay" subculture set apart from the general society, is only one of a number of paradigms or models of homosexuality, and there is far from a consensus that it is necessarily "better" or more accurate or more universal than others», *Introduction*, in *Encyclopedia of homosexuality* 1990.

riguarda meramente l'atto sessuale fisico. Inoltre, il termine è consonante con l'utilizzo di "motivi omoerotici", che in un orizzonte di analisi letteraria comparatistica tra diverse tradizioni linguistico-culturali, ha il vantaggio di essere il più inclusivo possibile, non avendo a che fare con l'identità e l'orientamento della persona, desumibile - invece - da termini come omosessuale e gay (manca infatti un sostantivo del tipo "omoerotista")⁴⁰⁴.

Un'altra considerazione riguardo la sessualità nel mondo antico si riferisce al fatto che non è appropriato considerare come un blocco monolitico il mondo latino e il mondo greco, a volte per giunta assimilati, senza tenerne in dovuto conto le varie declinazioni storiche. In questo contesto non mi dilungo sul mondo greco, seppure presenti alcuni caratteri comuni di fondo con quello romano. Non era considerato "anormale" che un uomo avesse rapporti sessuali con altri uomini: la virilità significava assumere un ruolo sessuale penetrativo. Tuttavia, al contempo, ci sono differenze di fondo a partire dalla mentalità e dall'etica sessuale stessa, per cui, ad esempio, per i romani non era contemplato un rapporto educativo - ed una più sofisticata ricezione del bello in senso estetico e morale - riguardo il giovane che svolgesse un ruolo passivo, o meglio ricettivo⁴⁰⁵. Questo ruolo era infatti relegato a Roma a due categorie di «amori leciti»⁴⁰⁶: i prostituti e gli schiavi (oltre alle donne). A livello di norma giuridica non era accettato, dunque, l'atto omoerotico con un ragazzo libero, che sarebbe stato lesivo dell'onore del futuro *vir*, anche se per un certo periodo questa visione andò a smussarsi, sotto l'influenza dell'"amor greco"⁴⁰⁷. Infatti, per la morale indigena romana la pederastia, ovvero l'amore efebico per i ragazzi liberi, era considerato un "vizio greco", tacciato di essere

⁴⁰⁴ Mi trovo dunque in perfetto accordo con la considerazione delle autrici del saggio sull'omoerotismo femminile nel mondo antico: «Homoerotic, by this genealogy, suggests the possibility of desire without consummation, turns our gaze away from genital sexuality, and inscribes a more expansive field of relationships than does "homosexual." As a result of this etymology, "homoerotic" better tallies with the nature of our evidence about women's lives in antiquity», in Auanger, Rabinowitz 2002.

⁴⁰⁵ È Williams a parlare di «insertive or penetrating role» e «receptive or penetrated role» come categorie che hanno a che fare con quello che oggi chiameremo *gender*, piuttosto che con l'orientamento sessuale. Lo studioso americano ritiene questi termini più precisi, perché non è vero che il partner ricettivo sia a livello fisiologico e psicologico necessariamente passivo, e viceversa. Cfr. Williams 2010, p. 14 e p. 309.

⁴⁰⁶ Cantarella 2016, p.134.

⁴⁰⁷ Da segnalare che non esiste una norma giuridica in Grecia, la cui realtà è assai sfaccettata (Sparta non è Atene e il V secolo non è il III).

*mollis*⁴⁰⁸. Per quanto concerne l'universo romano, propongo dunque una distinzione più approfondita - ed anche questa è pur sempre una schematizzazione⁴⁰⁹ - in tre fasi storiche.

In una prima fase arcaica (VIII-III a. C.) la norma sessuale di base prevedeva, per Cantarella, che un uomo potesse «soddisfare i suoi desideri sessuali sottomettendo indifferentemente le donne e i *pueri*»⁴¹⁰. Tuttavia, potremmo chiederci su cosa si fonda il sapere sull'uomo dell'VIII secolo, non avendo particolari testimonianze dell'epoca e considerando che anche questi secoli di età arcaica sono molti, con una Roma che cangia non poco di generazione in generazione. Infatti, già Dalla evidenzia come le fonti in materia «generalmente non sono anteriori al I sec. a.C., il che può portare a una «possibile deformazione della ricostruzione del periodo precedente, in quanto proposto come esemplare e mitico»⁴¹¹. Al di là di questa critica, in ogni caso possiamo evidenziare che per il *vir*, a livello erotico accanto al mondo di *feminae*, *puelle*, *mulieres* esiste certamente quello dei *pueri*, *adulescentuli*, *iuvenes*. Questi ultimi non sono da considerare propriamente bambini, è escluso l'erotismo verso individui di età prepuberale, sia di sesso femminile sia maschile. Pertanto la pedofilia - malvista dagli stessi Romani - non è qui inerente⁴¹². Infatti, per i Romani l'arco di età in cui è lecito provare desiderio erotico verso un ragazzo iniziava a 12/14 anni con la maturazione dei genitali e può arrivare eccezionalmente fino ai 21 anni - secondo Williams⁴¹³ - o comunque, al di là di un *range* di età così preciso, con lo sviluppo di peli e una barba maschile più pronunciati. Il *flos aetatis*, corrispondente al picco di desiderabilità, risulta dunque intermedio: intorno ai 17 anni. È fondamentale evidenziare, poi, il carattere di morale *stupratoria* - termine utilizzato da Paul Veyne⁴¹⁴, ripreso e

⁴⁰⁸ «Only the specific practice of *paiderastia* - openly celebrated sexual and romantic relations between citizen men and freeborn adolescent males - was considered by Romans to be Greek, not "male homosexuality" in general», cfr. Williams 2010, p. 11.

⁴⁰⁹ «Any theorizing of significant changes in Roman men's sexual practices must be viewed with great caution, and [...] what never changed was the ideology», cfr. Williams 2010 (1999¹), p.12.

⁴¹⁰ Cantarella 2016, p. 175.

⁴¹¹ Dalla 1987, p. 9.

⁴¹² In ogni caso, sono stati fatti studi che fanno emergere un utilizzo sessuale di schiavi in età prepuberale. Cfr. James J. Butrica, *Some Myths and Anomalies in the Study of Roman Sexuality*, in Provençal, Verstraete 2005.

⁴¹³ Cfr. Williams 2010, p. 19.

⁴¹⁴ Paul Veyne, *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain*, in *Annales* E. S. C. 22, 1978, 36-sgg. Cfr. anche Paul Veyne, *L'Homosexualité à Rome*, in «L'Histoire», n° 30, 1981, 76-7.

diffuso da Cantarella - per cui il *vir* romano libero (rigorosamente insertivo nell'atto sessuale) risulta predisposto "naturalmente" al comando e alla conquista. Ritroviamo utilizzato il termine *stuprum* anche negli autori latini col significato di violazione dell'integrità sessuale legata a un cittadino libero, al di là del sesso di appartenenza dello "stuprato"⁴¹⁵. Il termine sta in un rapporto di complementarità con *pudicitia* - che ha a che fare con un principio di inviolabilità del cittadino libero - ed il suo opposto *inpudicitia*. Residui di questa visione permangono per tutto il corso della storia romana: infatti l'ideologia di base non cambiò. Trattasi di una concezione che parte da basi "biologiche" ed è espressa anche da autori del I secolo a.C., come Lucrezio, per cui la soddisfazione del desiderio del maschio nasce dall'accumulo del seme nel corpo, che può essere riversato *in primis* (l'ordine gerarchico è lucreziano) verso un *puer membris muliebribus, in secundis* verso una *mulier*⁴¹⁶. Riprendendo la citazione oraziana posta in *ouverture* di paragrafo, la Venere dei Romani - intendo così i *cives senatorii* - è facile: il sesso e l'erotismo sono molto vitali e non mortificati da precetti religiosi, risultando mondi tematici assai esplorati senza troppi pudori anche nella poesia e nella letteratura latine.

Nella visione indigena romana, il sesso è svincolato dalla procreazione e ha che fare con il piacere del corpo, pur rimanendo sottesa un'idea di imposizione di dominio del maschio, di quello che potremmo chiamare con Foucault logofallicismo. Esiste, infatti, per i Romani anche un dio che rappresenta il vigore mascolino, Priapo, simboleggiato con un grosso fallo, «ready, willing and able to assert its penetrative power with another person, whether female or male»⁴¹⁷. Tant'è che si può parlare - come fa Williams - di un «Priapic model of masculinity»⁴¹⁸, dato che la virilità trova il suo patrono proprio in questa divinità itifallica (in origine legata alla fertilità e di importazione greca) caratterizzata da

⁴¹⁵ «The language of *stuprum* was not concerned with enforcing a distinction between heterosexual and homosexual desire or practices [...]. Instead, the concept of *stuprum* served to idealize the inviolability of the Roman bloodline, to maintain the distinction between free and slave», Williams 2010, p. 104.

⁴¹⁶ Lucr. II, 1052-1056.

⁴¹⁷ Williams 2010, p. 29.

⁴¹⁸ Williams 2010, p. 18

un'identità ipervirilizzata⁴¹⁹. Infatti, «per un romano, la virilità era la massima virtù: una virtù politica»⁴²⁰, che influiva fortemente sulla concezione dell'erotismo, legata alla volontà di sopraffazione⁴²¹. A questo proposito emerge un'ulteriore differenza con la greicità, in cui prevale un modello di bellezza legato alla contemplazione del corpo atletico di un giovane efebo, sbarbato e con un pene di modeste dimensioni. A Roma invece l'icona più saliente è l'uomo maturo, rappresentato a livello sociale dal *pater familias*, colui che impone la sua *manus* paterna per indicare il possesso, giuridicamente *in primis*, e poi semmai capace di esibire la sua "mascolinità" anche attraverso la penetrazione, punto su cui insiste la tesi di Williams. Da qui è facile spiegare l'ammirazione - e l'identificazione virile - con l'iperdotato Priapo. Come ha dimostrato Williams, ciò è confermato da fonti storiche ma anche letterarie - dai *Priapea* ai *Satyricon* di Petronio, da Giovenale a Marziale - che tuttavia non sarebbero usabili come norma. Ma per questa prima fase resta il teatro di Plauto la fonte letteraria più importante, in cui riscontrare numerosi motivi omoerotici, associati per lo più al sesso e alla schiavitù, ad una sottomissione verso il *dominus* da parte dello schiavo: atto che veniva considerato una *necessitas*⁴²². Di conseguenza, chi subisce l'atto sessuale in ruolo ricettivo, sia che sia un individuo di genere femminile sia di genere maschile, non ha la stessa dignità del *vir*, che si impone in modo insertivo verso il sottomesso. Infatti, se la penetrazione è sottomissione, la virilità è dominazione, dunque se un individuo di genere maschile libero si assimila allo stato di sottomesso, sopprime i suoi privilegi di *vir*. Il matrimonio, invece, si configurerebbe spesso come un dovere, a cui spesso l'uomo adempirebbe senza particolare piacere, se non con riluttanza, il *connubium* ponendosi come una «necessità dello Stato»⁴²³: «l'unico argomento che può indurre gli uomini a sposarsi».

⁴¹⁹ Anche qui possiamo trovare un punto di distacco col mondo greco, in cui il canone dei genitali maschili prevedeva delle misure contenute, non associando alla maggiore dimensione del pene maggiore virilità. Una carattere iperfallico è associato invece alla brutalità animalesca, come dimostrano le raffigurazioni iconografiche dei satiri, ad esempio.

⁴²⁰ Cantarella 2016, p. 130.

⁴²¹ Basti la nota citazione virgiliana: *parcere subiectis ed debellare superbos*, in Verg., *Aen.*, VI, 851-853.

⁴²² *impudicitia in ingenuo crimen est, in servo necessitas, in liberto officium*, Seneca, *Controversiae*, 4 *praef.* 10.

⁴²³ Questo sostiene Cantarella, anche se a riguardo potrebbero essere avanzati dei leciti dubbi, almeno per un'affermazione di portata così generale, cfr. Cantarella 2016, p. 174.

In una seconda fase (II a.C.-II d.C.) a questa norma indigena subentra una nuova concezione, che comprende una maggiore configurazione di sentimentalismo e dolcezza anche verso il partner di amore omoerotico. Ciò è conseguenza, a detta della maggior parte degli studiosi, della progressiva ellenizzazione dei costumi, non esente da reazioni da parte dei più inclini al moralismo. Secondo il *mos Graecorum* sono infatti leciti ed incentivati baci, carezze, abbracci, ed ogni manifestazione di omo-affettività. Catullo è forse l'autore che meglio rappresenta - nei *carmina* in cui sono presenti motivi omoerotici - questa posizione in bilico tra due visioni di erotismo: "letterariamente" una proveniente dalla poesia greca alessandrina, una più legata ad un gusto comico-satirico tipicamente romano. Le due linee, dunque, non si escludono a vicenda, ma si sommano dando vita ad una bivalente concezione rinnovata. Inoltre, c'è da dire che Catullo non è certo il primo a subire questa influenza della lirica greca omoerotica. La grecizzazione porterebbe dunque a una modificazione della sessualità romana, fatta di un'incontrollabile ed aggressiva virilità sfogata sugli schiavi, che ora si mostra anche mitigata come «manifestazione del desiderio di sedurre, non solo sessualmente»⁴²⁴. Infatti «l'amore per i *pueri* divenne, ben presto, come in Grecia, motivo letterario alla moda», a partire dai cosiddetti preneoterici del II a.C. In due poesie di Lutazio Catullo (150 a.C.-87 a.C.), che ci sono trasmesse una dalle *Notti Attiche* di Aulo Gellio⁴²⁵ - in un passo che disquisisce sulla supremazia dei versi di amore tra greci e latini - e una dal *De natura deorum* di Cicerone⁴²⁶ - a proposito del fatto che uomo e dio non sono creature del tutto differenziate - i motivi prevalenti sono quelli omo-affettivi. Essi sono legati al nominare l'amato (Teotimo uno pseudonimo greco e Roscio un attore comico), alla fuga dell'anima che trova rifugio presso l'amato (già in Callimaco, nell'epigramma XLI), all'invocazione a Venere per ricevere *consilium* in amore, nel paragone dell'amato a un dio (motivo saffico)⁴²⁷. Ma Lutazio Catullo non sarà stato di sicuro il solo precedente a Catullo nel cantare l'amore omoerotico per i *pueri*, riprendendo la lirica greca e alessandrina, infatti molto del materiale dei poeti antecedenti è

⁴²⁴ Cantarella 2016, p. 132.

⁴²⁵ Gell. *N. A.* 19, 9.

⁴²⁶ Cic. *Nat.* I 79.

⁴²⁷ Catullo nel *carmen* LI, peraltro, dice chi è vicino all'amata è pari a un dio, non l'amata.

perduto. Cantarella⁴²⁸ riporta, ad esempio, un testo poetico - citato sempre nello stesso passo di Gellio - di un altro pre-neoterico, Valerio Edituo, in cui ritroviamo motivi omo-affettivi: il riferimento al nome dell'amato (Fileno), la *flamma amoris* che brucia nel petto dell'amante, di nuovo il riferimento a Venere come personificazione del desiderio erotico per l'amato, che è inestinguibile⁴²⁹.

Certamente, per il mondo romano, c'è poi da prendere in considerazione la norma giuridica. Infatti, oltre ad essere biasimato, era punito lo *stuprum* e probabilmente anche il tentativo di seduzione verso gli *ingenui* (nati liberi), che attentava alla *pudicitia* del *vir* o meglio del futuro *vir* romano. Per quanto riguarda i rapporti tra il diritto e la repressione di atti omoerotici, il dibattito interpretativo risulta ancora assai aperto e problematico. La prima legge da prendere in considerazione è la *Lex Scantinia* (secondo Dalla⁴³⁰, Williams, Richlin⁴³¹) o *Scatinia* (secondo Cantarella) o perfino da emendare in *Atinia* (secondo Lilja)⁴³², di età repubblicana. *In primis* c'è da dire, come risulta dai problemi già a partire dalla denominazione, che non abbiamo il testo originale, infatti la prima attestazione risale a Cicerone⁴³³. Sembrerebbe che fosse nata per disciplinare la condotta sessuale, per tutelare più che altro i liberi cittadini dallo *stuprum cum puero*. Dunque, non era condannato e punito l'omoerotismo in sé, ma solo alcune sue manifestazioni specifiche. Non mi soffermerò sul problema della datazione, limitandomi a dire che per alcuni la legge risulta attiva a partire dal 149 a.C., per altri, tra cui Cantarella, dal 225 a.C.⁴³⁴. Difficile è anche stabilire con precisione il contenuto: se per Veyne, ad esempio, condannava limitatamente lo *stuprum cum puero*, per Richlin puniva gli *ingenui* stessi compiacenti di farsi sottomettere⁴³⁵, per Dalla invece si rivolgeva sia alla "pederastia" sia alla "passività" da parte di adulti. Per Cantarella, dunque,

⁴²⁸ Cantarella 2016, p. 158.

⁴²⁹ C'è da dire che questi motivi non sono specificatamente omoerotici, infatti possono essere presenti anche in un rapporto eterosessuale. Per un approfondimento sull'elegia latina vedi Paola Pinotti, *L'elegia latina: storia di una forma poetica*, Carocci, Roma 2011 (2002¹).

⁴³⁰ Dalla 1987.

⁴³¹ Amy Richlin, *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*, Revised ed.-Oxford University Press, New York-Oxford 1992 (1983¹).

⁴³² Dunque Cicerone si riferirebbe in una delle *Filippiche* alla cosiddetta *Lex Scantinia* quando parla di *Lex Atinia* (Phil.3.6.16), ipotesi piuttosto discutibile. Cfr. Lilja 1983, p. 120.

⁴³³ Cicerone, *Fam.*, 8, 12, 3. Altre testimonianze letterarie sono offerte da Svetonio (Svet, *Dom.*, 8, 3), Giovenale (Juven., 2, 36), Ausonio (Aus., *Epigr.*, 91), Tertulliano (Tertull., *De Monog.*, 12), Prudenzio (Prud., *Peristeph.*, 10, 204).

⁴³⁴ Cfr. Cantarella 2016, pp. 141-156; Williams 2010, pp. 130-136; Dalla 1987; Lilja 1983.

⁴³⁵ Richlin 1992.

essa introduce a livello giuridico una norma - che era tutelata già in precedenza più blandamente dal diritto amministrativo - con una «doppia morale», stabilendo una pena soltanto pecuniaria: per un uomo romano che avesse rapporti con altri uomini «solo se era passivo» e per chi stuprassero *pueri ingenui*. Le ipotesi sono davvero svariate, c'è chi come Lilja connette la legge addirittura anche ai castrati⁴³⁶, ma mi soffermo per ultimo sulla più recente interpretazione di Williams. Lo studioso americano, infatti, ipotizza che la *Lex Scantinia* «penalized the general offense of *stuprum*», ovvero sia gli uomini che violassero la *pudicitia* di altri romani liberi, sia coloro (femmine e maschi) che permettessero consenzienti di violare la propria. Ci sarebbe da soffermarsi ancora sull'editto *De adtemptata pudicitia*, per Cantarella emanato «a circa trent'anni di distanza» proprio perché la *Scantinia* con la sola pena pecuniaria non aveva «minimamente turbato i romani»⁴³⁷, e che andava dunque a tutelare i ragazzi *praetextati* in modo che non fossero circuiti per le strade (*adsecari tacite et frequenter*). O ancora, ci si potrebbe soffermare sulla *Lex Iulia de adulteriis coërcendis* (proposta da Augusto e approvata nel 18 a.C.), attraverso la quale la morale sessuale diveniva affare della *res publica* all'interno di una «politica demografica e moralizzatrice»⁴³⁸, che per Williams «was directed against the specific variety of *stuprum* known as *adulterium*»⁴³⁹. Nonostante punti di contatto, le due leggi sono volte a regolare settori diversi della sessualità, ma la relazione tra le due leggi resta dibattuta.

Dunque, ciò che resta certo è che la legge arrivò a regolare con più energia la sessualità, sancendo il fatto che un uomo romano potesse compiere atti sessuali (in ruolo insertivo) solo verso uno schiavo di sua proprietà (o un prostituto), e non verso un *puer* libero ed ancor meno verso un adulto. D'altronde, spesso notiamo interpretazioni per cui lo schiavo poteva essere considerato alla stregua di un *instrumentum*, un oggetto a totale disposizione del proprio padrone. Ma anche questo è discutibile, almeno da Moses Finley⁴⁴⁰ in poi, che ha dedicato parte dei suoi studi alla schiavitù, anche nella società romana. Infatti, più precisamente,

⁴³⁶ Per Lilja la legge risulta predisposta per i *semiviri* che sono sia i castrati che gli effeminati, che rappresentano i disdegnati partner ricettivi nell'atto sessuale; cfr. Lilja 1983, p. 119.

⁴³⁷ Cantarella 2016, p. 156.

⁴³⁸ Cantarella 2016, p. 182.

⁴³⁹ Williams 2010, p. 134.

⁴⁴⁰ Cfr. Moses I. Finley, *Schiavitù antica e ideologie moderne* [trad. di Elio Lo Cascio], Laterza, Bari 1981 (*Ancient slavery and modern ideology*, 1980¹).

potremmo dire che lo schiavo resta giuridicamente assimilabile al *puer*, ovvero escluso da quella pienezza giuridica propria del *vir* che è *emanicipatus*.

Interessante notare che - anche per altri periodi della storia romana - lo sviluppo di una più stretta regolamentazione sessuale corrispose a periodi storici in cui dalle fonti sembrava che si stesse verificando una maggiore liberalizzazione dei costumi sessuali. Inoltre, queste due leggi, che tentarono di regolare la condotta sessuale per arginare l'esuberanza del paradigma penetrativo priapeo (influenzato dalla sessualità greca), in qualche modo entrarono in progressivo disuso: «amare i ragazzi, ormai, anche se teoricamente punito dalla *lex Scatinia*, era un comportamento sociale accettato»⁴⁴¹. Infatti, in un successivo momento di questa “seconda fase”, ovvero a partire del I sec. d. C., si può ipotizzare - come fa Cantarella⁴⁴² - una più diffusa dissoluzione sessuale in tutti i ceti e una maggiore tolleranza all'infrazione delle norme. Questa esplosione di sessualità meno controllata si evincerebbe anche da fonti letterarie, quali la satira di Marziale e Giovenale (I d.C.), seppure è da tenere in conto che sia intrinseco al genere un senso di esagerazione⁴⁴³. Per quanto riguarda Giovenale mi limito a nominare la seconda *Satira*, in cui troviamo un anonimo *cinaedus* - ormai non più efebico, ma *hirsuto collo* - che pontifica sull'immoralità delle donne dicendo che *nunc* dorme la *lex Iulia*, cui il personaggio femminile di Laronia replica esaltando i contemporanei *felicia tempora* in cui le adultere non vengono punite, ed aggiungendo che la *Scatinia* (atta a punire i *molles*) resta ancora di più nel dimenticatoio⁴⁴⁴.

Tra i comportamenti percepiti come denigrabili secondo l'antico costume indigeno resta comunque di base la “passività” da parte degli uomini, che risulta congiunta ad una “femminilizzazione” in espansione, che mina il ruolo virile, divenendo così gli uomini sempre più *effeminati*, o *semiviri*⁴⁴⁵. Dunque, i rapporti

⁴⁴¹ Cantarella 2016, p. 199.

⁴⁴² Per Williams questa è una «unprovable hypothesis», che tuttavia può essere utile prendere in considerazione; cfr. Williams 2010, p. 12.

⁴⁴³ Vedi a riguardo l'interessante contributo di Antonio La Penna, *Eros dai cento volti: modelli etici ed estetici nell'età dei Flavi*, Marsilio, Venezia 2000.

⁴⁴⁴ *Iuven* 2.

⁴⁴⁵ Il termine *semivir* lo ritroviamo in un epigramma di Ausonio (IV d. C.) associato ad un uomo romano, un giureconsulto che aveva una moglie adultera, e che temeva - al di là della *Lex Iulia* - per via del suo ruolo sessuale ricettivo la *Scatinia*. Ciò conferma - insieme all'epigramma di

omosessuali tra adulti continuano ad essere avversati in qualche modo a livello ideologico: in particolare modo subisce riprovazione sociale il maschio libero penetrato, che continua ad essere definito soltanto attraverso il turpiloquio, come *cinaedus* o *pathicus* (Catullo, 16, 2).

Tuttavia, la questione è più sfaccettata e complessa. Cantarella sottolinea, ad esempio, il problema di «capire se la passività sessuale dei potenti fu, per i romani, un esempio, o un alibi», chiedendosi se si fosse diffusa proprio a partire dall'aristocrazia come un lusso per poi espandersi, o se fosse già presente a livello popolare, vissuta furtivamente ignorando le norme. A questo proposito emblematica risulta la figura di Cesare, la cui *mollitia* per essere stato l'amante di Nicomede, re di Bitinia, torna come motivo in diverse fonti letterarie. Basta ricordare quel che riportò Svetonio: *Gallias Caesar subegit, Nicomede Caesarem*, un verso del canto dei soldati durante il *triumphus* per la "sottomissione" della Gallia da parte di Cesare, a sua volta "sottomesso" sessualmente da Nicomede (Svet. *Div. Iul*). Il generale romano, nonostante il successo, sembrerebbe dunque schernito per il suo ruolo di *cinaedus* e *pathicus*, ed è così che lo appella anche Catullo (Cat. 57)⁴⁴⁶. Cantarella ci offre però un'interessante interpretazione, considerando i due successivi versi del canto dei soldati: *ecce Caesar nunc triumphat, qui subegit Gallias / Nicomedes non triumphat, qui subegit Caesarem*. La studiosa ipotizza che questo ruolo sessuale di Cesare fosse in qualche modo accettato, e dunque il canto fosse un modo per dire che anche chi era *cinaedus* poteva comunque essere un *vir*. Questa è in fondo anche la tesi di Veyne, che parla di un «molle-energico»⁴⁴⁷, una contraddizione dunque di cui la nobiltà si compiaceva. Infatti, come riporta ancora Svetonio, Cesare era *omnium virorum mulier, omnium mulierum virum*. Dunque, contrapposto al ruolo di penetrato, da parte di Cesare vi era pur sempre un'accesa manifestazione di virilità, dimostrata

Ausonio a questo precedente - che nell'età del tardo-impero fosse ancora vigente la legge, anzi, forse era tornata maggiormente in uso. Cfr. Auson., *Epigr*, 91-92.

In origine probabilmente il termine *semivir* indicava l'androgino, infatti nelle *Metamorfosi* di Ovidio Ermafrodito alla fonte *vir venerit [...] inde semivir mollescat* (Ov. *Met.* 4. 385-6).

⁴⁴⁶ Insieme a Mamurra forma un duo di *morbosi*. Ma anche in altri *carmina* Catullo si rivolge a Cesare: in uno è criticato aspramente sempre in coppia con Mamurra (Cat. 29), nell'altro l'Io catulliano dice di infischiarne di piacergli e di sapere se sia *albus* o *niger*, una possibile allusione all'essere *effeminatus* o *vir*, buono o cattivo (Cat. 93).

⁴⁴⁷ Paul Veyne, *La poesia, l'amore, l'occidente: l'elegia erotica romana*, Il Mulino, Bologna 1985 (1983¹), p. 265.

sia dai successi bellici sia da quelli sessuali con le donne (tra cui regine come Cleopatra). Come a dire che - se così si interpretano i versi del canto dei soldati - Cesare era così virile al punto da potersi concedere di farsi “sottomettere a letto”. Tuttavia, resta da segnalare il grado di attendibilità di fonti storiche. Un limite di Cantarella, insistente, è di usare come fonti storiche neutre e attendibili composizioni ironiche e salaci, di ambito satirico e “carnascialesco” (seguendo il lessico di Bachtin⁴⁴⁸). Infatti, non è credibile usare Plauto, Catullo epigrammatico, Giovenale o i *carmina triumphalia* alla stessa stregua di Cicerone o Tacito, risultando importante considerare a livello letterario e di contesto la tipologia di testo fonte utilizzata per un’analisi che vuole essere di tipo storico-sociologico.

Al di là dell’esempio di ambiguità di Cesare, è da segnalare che si diffuse maggiormente in età imperiale anche la prostituzione maschile di uomini pagati per *paedicare* (penetrare analmente), indice di uno sviluppo di una nutrita clientela disposta e desiderosa di ricoprire un ruolo ricettivo⁴⁴⁹. Un termine interessante a riguardo è *exoleti*, che indica probabilmente dei prostituti maschili che hanno superato ormai il *flos aetatis*, ma che nonostante ciò risultano oggetto di desiderio omoerotico. Essi possono anche non corrispondere a un canone di bellezza efebica e essere più mascholini, se pure possono svolgere un ruolo ricettivo, nelle fonti (letterarie) sono spesso descritti nel ruolo insertivo, di penetrazione di uomini e anche di donne, come osserva Williams. Tuttavia, a questa tesi possono essere mosse delle obiezioni. Infatti per Butrica non c’è evidenza del loro essere necessariamente dei prostituti particolari, anzi: «The reality is that they were adult sexual partners of adult males»⁴⁵⁰. Lo stesso termine *exoletus* deriva dal verbo *exolesco* (crescere, diventare adulti) «and in Early Latin it could be a simple synonym of *adultus*»⁴⁵¹. Tuttavia, col tempo - considerando anche il prefisso *ex-* - andò a significare «something like outgrown», e indicherebbe dunque quegli uomini che mantengono una relazione omosessuale

⁴⁴⁸ Cfr. M. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. Mili Romano, Einaudi, Torino 1979 (1965¹).

⁴⁴⁹ Williams riduce l’importanza di questo fenomeno evidenziato da Cantarella, mostrando come la prostituzione di uomini pagati per *paedicare* trovasse luogo secoli prima.

⁴⁵⁰ James J. Butrica, *Some Myths and Anomalies in the Study of Roman Sexuality*, in Provençal, Verstraete 2005, p. 223.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 225.

col partner oltre l'età prevista dalla morale normativa⁴⁵². Inoltre, precisando che non sono comunque una categoria, è interessante sottolineare la menzione di *pueri mutuniati*, ovvero ben dotati, in un epigramma di Marziale (XI 63), da cui emerge un'estetica differente. Infatti questi ragazzi - nonostante siano belli lisci (*leves*) e quindi adatti a una bramosia che ne faccia dei perfetti partner ricettivi - *paedicant* i *curiosos*, quale il Tu (Filomuso) che chiede all'Io poetico informazioni a riguardo.

In ogni caso, se da una parte si può pensare a un picco di liberalizzazione dei costumi e a un venire meno alle norme, si andò presto a instaurare una nuova politica in materia, atta a frenare la diffusione di costumi dissoluti, anche se all'inizio non in ottica specificatamente anti-omosessuale. Se da una parte in ciò ha giocato un determinante influsso il cristianesimo, dobbiamo riconoscere anche altri fattori di causa interna⁴⁵³. Una prima radice di discriminazione, legata al partner ricettivo di un intercorso omoerotico, resta piuttosto intrinseca all'ideologia romana. Infatti, Dalla sottolinea che il «ruolo» che chiama «passivo» e «la sottomissione» si possono identificare: «Il vir che non voglia incorrere nella riprovazione deve astenersi dal ruolo del servo. Di qui il disprezzo per chi libero soggiace al ruolo passivo nel rapporto omosessuale, che implica sottomissione, e quindi scarsa virilità, debolezza, travestimento»⁴⁵⁴. Il cristianesimo non rappresentò che un fattore ulteriore di più definitiva e completa condanna. Infatti «men who sought to be sexually penetrated by other men were subjected to teasing and ridicule»⁴⁵⁵, nonostante alcune possibili eccezioni.

La terza ed ultima fase (III-V sec. d.C.) è quella che coincide, appunto, con la maggiore diffusione del Cristianesimo e la fine della sua persecuzione. Tutto ciò portò a una modificazione di enorme portata, una vera e propria rivoluzione culturale, a cui sono da connettere anche gli influssi per via delle invasioni germaniche, e dunque la conseguente caduta dell'Impero Romano d'Occidente

⁴⁵² La questione resta controversa, rimando all'intervento di Butrica per approfondimenti e la dimostrazione della sua tesi che porta avanti attraverso numerose fonti.

⁴⁵³ Per Veyne, la trasformazione della morale sessuale era già in atto in tarda età pagana per cause interne, con un progressivo passaggio da «bisessualità di stupro» ad «eterosessualità di riproduzione» e una tensione (anche di influenza stoica) alla castità e all'asceti. La questione resta tuttavia controversa. Cfr. Cantarella 2016, pp. 239-sgg.

⁴⁵⁴ Dalla 1987, p. 17.

⁴⁵⁵ Williams 2010.

(476) e la frammentazione socio-politica. Già con la *Constitutio* di Costanzo e Costante (342), poi con quella di Valentiniano, Arcadio e Teodosio (390) ed infine con quella di Teodosio il Grande, inserita da Teodosio II nel *Codex Theodosianus* (438), venivano sancite pene - come la castrazione, o la morte fra le fiamme (in particolare per i prostituti)⁴⁵⁶ - per gli *effeminati* che condannassero il *virile corpus* all'infamia di essere trasformato in corpo femminile, ovvero, fondamentalmente, per gli uomini ricettivi sessualmente. Ma se fino a tutto il V secolo a «quelli attivi era stata assicurata l'impunità» - come scrive Cantarella - essendo stati condannati soltanto gli «omosessuali passivi», veniva rispettato il principio «dell'etica sessuale antica».

Solo a partire da Giustiniano - siamo ormai nel VI secolo - con le *Institutiones* (533) si arrivò a punire con la pena capitale qualsiasi uomo che “sfogasse” la sua libidine - concepita come peccato contro natura - con un altro uomo. Difatti, il cristianesimo aveva introdotto un nuovo codice di morale sessuale, discendente da una tradizione abramitica del tutto aliena sia a quella romana indigena, sia a quella romana ellenizzata, sia a quella romana tardo-pagana. Siamo ormai alla fine di un'epoca anche per quanto riguarda la sessualità: non possiamo più parlare di omoerotismo nel mondo romano/latino in senso proprio; gli atti omoerotici sono oramai concepiti come offesa alla divinità, oltre che come un delitto perseguibile per legge. Nasce da qui la tradizione che porterà alla patologizzazione dell'omosessualità. Infatti, esiste un solo atto legato all'erotismo “secondo natura” cristiana: quello eterosessuale (finalizzato alla procreazione).

In conclusione - riprendendo Veyne - non si può dire che nel mondo romano (e greco) l'omoerotismo sia sempre stato visto «con occhio indulgente»⁴⁵⁷, tuttavia esso non risultava «come un problema a parte». Semmai, nella concezione più recondita e dura a morire del mondo romano, e nonostante l'ellenizzazione e una relativa ipotetica liberalizzazione dei costumi nella “seconda fase” omoerotica, il nocciolo del “problema” restava legato a una questione che in fondo possiamo chiamare di *gender*. Ovvero da intendere - con Butler - come performatività, non

⁴⁵⁶ Per approfondimenti a riguardo rimando sempre a Cantarella 2016, pp. 224-sgg.

⁴⁵⁷ Paul Veyne, *L'omosessualità a Roma*, in Philippe Ariès et al. 1983 (*L'homosexualité à Rome* 1981¹).

come qualcosa di innato o connesso meccanicamente al sesso biologico⁴⁵⁸. Dunque, nel mondo romano, secondo una concezione gerarchica e binaria, il “maschile” risulta esaltato nel mito della virilità e il “femminile” relegato a condizione di subalterna inferiorità. Tutto questo si riflette in ambito omoerotico - nella specificità dell’“omosessualità” antica romana - in uno svilimento del partner che oggi continuiamo a dire passivo o più settorialmente potremmo denominare ricettivo (penetrato) durante l’atto sessuale, corrispondente nel lessico romano al *cinaedus*, *pathicus*, *mollis*, *effeminatus*, *culus*⁴⁵⁹. Il maschio ricettivo è colpevole di condurre comportamenti propri del *gender* debole, oltretutto degli schiavi, il che porta a perdere gli “onori” del *gender* associabile ideologicamente al “maschile”, secondo un modello che è anche politico, dunque di potere. Per questo i termini per chiamare colui che è *paedicatus* (o anche semplicemente *irrumatus*) sono più che altro ingiurie, venendo egli considerato *effeminatus* in senso deteriore: insomma, non un vero *vir*. Per compiere un’ulteriore precisazione, è da sottolineare che il *puer*, anche se biologicamente di sesso maschile, risulta in parte escluso dal vero e proprio *gender* maschile romano, non essendo ancora *vir*, ricadendo dunque - se vogliamo - in una parziale vicinanza con quello che abbiamo detto “femminile”, ma che riflettendoci più a fondo potremmo più propriamente indicare come “tutto ciò che non è virile”.

Volendo compiere un’ultima precisazione, per il mondo romano non solo sarebbe da escludere la dicotomia omosessualità/eterosessualità⁴⁶⁰, ma potremmo anche condurre un’ulteriore considerazione, che superi in qualche modo il binomio “maschile/femminile”. Infatti, dato il forte ruolo di un modello di sessualità collegato a un paradigma insertivo, con connessioni al modello di potere “guerriero” di espansione della propria supremazia, propongo quest’altro lessico di opposizione binaria: “virilità”, ovvero ciò che è nel dominio del *vir* (corrispondente all’uomo romano emancipato, libero, penetrativo sessualmente), ed “a-virilità”, concetto *in absentia*, ovvero ciò che è nel dominio di chi non è

⁴⁵⁸ Infatti «gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be. [...] gender is always a doing»; cfr. Judith Butler 1990.

⁴⁵⁹ Cfr. J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, John Hopkins University Press, Baltimore 1990 (1982¹) (*Il vocabolario del sesso a Roma: analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, traduzione di Maria Laetitia Riccio Coletti e Enrico Riccio, Argo, Lecce 1996).

⁴⁶⁰ Come scrive Williams «to speak of a persona as “homosexual”, “heterosexual”, or “bisexual” is to trumpet an ideology»; cfr. Williams 2010, p. 6.

considerato *vir* (corrispondente all'intero sesso femminile, ai *pueri*, agli schiavi, ai maschi penetrati sessualmente, e ad altre possibili categorie umane che non rientrano in quella di *vir*).

Questa mi pare possa essere la struttura di base dell'ideologia romana, di cui è importante mettere in evidenza una mentalità giuridica, nel senso che il *vir* è tale in quanto primariamente *emancipatus*, sottratto alla *manus* paterna. Tutto ciò si riflette nel campo della sessualità e delle pratiche omoerotiche, non condannate di per sé. Tuttavia, questa ideologia è da considerare soltanto in senso di struttura, appunto, che forma il pensiero e il modo di vivere romano, ma che può subire inclinazioni, in determinati contesti della storia e in determinate occasioni o con singoli individui. Come dimostra il caso di Cesare, celebrato dal canto dei soldati nonostante la sua *mollitia*. Anzi, in qualche modo anche le offese di Catullo a Cesare in poesia, non sporadiche ma ricorrenti, espresse con una sfrontata ed ostentata libertà, potrebbero essere interpretate come *facetiae* permesse proprio da una «relazione (non voglio dire un'intimità) che consentiva lo scherzo»⁴⁶¹. Proprio il fatto di potere rivolgersi scherzosamente a Cesare a proposito dell'assunzione di un ruolo sessuale ricettivo, anche se ideologicamente per la morale restava condannabile, forse può denotare - in qualche modo - una parziale accettazione⁴⁶².

⁴⁶¹ Massimo Gioseffi, *Les loyaux élans de la jeunesse ont disparu: vicende di amici e di amicizie nella poesia latina, 60-19 a.C.*, CUEM, Milano 2007.

⁴⁶² Un spirito di parziale "accettazione" o perlomeno un invito a non interessarsi della vita sessuale privata, ma soltanto di quello che tocca la propria, è anche il tema di un epigramma Giovenale, il cui distico iniziale ho scelto di riportare in *overture* di capitolo. Per approfondimenti vedi l'ultimo paragrafo, *infra*.

3.3 Motivi omoerotici tra la poesia latina e l'opera di F. Buffoni

*Erano tante Rome disperse nei villaggi*⁴⁶³

Il respiro del classico in Buffoni

In questa ultima parte è giunto il momento di procedere a un'analisi dei punti di contatto e delle divergenze tra motivi omoerotici presenti nella poesia latina e motivi omoerotici presenti nell'opera di Franco Buffoni, per mostrare l'evoluzione di una tematica che parte dal mondo classico e arriva ai giorni nostri. Poi, ciò che mi interessa particolarmente è mettere in luce quali siano le riprese della letteratura latina in senso omoerotico reperibili nella poesia di Buffoni, e soprattutto con quali modalità e quali scopi si manifestino.

L'analisi è condotta per nuclei di argomento: a partire dalle coppie omoerotiche (tra cui quella virgiliana di Eurialo e Niso), per passare alla connessione dei motivi omo-erotici associati allo sport e alla mentalità di stupro, alla diversificazione e convergenza di alcuni tratti dei motivi omo-affettivi (nello specifico con i cicli omoerotici di Catullo e Tibullo, in comparazione con quelli buffoniani di *Noi e loro*) alla presenza, infine, di motivi omo-rivendicativi, che non trovano corrispettivo nella letteratura latina, ma per i quali si possono mettere in luce interessanti cortocircuiti con Orazio e Marziale.

Accanto alla differenziazione contenutistica coniata per questo lavoro - ovvero quella tra motivi omo-erotici, omo-affettivi e omo-rivendicativi - può essere perciò qui evidenziata un'ulteriore distinzione: presenza di citazioni dirette omoerotiche (con nomi, riferimenti diretti, traduzioni o citazioni di passi della letteratura latina) e presenza indiretta di un "sostrato" di omoerotismo, genericamente legato al mondo classico. Per quanto riguarda i poeti latini in cui sono presenti motivi omoerotici, nell'opera di Buffoni troviamo citazioni dirette più che altro da Catullo, Virgilio e Orazio, mentre sono assenti rimandi diretti al

⁴⁶³ *Com'era il mondo dove sbarcò Enea*, in Franco Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009, p. 67 (v.7).

teatro di Plauto, alle elegie di Tibullo, alle opere di Ovidio, agli epigrammi di Marziale, alla satira di Giovenale, alla narrativa di Petronio *et cetera*. Tuttavia, non è questo soltanto che conta, perché il mondo latino (e classico più in generale) ricopre una funzione rilevante nella poetica di Buffoni, e fa da fondo costante per i motivi omoerotici della sua opera.

Per quanto riguarda le citazioni dirette di autori, nomi, versi riferibili al mondo antico, non hanno nell'opera poetica di Buffoni un'unica funzione, perché essa cambia anche rispetto alla evoluzione interna della sua poesia. In generale, possiamo comunque notare come sia prevalente una volontà di connessione tra diverse epoche, collegabile anche con l'attività accademica dell'autore, studioso di comparatistica e di traduzione⁴⁶⁴, dunque aperto all'esplorazione di culture "altre", nello specifico quella anglo-americana, che fungono spesso da filtro per la cultura greca e latina, insieme alle arti figurative.

Ma al di là di ciò, il mondo latino funge in sé da realtà da considerare come intrecciata all'omoerotismo e all'omosessualità, in maniera necessaria per chi ha avuto una formazione di stampo classico. Emerge infatti in numerosi passi una connessione tra la crescita (anche erotica) e l'apprendimento della lingua e della letteratura latine⁴⁶⁵. In una poesia di *Avrei fatto la fine di Turing* i genitori rientrano all'improvviso e scoprono il figlio dodicenne che commette "atti impuri" davanti al grande specchio in corridoio. Questo episodio, come si evince dalla prosa autobiografica di *Reperto 74*, è contemporaneo a un altro "scandalo", che per i genitori fu di pari entità. In seconda media, sempre a 12 anni, Franco aveva scritto *fluminem* all'accusativo in un compito in classe:

«E i compiti in classe di latino, *fluminem* all'accusativo e il papà li vuole sempre firmare lui. Franco è così triste. Ma non prende mai sberle dal papà come gli altri bambini, il papà non lo ha più picchiato. Franco si sente solo in colpa, tanto in colpa perché fa troppe volte gli atti impuri. E dopo essere

⁴⁶⁴ Non è forse un caso che Buffoni abbia *in primis* una formazione da anglista, infatti il mondo anglosassone ha il primato sugli studi inerenti l'omoerotismo e l'omosessualità.

⁴⁶⁵ In una poesia di *Theios* ritroviamo - a proposito della crescita della peluria del nipote Stefano, motivo spesso associato nella poesia latina all'omoerotismo verso il *puer* - un'associazione Cesare-Lucrezio, relativa al periodo di apprendimento scolastico della letteratura latina (*Theios*, p. 28).

andato a confessarsi butta via in un pacco nel torrente tutti i giornalini. Quella notte sogna Gesù che è bello e giovane e gli accarezza la testa e allora promette, resiste, gli chiede di andare bene in latino».

Dunque, lo scavo nelle radici dell'omosessualità, un tema sviscerato così a fondo nella poesia di Buffoni (oltreché nella sua prosa), tanto da essere spesso nucleo centrale propulsore del progetto poetico nelle sillogi degli anni Duemila (ma già in *Scuola di Atene* del 1991, se vogliamo), non può che tenere in considerazione la latinità (e la greicità). Ma quello che colpisce è l'originalità nel rifarsi a questi mondi e queste letterature, non prevalendo particolarmente un emergere nostalgico o un orientamento tradizionalmente classicistico: piuttosto, quello di Buffoni è un approccio ricreativo - e spesso riappropriativo - che tende a connettersi con la contemporaneità in senso critico.

Difatti, le citazioni classiche nel contesto omoerotico si configurano spesso come motivo di rivendicazione, o forse meglio di *empowerment*, come se si avvertisse la necessità di considerare l'omoerotismo nella contemporaneità con un costante collegamento ad altri sostrati culturali, in particolar modo quello greco e quello latino. Vero, tuttavia, che è pur sempre presente un certo tasso di idealizzazione, che ha una lunga tradizione a riguardo, come abbiamo visto: a partire di sicuro dal Rinascimento con le riletture in chiave omoerotica idealizzata di Platone, poi con l'omoerotismo "inglese" presente nelle opere di Shakespeare e di Byron (connesse anch'esse al mondo classico, e la cui influenza è evidente in Buffoni), fino all'Ottocento con lo sviluppo dei primi movimenti di liberazione omosessuale che si rifanno necessariamente al mondo classico, per arrivare a poeti di fine Ottocento e Novecento come Whitman, Verlaine, Kavafis, Auden, Pasolini, Penna *et alii*, che rappresentano un rifiorire di poesia che affronta tematiche omoerotiche, di cui Buffoni si mostra sempre ben consapevole.

Più in generale, potremmo dire che il mondo latino (come quello greco) in Buffoni è rivissuto mentalmente e sentimentalmente come luogo di minore repressione omoerotica rispetto al mondo cristiano, legato biograficamente alla crescita dell'autore come qualcosa da attraversare e superare. Infatti, il mondo romano è connesso da Buffoni a una sorta di archetipo del sesso innocente, in cui non sono presenti le radici di patologizzazione dell'omosessualità, provenienti,

secondo il suo pensiero, da una matrice abramitica. Si viene, dunque, a configurare un *mindscape* con una certa dose di idealizzazione, che tuttavia non risulta così ingenua. Inoltre, il mondo latino è connesso a un'idealizzazione espandibile per tutto il Mediterraneo antico, rivestendo Roma un ruolo importante, anche autobiograficamente. Come si legge nella prosetta *Nabil Ali (Il racconto dello sguardo acceso, 2016)*, Roma dà a Buffoni una sensazione «di vivere in una costante epifania erotico-lavorativa», in cui si incrociano l'attenzione agli archetipi dell'italianità con quelli del Maghreb, «in bilico tra due opposti termini di riferimento socio-geografico: l'idealizzazione del Mediterraneo antico, da una parte, e la moderna alienità del migrante, dall'altra».

Possiamo parlare, anche al di fuori dell'omoerotismo, di un "senso favolistico" - ma tutt'altro che privo di coscienza storica - come respiro con cui è vissuta la letteratura latina in Buffoni, ricollegandoci alla poesia da cui è tratto il verso posto in *overture* di paragrafo:

«Com'era il mondo dove sbarcò Enea
Al di sotto del piano di campagna?
Rimosso lo strato di cenere compatta
Appaiono ambienti d'epoca ellenistica
Già nel 79 dopo Cristo abbandonati
Per precedenti terremoti e inondazioni...
Erano tante Rome disperse nei villaggi,
Varrone già lo scrive col tono del racconto:
Mons Capitolinus era chiamato un tempo
Il colle di Saturno, e cita Ennio
Come in una favola, sul colle
Saturnia era detta la città...
E presso Porta Mugonia al Palatino
Dalla casa dei Tarquini
Nel passaggio sotterraneo che conduce
Al santuario di Vesta
Scava ancora l'équipe per dimostrare

Come vuole il professore
Il legame tra i poteri:
Solo al re un diretto accesso era permesso
Al sacro fuoco.
Roma, Roma che ci scherzi ancora.»

La poesia, tratta dalla silloge *Roma* (2009), ribadisce come sia viva la frequentazione dell'autore con l'antichità latina, tanto da alimentare il suo vivere quotidiano a Roma. Il mondo antico è rivissuto nel tempo presente come uno degli strati presenti nella realtà, che dà un senso di commozione, e questa sensazione favolistica del poeta sembra la stessa che già in epoca antica respirava Varrone. Infatti, Marco Terenzio Varrone (116-27 a.C.) a sua volta è presentato mentre cita uno dei primi autori della letteratura latina, Ennio, e dimostra consapevolezza di come prima della fondazione di Roma da parte di Romolo - ed è qui l'associazione con l'*Eneide* di Virgilio dei primi versi - esistesse su quello che è oggi il Campidoglio (*Mons Capitolinus*) una "Roma argiva", Saturnia, per spostare poi il riferimento a una "Roma etrusca".

Dunque, qui abbiamo una percezione "leopardiana", ricorrente in diverse poesie di Buffoni, legate anche al mondo preistorico, greco e longobardo, di un tempo profondo⁴⁶⁶. Emerge una solida consapevolezza, che porta a ritrovare nel presente tracce del passato. Come dicono i versi di altre poesie di *Roma*: «Resiste il concentrato della storia / Nell'occhio», talvolta anche cozzando col presente, per cui l'*opus alexandrinum* si confronta «con l'opus novum di un odierno / Evasore totale»⁴⁶⁷.

Quattro tradizionali coppie omoerotiche

Avendo analizzato precedentemente le sillogi di Buffoni, possiamo notare come il sostrato omoerotico parta dal più lontano possibile, ovvero dalle radici omeriche,

⁴⁶⁶ Per il mondo preistorico si ricordi l'importante testo omo-rivendicativo *Tecniche di indagine criminale (Il profilo del Rosa)*, ma anche il più recente *All'antenato che incise il piedino di Dorbiè (La linea del cielo)*. Per quello greco *Lafcadio*, con una contrapposizione legata anche all'erotismo col mondo cristiano attraverso Gide (*Quaranta a quindici*); per quello longobardo che si riconnette alla Lombardia contemporanea *Anche i longobardi che appoggiavano (Il profilo del Rosa)*.

⁴⁶⁷ L'associazione Varrone-Ennio trova una corrispondenza metodologica nell'associazione Cesare-Lucrezio, ricordata a proposito di *Theios*.

nello specifico l'*Iliade*, considerata la prima opera della letteratura occidentale⁴⁶⁸. Anzi, volendo uscire da un'ottica occidentalocentrica, le citazioni riguardanti l'omoerotismo si rifanno a un mondo ancora più antico, richiamando il rapporto tra Gilgamesh ed Enkidu dell'epopea sumerica, considerata la prima opera letteraria in assoluto, e ciò avviene a partire dalla prima raccolta, *Nell'acqua degli occhi* (1979).

Oltre a queste due coppie, lette da Buffoni in chiave omoerotica, sono presenti anche quella mitologica (e dunque, per noi, pur sempre letteraria) di Giove e Ganimede, e quelle seriori di Eurialo e Niso (letteraria) e di Adriano e Antinoo (storica, ma poi anche letteraria), divenute tipiche dell'immaginario omoerotico maschile del mondo antico. È da precisare che il poeta si rifà a una tradizione di coppie che sono già state tradizionalmente interpretate in senso omoerotico, dunque questa non risulta una novità di Buffoni, anzi, conferma il suo collegarsi a una tradizione "canonizzata", innovandola attraverso un taglio peculiare.

I rimandi classici nella prima raccolta sono associati tutte le volte all'omoerotismo. È proprio qui che troviamo un riferimento alla prima coppia che prendo in analisi: Achille e Patroclo. Questo duo greco - in parallelo con quello di Gilgamesh ed Enkidu⁴⁶⁹ - è il primo che afferisce alla tipologia di coppia virile di eroi, influenzando tutte le successive coppie letterarie e storiche del mondo greco e latino.

Il legame è innanzi tutto quello di un forte vincolo di amicizia, se vogliamo *Freundesliebe*, "amicizia amorosa"⁴⁷⁰, espressione presente in tanta letteratura moderna e contemporanea. Nell'*Iliade* omerica, tuttavia, i due non sono mai propriamente indicati come amanti, anche se è palese una fortissima omo-

⁴⁶⁸ Inoltre, sono presenti riferimenti all'*Odissea*, ma non in chiave omoerotica, ad eccezione dell'utilizzo del termine "proci" che gioca con la somiglianza fonica con "frocì" in una poesia di *Roma*.

⁴⁶⁹ Non mi dilungo di nuovo sul parallelo, per cui rimando in generale allo studio di De Benedetti, segnalando inoltre una lettura in chiave omoerotica delle due coppie, con collegamento anche a Davide e Jonathan in David M. Halperin, *Heroes and their Pals*, in *One Hundred Years of Homosexuality*, Routledge, New York 1990.

⁴⁷⁰ Questa espressione la ritroviamo anche in una poesia di Umberto Saba, nel sonetto VI di *Autobiografia*. Riporto le prime due quartine: «Ebbi allora un amico; a lui scrivevo / lunghe lettere come ad una sposa. / Per esse appresi che una grazia avevo, / e a tutti ancor, fuor che a noi due, nascosa. / Dolci e saggi consigli io gli porgevo / e doni a tanta amicizia amorosa / Sulle sue gote di fanciul vedevo / l'aurora in cielo dipinta di rosa».

affettività. Il termine utilizzato è *philia* - con un prospetto semantico ampio, potendosi riferire indistintamente a parenti, amici, amanti - che in Omero non trova una sua specificazione (*eponumia*), come scrive Eschine, il quale, tuttavia, sottolinea che la loro *eunoia* (“benevolenza”, “affetto”) era ovvia per degli ascoltatori acculturati (Aeschin. I 333).

In ogni caso, già la stessa letteratura greca da V e IV secolo a. C. tenderà a interpretare la coppia come una coppia di amanti, invertendo talvolta il rapporto tra i due. Infatti, nell’*Iliade* è Patroclo a risultare il più anziano anagraficamente (*Il.* XI 786), come conferma il *Simposio* di Platone (Plat. 180a), mentre in altre reinterpretazioni i ruoli sono invertiti, risultando Achille l’*erastes* e Patroclo l’*eromenos*.⁴⁷¹

Questa inversione è probabile che risalga a Eschilo, che fece dell’interpretazione erotica della coppia «the central motif of the [...] trilogy *Myrmidons*, *Nereids*, *Phrygians* (or *Ransoming of Hektor*)»⁴⁷², giuntaci solo a frammenti. Nei *Mirmidones* i due guerrieri erano infatti rappresentati alla stregua di una coppia che condivide anche la sfera erotica, come si evince dal fr. 228 Radt, con riferimento ai baci, e dal fr. 229 Radt, con il dibattuto riferimento alle cosce, rimando probabilmente al sesso intercrurale. Anche nel *Simposio* di Senofonte (Xen. *Smp.* 8.31) Socrate nega che Omero intendesse un’eroticità tra Achille e Patroclo, citando altre coppie di amici, celebrati non per i loro intercorsi privati: Oreste e Pilade, Teseo e Piritoo, ma mostrando così che l’interpretazione omoerotica era, ai tempi, ampiamente dilagante.

Tuttavia, in fondo, al di là delle divergenze di interpretazioni⁴⁷³, ciò che è interessante sottolineare è come a partire dal V secolo, ad Atene, ci sia un

⁴⁷¹ «Thus even the ancients had trouble fitting the love of Achilles and Patroclus into the pederastic model because Achilles was both the more beautiful and youthful of the two, features of the *eromenos*, as well as the more noble and excellent in warfare, ideal attributes of the *erastes*. Phaedrus questions how the pederastic model could be applied in any straightforward manner to the Achilles-Patroclus romance», William Armstrong Percy III, *Reconsiderations About Greek Homosexualities*, Provençal, Verstraete 2005, p. 19.

⁴⁷² Dover 2016, p. 197.

⁴⁷³ «Rather than “misreading” Homer, ancient authors creatively re-interpret the *Iliad* in order to present Achilles and Patroclus as the quintessential example of whichever type of bond between men they wish to praise, problematize, or otherwise evaluate», in Celsiana Warwick, *The Chaste Consecration of the Thighs. Post-homeric Representations of Achilles and Patroclus in Classical Greek Literature*, in «Explorations: The UC Davis Undergraduate Research Journal», 15, 2013.

emergere di miti omoerotici o talvolta di una «"homosexualization" of myth»⁴⁷⁴. La più celebre è, per Dover, quella presente nella prima *Olimpica* di Pindaro a proposito di Pelope e Poseidone, sulla quale si sarebbe poi atteggiata anche la coppia formata da Achille e Patroclo. Certamente, poi, la tradizione cristiana medievale ha teso a sopprimere quanto più possibile una lettura in senso erotico di tale coppia, che torna invece nella poesia di autori omosessuali.

Buffoni, infatti, recupera la tradizione più antica che interpreta Achille e Patroclo come una coppia di amanti. In *Difesa d'ufficio d'Achille* allude all'erotismo tra i due in senso giocoso e velato, in sintonia con lo spirito della sua prima produzione poetica, fornendo una rielaborazione personale della scena legata all'armatura di Achille indossata da Patroclo, che troverà la morte per mano di Ettore (infatti è presente anche un contraltare amaro all'ironia più divertita). Anche in *Deltaplano*, testo della seconda raccolta (*I tre desideri*, 1984), legato a un episodio autobiografico, ricompare un'allusione al legame tra i due attraverso la similitudine con cui si chiude la poesia: «come Achille lasciando la mano da non perdere» (quella di Patroclo). In questi due casi, dunque, prevalgono motivi omoerotici ed omo-affettivi velati, non è ancora presente la rifunzionalizzazione in senso omo-rivendicativo dei riferimenti classici. Possiamo trovare quest'ultima, invece, nella poesia *Lo sproloquio*, che appartiene all'ultima produzione poetica di Buffoni (presente anche in *La linea del cielo*, 2018), allorché Achille e Patroclo sono connessi a coppie differenti (Gesù e Giovanni dei *Vangeli*, Amleto e Orazio in Shakespeare), assimilate per alcuni punti di "congiunzione biografica", venendo estrapolati da quello che è il loro contesto culturale, per subire semmai una rifunzionalizzazione associata a motivi di omo-rivendicazione, contro l'omofobia.

In Buffoni è poi presente un rimando anche a un'altra coppia di "amici, complici, amanti", ovvero quella dell'*Eneide* virgiliana: Eurialo e Niso. L'influenza del modello omerico si fa sentire anche nella letteratura latina, *in primis* in Virgilio per il genere epico. Infatti, il forte vincolo tra due giovani eroi, legati da una comune esperienza bellica e da una partecipata affettività, è quello che congiunge

⁴⁷⁴ «It may well be that the late sixth and early fifth centuries, the generation of men (like Aiskhylos) defeated the Persians, witnessed a more open, headstrong, sensual glorification of homosexuality than any other period of antiquity»; Dover 2016, p. 196.

anche i personaggi virgiliani di Eurialo e Niso. In Buffoni i due rappresentano chiaramente un simbolo di coppia omosessuale, in una poesia di *Quaranta a quindici* (1987) che si ricollega al classico già dal titolo, *Consolamentum*:

«Il tuo passo che la sera trascina nel bianco
La brava bestia del sentimento:
Verso il ventre la chitarra
Indumento centripeto.
In questi pezzetti di Europa libera che restano,
Eurialo e Niso
Riccamente.»

Il “fortunato duo” della poesia latina funge da “consolazione”, un *exemplum* di grande amore vissuto alla luce, a differenza dell’amore tra l’Io e il tu, dal passo trascinato la sera, facendo riemergere il sentimento e l’erotismo soltanto in alcuni “pezzetti” di libertà, che presuppongono per il giorno un nascondimento (in un’Europa anni ’70/’80). In questo caso, dunque, la coppia virgiliana viene idealizzata, e la loro amicizia eroica virata in amore omosessuale, anche qui secondo una tradizione omoerotica non *ex novo*, assumendo un carattere simbolico in senso ancora più forte, e rappresentando in qualche modo un’icona di emancipazione omosessuale.

Ritroviamo i due giovani nell’opera epica di Virgilio in due canti distinti, il V e il IX, legati a due episodi differenti. In questo caso è il più lungo, quello del canto nono, ad avere avuto un forte ascendente nell’interpretazione omoerotica. Dal nono è tratto l’episodio della sortita notturna che Byron tradusse nel 1805 - anno in cui incontrò anche uno dei giovani da lui più amati, John Edleston - con «Versi che in qualche modo sigillano questa sua storia d’amore disperata, con un tasso di coinvolgimento emotivo insuperabile»⁴⁷⁵, come fa dire Buffoni al servo di Byron. La storia dei due, come quella di Achille e Patroclo (o di Gilgamesh ed Enkidu), è legata sia a una dimensione eroica sia a una tragicità connessa alla morte, che ne enfatizzano la carica di *pathos*. Questa ripresa dei personaggi virgiliani avviene

⁴⁷⁵ Franco Buffoni, *Il servo di Byron*, 2012, p. 15.

attraverso il filtro della letteratura inglese e, nello specifico, attraverso la lettura omoerotica di Byron⁴⁷⁶.

Potremmo chiederci: già in Virgilio è presente un'esaltazione in chiave omoerotica della coppia? Da una parte, è importante ricordare che anche la seconda ecloga delle *Bucoliche* è dedicata a una coppia maschile, in cui l'omoerotismo è perfino più palese, prevalendo motivi omoerotici affettivi (assenti, invece, motivi omoerotici nelle *Georgiche*)⁴⁷⁷. Il poeta latino, in quest'ultimo caso, riprende il modello bucolico di Teocrito, nella cui poesia abbiamo una cospicua presenza di motivi omoerotici (il poeta greco è citato in una poesia della stessa silloge di Buffoni, nel quale sono invece assenti riferimenti alle *Bucoliche*). Inoltre, nella stessa *Eneide* sono presenti altre coppie di amici particolari, che afferiscono allo stesso modello - differente da quello bucolico - di vincolo affettivo confinante con la passione amorosa, leggibile anche nella chiave omoerotica di *erastes* ed *eromenos*. Esempio più lampante i due Rutuli Cidone e Clizio (X, 324-330)⁴⁷⁸, il primo descritto esplicitamente da Virgilio come un guerriero che ha già amato altri adolescenti, il secondo un giovinetto dal bel volto, motivo della partecipazione di Cidone alla guerra, rischiando così di morirvi per mano di Enea.

Buffoni sembra però ignorare questi particolari. Vale perciò la pena di tornare a soffermarsi sul caso specifico e dibattuto di Eurialo e Niso. Li vediamo comparire in due episodi staccati tra loro, tanto che Virgilio nel secondo li ripresenta nelle loro caratteristiche, partendo dall'esaltazione anche estetica del duo (in cui *pulchrior* è ovviamente il più giovane Eurialo). Nel V canto, nel corso dei giochi funebri per Anchise, durante lo svolgimento di una gara di corsa (286-361), ci sono presentati per la prima volta. Eurialo è un *puer* di bellezza insuperabile, con

⁴⁷⁶ Da segnalare, come ripresa dell'episodio virgiliano, quello di Clordiano e Medoro dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, inserito nell'antologia di poesia omosessuale italiana di Paris e Veneziani, intitolata appunto *L'amicizia amorosa*.

⁴⁷⁷ In generale, si ricordi che tutto il mondo bucolico è bisessuale: anche Cornelio Gallo, nella decima egloga, prospetta come possibili sostituti della perduta Licoride tanto Aminta quanto Fillide. E il già ricordato Coridone non nasconde passati trascorsi con Amarillide. Elementi di bisessualità compaiono anche nella settima e, forse, nella quinta egloga. Completamente eterosessuali sono, invece, gli amori della prima e dell'ottava.

⁴⁷⁸ Da ricordare, inoltre, la coppia di origine mitologica Giove e Ganimede (I 28) e Cicno innamorato di Fetonte (X 189-sgg.). Per ulteriori approfondimenti vedi Massimo Gioseffi, *Il falso Cidone. Amitiés particulières nei commenti tardoantichi a Virgilio*, «CentoPagine» I, 2007, pp. 47-55.

una certa fragilità emotiva; Niso, poco più grande di lui, è disinvolto e con un po' più di esperienza alle spalle (con un passato da cacciatore). Niso si appresta a vincere la gara, ma inciampa nel fango, ed è a questo punto che sgambetta Salio (il corridore in posizione seconda) per fare vincere il compagno Eurialo, in terza posizione. Per ora, non sono espressi tratti riguardanti la sfera omoerotica. Come il quinto libro ricalca il modello omerico per i giochi funebri per Patroclo (XXIII libro), la sortita notturna del nono (vv.176-449) ricalca l'impresa notturna di Odisseo e Diomede. Tuttavia, ciò che subito colpisce, è che la ripresa di Virgilio appare con caratteri di totale novità, per diversi aspetti. Rispetto a due tra i più valorosi eroi greci impegnati in un'impresa di una certa importanza, troviamo nell'*Eneide* un'azione di peso assai relativo nel valore complessivo della vicenda di guerra, con protagonisti due ragazzi "alle prime armi", in quella che si configura come una missione iniziatica che risulterà tragicamente fatale.

Possiamo dire, dunque, che la «spedizione notturna è allora, essenzialmente, un pretesto narrativo»⁴⁷⁹. Colpisce, inoltre, «la sproporzione fra la celebrazione finale della gloria dei due giovani e [...] l'insuccesso», configurandosi l'episodio come uno dei pochi in cui il narratore sente di volere intervenire direttamente, apostrofando gli eroi e rivolgendosi ai lettori. Non mi dilungo sulla descrizione della vicenda, assai nota; mi limito a riportare i versi che ne descrivono l'epilogo:

«conclamat Nisus nec se celare tenebris
amplius aut tantum potuit perferre dolorem:
“Me, me, adsum qui feci, in me convertite ferrum,
o Rutuli! Mea fraus omnis, nihil iste nec ausus
nec potuit; caelum hoc et conscia sidera testor;
tantum infelicem nimium dilexit amicum”.
Talia dicta dabat, sed viribus ensis adactus
transadigit costas et candida pectora rumpit.
Volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus
it cruor inque umeros cervix conlapsa recumbit:
purpureus veluti cum fl os succisus aratro
languescit moriens, lassove papavera collo

⁴⁷⁹ Gioseffi 2007, p. 149.

demisfre caput pluviis cum forte gravantur.
At Nisus ruit in medios solumque per omnis
Volcentem petit, in solo Volcente moratur.
[...]
Tum super exanimus sese proiecit amicum
confossus, placidaque ibi demum morte quievit.
Fortunati ambo! Si quid mea carmina possunt,
nulla dies umquam memori vos eximet aevo.

Questo «gesto finale» risulta «non a caso censurato già dall'antichità». Ma più in generale per gli «scolasti» (si fa riferimento a Servio, Servio Danielino e Tiberio Claudio Donato), come scrive Gioseffi, «quando il testo da commentare è per qualche ragione imbarazzante – passare sotto silenzio è un modo elegante per prendere le distanze». Niso non riesce più a restare nascosto e a sopportare il dolore per il pericolo corso da Eurialo, per cui esce allo scoperto e grida, invitando i nemici a scagliarsi contro di lui e a lasciare stare Eurialo, colpevole di niente, se non di avere amato troppo il suo *amicus*. Nonostante ciò, Volcente non esita a uccidere Eurialo dalle belle membra. Qui i motivi di una morte cruenta si intrecciano con motivi floreali che esaltano con *pathos* il contrasto della morte prematura di un giovane, con una similitudine che ha ascendenze greche (Omero e Saffo) e che ricorda anche il fiore calpestato dall'aratro del *carmen* XI di Catullo. Niso, a questo punto, preso da un furore vendicatore (che ricorda quello di Achille per Patroclo) vuole soltanto scagliarsi contro l'uccisore di Eurialo. Virgilio sceglie di far morire Niso, per stesso volere dell'eroe, disteso sul cadavere di Eurialo, come una coppia di innamorati, che trovano una morte che diviene placida. Sembra qui attuarsi un parallelo con i versi della prima parte del canto (182-187): *morte placida* si pone come contraltare a un'iniziale *placida quiete*, cornice di un'irrequietezza che spinge i due a correre all'impresa *pariter*, condividendo tra loro un *unus amor*. Dunque, la parola *amor* è utilizzata dallo stesso Virgilio per parlare del rapporto tra i due, anche se il poeta la specifica subito con *pius*, a mantenere un valore semantico simile alla *philia* omerica, che dunque non consente di estendere l'amore tra i due dalla sfera amicale a quella strettamente erotica (ma, in fondo, sapere questo non è nemmeno di troppo interesse). Nel

finale il poeta esalta il duo, *fortunatus* nonostante il tragico epilogo, con un motivo che sancisce il valore eternante della poesia e l'*amor* che sfida la morte. La lunga digressione era necessaria per mettere in evidenza questo: come nel caso di Omero, anche in Virgilio (che pure nella sua opera non esclude motivi omoerotici, come abbiamo visto) la coppia prescelta da Buffoni come modello/precedente di una coppia omoaffettiva, tale, di fatto, propriamente non è. Basandoci sul testo virgiliano, infatti, non possiamo parlare di motivi omo-erotici in senso stretto, ma possiamo affermare solamente questi due aspetti: nell'episodio è espressa un'esaltazione della bellezza maschile, più precisamente efebica; è espressa una forte omo-affettività, così evidente da rendere la coppia esemplare nelle reinterpretazioni in chiave omosessuale dei secoli a venire. E c'è da aggiungere che, anche se non possiamo parlare di un motivo omo-rivendicativo - anche perché non ci sarebbe propriamente qualcosa da "rivendicare" - possiamo notare come sia presente un motivo celebrativo di un *amor* tra due ragazzi - eroi, nonostante la loro impresa di eroico non abbia poi molto⁴⁸⁰ - sia che lo si voglia intendere in senso omosessuale, sia che lo si voglia intendere, come Virgilio voleva, in senso di più casta amicizia e *amor pius*. In fondo, a Virgilio interessava celebrare un affetto che va oltre la morte (riecheggiando in modo imprescindibile il legame tra Achille e Patroclo), in una tensione tra *voluntas* individuale e *necessitas* pubblica, con il carattere ambivalente di un legame affettivo maschile, che può essere di reciproco e indissolubile sostegno, ma anche, infine, di perdizione fatale. Sono state la tradizione successiva e le reinterpretazioni moderne a spostare queste coppie, legate all'ambiente eroico e all'amicizia virile, verso un immaginario di omoerotismo e di cameratismo tra soldati⁴⁸¹; ed è a questa tradizione successiva che, vistosamente, Buffoni guarda, enfatizzando i (presunti) precedenti classici, ed esaltando in essi il senso di un legame tra uomini non offuscato da colpa cristiana e senza alcuna condanna per la (sovrastimata) intimità; motivi per cui li può assumere a simboli omoerotici.

⁴⁸⁰ Cfr. Sergio Casali, *Nisus and Euryalus: Exploiting the Contradictions in Virgil's Doloneia*, «HSCPh» CII, 2004, pp. 319-354; Pierangelo Perotti, *L'eroismo privato di Eurialo e Niso*, in «Latomos: Revue d'Études latines», 64, 2005, pp.56-69.

⁴⁸¹ «That form of male love, paralleled in the stories of Gilgamesh and Enkidu or David and Jonathan, was not identical with classical Greek pederasty. It was instead love between approximately coeval foster brothers, comrades-in-arms», William Armstrong Percy III, *Reconsiderations About Greek Homosexualities*, in Provencal, Verstraete 2005, p. 19.

Invece, il legame con l'eroismo e con la guerra è assente nelle successive coppie classiche, di cui troviamo rimando nella poesia di Buffoni. Sia la coppia Giove-Ganimede sia quella Adriano-Antinoo sono state reinterpretate con più evidenza in senso efebofilo, come celebrazione della bellezza di un *puer*. Le figure di Ganimede ed Antinoo sono del resto assimilabili, rappresentando entrambe giovani e bellissimi ragazzi di cui si innamorano degli uomini potenti. Ganimede rappresenta in qualche modo l'«archetype of the agelessly beautiful young man literally swept off his feet by an older male lover»⁴⁸², un modello cui corrisponde anche Antinoo.

Nonostante il mito di Ganimede sia greco, esso ebbe viva ripresa a Roma, già a partire dall'età arcaica. Lo ritroviamo citato (probabilmente attraverso la mediazione etrusca) come *Catamitus* in una commedia di Plauto (Plaut. *Men.* 143-4) e lo stesso Varrone compose una satira menippea così intitolata. Segnale della naturalizzazione romana del mito è la stessa *Eneide* (Verg. *Aen.* 1.28; 5.252-257), ma il mito ritorna nelle opere di tantissimi autori, da Orazio a Ovidio, da Propertio a Giovenale, da Stazio a Petronio (in Marziale, addirittura, compare in ben dodici epigrammi). Poiché nel mito greco il giovane è un troiano, dai Romani viene spesso associato senza troppi indugi al ruolo di prostituto o di schiavo. Per lo più, il fatto che fosse stato rapito viene collegato talvolta all'idea di *stuprum*. Infatti, lo stesso termine *catamitus* era usato anche come nome non proprio, per indicare un *cinaedus* che ha perso la virilità, come insulto (Cic. *Phil.* 2.77), o per un giovane prostituto (Servius, *ecl.* 8.29). Al di là della reinterpretazione romana, dal Rinascimento Ganimede fu associato all'omoerotismo, come simbolo di giovane bellezza maschile. Da lì in poi, anche attraverso le arti figurative, si è affermato nell'immaginario collettivo e omosessuale.

La ripresa del personaggio operata da Buffoni è particolarmente interessante, ed è duplice. Ganimede compare in due testi piuttosto diversi, uno intitolato per l'appunto *Ganimede*, da *Nell'acqua degli occhi* (1979), l'altro *Ultime Cene*, da *Del maestro in bottega* (2001).

⁴⁸² Williams 2010, p. 60.

Nella poesia *Ganimede* assistiamo a un particolare utilizzo del personaggio mitologico. In questo caso più che una rifunzionalizzazione, come avviene per Achille e per Eurialo e Niso, abbiamo una trasfigurazione:

«Imbastendo un piano
d'abbandono randagio
contava le Erinni
sedendo a bell'aggio.
Metteva nell'abbandono
il lato vile
d'autostoppista servile
appena raccolto
e rideva tenuto
pensando che infine
Mercurio
contava quel tanto
che basta per dire
«son io» per entrare.»

Il personaggio mitologico che dà il titolo alla poesia viene trasfigurato nel mondo coevo all'autore nella figura di un «autostoppista». Il contesto è dunque quello del sesso furtivo, in cui ancora è presente un senso di colpa e angoscia, come suggeriscono termini quali «abbandono» e «vile». I motivi sono qui omo-erotici in senso stretto, ma velati. Peraltro, compaiono due ulteriori riferimenti a personaggi della mitologia classica: le Erinni - divinità ancestrali associate spesso alla vendetta - anche esse trasfigurate, a rappresentare probabilmente i tormenti interiori e i sensi di colpa legati al sesso omosessuale; e Mercurio. Questa è la prima apparizione della divinità romana corrispondente all'Erme greco, legata al denaro, al furto, alla strada e al viaggio: una divinità che entra ben presto a far parte di una “mitologia personale” di Buffoni. Infatti, ritorna in altri testi e sillogi con associazioni a giovani ragazzi e al sesso furtivo, diventando simbolo della cosiddetta “linea birichina”, o erotico-beffarda, che ha il suo campione nel

Mercuzio di Shakespeare⁴⁸³ e che ha anche a che fare con i *pueri* furbi amati da Caravaggio e Leonardo. Tuttavia, in Buffoni non troviamo espressa particolarmente una tensione efebofila: quando sono i fanciulli a essere protagonisti, o non troviamo un omoerotismo palese, o si riferiscono a storie di altre *personae*, non ad esperienze legate direttamente all'Io autobiografico.

Probabile che anche qui giochi un ruolo importante il filtro della letteratura inglese, e di Byron nello specifico. Infatti, nel romanzo *Il servo di Byron* Ganimede è citato ben due volte. La prima a proposito di una poesia del poeta inglese, in cui, immaginandosi come Giove, definì l'istituto scolastico (Harrow) «il suo Ida, con riferimento al monte sulla cui sommità Giove rapì Ganimede» (p.14); la seconda a proposito di una serata tra Shelley e Byron, nella quale, discutendo di omosessualità e letteratura, viene ricordato Richard Banfield, «autore alla fine del Cinquecento di venti deliziosi sonetti sull'amore idealizzato dedicati a Ganimede. Ganimede come il *fair youth* shakespeariano, come il Tomaso de' Cavalieri michelangiolesco» (p.78).

Per quanto riguarda l'altro testo di Buffoni, *Ultime cene*, si capisce già dal titolo che l'argomento centrale è un altro. Infatti, la presenza di Ganimede (qui insieme a Giove) si limita a una similitudine nei tre versi finali, fungendo da suggello omoerotico. La poesia parte dalle arti figurative, riguardante dipinti descrittivi la scena evangelica dell'ultima cena, con Giovanni seduto al fianco di Gesù, inclinato affettuosamente sul suo petto. Entro un elenco di *Ultime cene*, Giovanni appare come un ragazzino amato da Gesù, il che porta all'associazione con Ganimede e Giove:

«Al grembo vòlto il rapito
Da postura con Giove
Ganimede impigrito».

Se nella poesia precedente la rilettura di Ganimede, preso per antonomasia come un bel ragazzino legato a situazione omoerotiche, passa attraverso un filtro legato alla letteratura inglese, qui il filtro è la pittura. L'interpretazione di Giovanni come

⁴⁸³ Non soltanto Mercurio va a formare - per altro attraverso una nuova ristrutturazione - una "mitologia personale": identica sorte subiscono anche Venere (intesa non soltanto come dea dell'amore, ma come dea del femminile, infatti è associata spesso a Maria), Marte (un uomo virile) e Apollo (il bello e la compostezza).

fanciullo efebico (prediletto da Gesù) la troviamo, peraltro, anche in altri autori italiani del Novecento, nello specifico Pier Paolo Pasolini: «Soave fanciullo, / corpo leggero, / ricci di luce... / è San Giovanni»⁴⁸⁴, a cui Buffoni aggiunge la connotazione di Ganimede⁴⁸⁵.

Quanto ad Antinoo, sappiamo che il giovane morì a 20 anni in circostanze poco chiare, il che portò alla disperazione di Adriano e alla conseguente mitizzazione dell'amato, attraverso riproduzioni iconografiche (soprattutto statuarie e numismatiche), opere letterarie (perdute o frammentarie) e perfino città dedicate a lui (Antinopoli). Tutto ciò contribuì a fare passare Antinoo da figura storica a simbolo amoroso già nell'antichità, con un parallelo con Ganimede, data l'eterna bellezza efebica di entrambi. Nella mentalità romana Antinoo rappresentava in qualche modo una «real-life counterpart to Jupiter's cup-bearer»⁴⁸⁶, non andando a minare, per la sua origine bitina, la necessaria profonda asimmetria nel suo rapporto con Adriano. Certamente, essendo ormai prossimi a un periodo storico di «ever-increasing ascetisms», non tutti i letterati - cristiani, ma anche pagani - videro di buon occhio il rapporto. Tuttavia, il motivo principale di critica non risale alla relazione omosessuale tra Adriano e Antinoo, ma a quella che fu considerata una *over-reaction* alla morte dell'amato da parte di Adriano, *quem muliebriter flevit*⁴⁸⁷: fatto che si ricollega sempre al sistema binario di virilità e avirilità.

Mentre Ganimede già dal Cinquecento con le arte figurative ebbe una ripresa in termini di relazione pederastica tra adulti e ragazzi, come «the single most appropriate, if not the exclusive, symbol of male-male love»⁴⁸⁸, Antinoo fu «object of homosexual circumstances» solo dalla fine del Settecento, per le «romantic circumstances of his life and death»⁴⁸⁹. A partire dall'età vittoriana,

⁴⁸⁴ *Passione* V, 8-11, in *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958).

⁴⁸⁵ Anche Saba ha dedicato una poesia a Ganimede, intitolata *Il ratto di Ganimede*, in *Mediterranee* (1947), che resta ambientata al tempo del mito, da cui non si discosta.

⁴⁸⁶ Williams 2010, p. 64.

⁴⁸⁷ *SHA, Hadrian*, 14.5-6.

⁴⁸⁸ James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, Yale University Press, New Haven-London 1986, p. 7.

⁴⁸⁹ Sarah Ann Waters, *The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Fantasy*, in *Wolfskins and togas: lesbian and gay historical fictions, 1870 to the present*, Queen Mary and Westfield College, University of London, Ph. D. thesis, 1995, p. 76.

Antinoo raffigurò quello che Ganimede aveva rappresentato nelle epoche precedenti, comparando ad esempio nell'opera di Oscar Wilde (nella poesia *The Sphynx*, del 1894)⁴⁹⁰ ed in seguito anche in importanti poeti novecenteschi come Fernando Pessoa (*Antinous*, 1918)⁴⁹¹. L'associazione di Antino con altri personaggi omoerotici non era nuova, ma era nuova l'assunta consapevolezza di una sottocultura che proclamava Antinoo come una sua icona⁴⁹².

La poesia di Buffoni, tiene sicuramente conto, consciamente o inconsciamente, di questa tradizione:

«E viene lo spezzarsi
Viene l'esame
Nel piccolo specchio di Antinoo
Resistono come in memoria
Le cartilagini che abito
Rase, quasi ossidate.
Lo sa
La lama blu del cielo avanti Cristo
Con l'ombra lasciata per strada
La vespa che le passa sopra,
Lo sa che non cerco niente.
Aveva per me già capito
Nel sesto l'astronomo in Cina,
Cercato e capito, ma poi
I fossi, le rogge.
Anch'io attraverso
Anch'io più orizzonte
Separato dal solo richiamo

⁴⁹⁰ Oscar Wilde si richiama ad Antinoo anche in vari passi in prosa di *The Picture of Dorian Gray* (1890) e nel primo racconto - *The Young King* - di *A House of Pomegranates* (1891).

⁴⁹¹ Certamente è da ricordare anche il romanzo di successo *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar (1951), che diede alla storia di Antinoo e Adriano visibilità anche al di fuori della cultura omosessuale.

⁴⁹² «Antinous' name appears alongside those of Hylas, Ganimede and Adonis in the homoerotic canons that were beginning to be drawn up by writers in English like Raffalovich and Wilde. The association of Antinous with other homoerotic heroes was not new [...] but what was new was the breadth and self-consciousness of the subculture which now claimed Antinous as a particular icon», Waters 1995, p. 78.

Al torrente arrendevole nato
Nel fondovalle sgranato
Foglio di cioccolato bianco con la scia.»

Il tema cui si allude, abbastanza velatamente, è l'omosessualità dell'Io - nella sua tensione a comprenderla - che si ritrova anche in frammenti del mondo antico, come lo specchio di Antinoo. Il riferimento alla parola «memoria» può farci pensare al romanzo della Yourcenar, ma qui non c'è menzione di Adriano. La poesia è focalizzata sull'Io, la presenza di Antinoo assume un ruolo funzionale al poeta, in un testo con rimandi classici ma non classicheggiante, così come i precedenti⁴⁹³.

Motivo omo-erotici tra sport e stupro

Nella poesia latina possiamo trovare due campi di espressione assai diversi in cui sono declinati i motivi omoerotici, tenendo pur conto che si tratta di una schematizzazione puramente funzionale. Uno è quello afferente al mondo indigeno, che si rifà alla mentalità stupratoria e al modello priapeo di virilità, al cosiddetto paradigma penetrativo, che dunque prevede un'esplosione vitalistica di sessualità, che si può configurare spesso come violenza ed offesa. In questo caso, c'è disprezzo per il partner ricettivo e - pressoché in ogni caso - gli atti omoerotici esprimono una minaccia verso chi li subisce, che perde la *pudicitia* e lo statuto di virilità. Un differente campo è quello che vede una maggiore presenza di sentimentalismo, che discende da una linea omoerotica di origine greca e che si configura in un rapporto affettivo tra l'amante e l'amato, anche se limitatamente a una differenza anagrafica e di ruolo, che ricalca il modello pederastico ateniese. In ogni caso l'amato, che è un *puer*, assimilato al modello efebico, non risulta schernito per il suo ruolo ricettivo, ma anzi è esaltato nella sua bellezza. Qui ricorrono i motivi dei baci, degli occhi, dell'amore fuggitivo, della delusione, del tradimento, della fine dell'amore (condivisi con una poesia etero-affettiva). Di

⁴⁹³ Sono invece assenti, in Buffoni, altre coppie storiche, mitologiche, letterarie, entrate ormai in un immaginario omosessuale (Aristogitone e Armodio, Alessandro Magno ed Efestione, Apollo e Giacinto, Apollo e Ciparisso, Eracle e numerosi amanti come Ila, Giasone, Iolao *etc*).

conseguenza, anche la tipologia di motivi omo-erotici trova (ma non sempre) una certa separazione circa la presenza concreta nei testi, per cui può essere proficuo considerare prima i motivi omo-erotici e poi quelli omo-affettivi.

Uno dei temi che emerge nella poesia di Buffoni è l'omoerotismo associato a contesti sportivi o di cameratismo, esclusi al genere femminile, a partire in particolare dalla silloge del *coming out Scuola di Atene* (1991). Qui, più che un'influenza proveniente dal mondo romano, riscontriamo un parallelo - già dal titolo e attraverso il filtro della pittura - col mondo greco. Infatti, la prima sezione si apre con una descrizione di atleti - con insistenza sulle parti del corpo più o meno nude e sui movimenti sinuosi - motivo presente più nella lirica greca che in quella latina. Nella silloge buffoniana non abbiamo riferimenti specifici alla latinità: si parla di «panatenaiche», di un bel ragazzo (Bruno) «perfetto come Apollo», si gioca sulla doppiezza semantica di «Scuola di Atene», con richiamo al mondo di pensiero dei filosofi, ma attraverso il filtro della pittura (Raffaello *in primis*, poi Caravaggio e tanti altri) e al mondo del nudo maschile (i ginnasi di Atene). A riguardo, i versi finali di una poesia di Dario Bellezza si ricollegano con stretta aderenza a questa tematica, ma rispetto a Buffoni è presente in essi una maggiore insofferenza, malinconica e nostalgica verso il tempo antico: «ma è il tempo solo che vola / senza senso, nel riflesso di questo / trapasso arcaico dei ginnasi d'Atene»⁴⁹⁴. La poesia con cui si apre *Scuola d'Atene* non ha, invece, rimandi diretti classici, assai sporadici in tutto il libro. Eppure, nella silloge è intessuto un continuo dialogo con altre epoche, la presenza di motivi omoerotici provenienti dal classico è dunque di sostrato⁴⁹⁵:

«Così stanco ravviva la pista
Con la mollezza di gambe
[...]
Guarda l'altro da poco sdraiato
E risorgono appoggiati di spalle
Parlandosi di nuche quasi guance

⁴⁹⁴ *All'Ambra Jovinelli II*, vv. 15-17, in Dario Bellezza, *Invettive e licenze*, Garzanti, Milano 1971.

⁴⁹⁵ In questo caso la poesia è ispirata da un testo poetico giovanile di Cesare Pavese, *I due corpi*: «due corpi si scuotono avvinghiati, / muovono cauti, scattano felini, / ristanno a tratti, alenano sudati / poi tornano all'attacco repentini / [...]».

Con un vero scherzo allacciando
Le braccia e restando
Uniti
Fanno rifanno e fanno
Capriola».

Anche in autori latini del I d.C. possiamo ritrovare occasionali motivi omoerotici associati al mondo delle palestre. Uno è il *carmen* 63 di Catullo, non per nulla ambientato in ambito greco e microasiatico. Suo protagonista è Attis - personaggio che ritorna come citazione diretta in *Limerick dorico* (*Quaranta a quindici*) - il quale rimpiange la sua evirazione, che gli ha fatto perdere lo statuto di virilità, lasciandosi andare a un lamento in cui si rammarica che dovrà stare lontano «dalla comunità degli uomini: comunità sessuale e comunità civile a un tempo»⁴⁹⁶: *abero foro, palestra, stadio et gymnasiis* (v. 60). Il suo è un dramma della perdita dell'appartenenza alla virilità, che lo porta a un declassamento sessuale e sociale⁴⁹⁷. Per quanto riguarda la nudità e la facilità di intercorsi sessuali, nel mondo romano il luogo più frequentato erano invece le terme. E in uno dei testi di Buffoni, da *Roma*, troviamo per l'appunto dei maschi che «passano a turno nei bagni» e si sfiorano «i gonfiori». Inoltre, l'esaltazione del corpo maschile, non soltanto efebico, compare nella letteratura latina di carattere scoptico, con un'attenzione nello specifico alle virtù falliche: in un poeta come Marziale, ad esempio, è esaltato esplicitamente il fallo maschile, con una varietà terminologica assai ampia, in consonanza con un'ideologia che ha a che fare sempre con un modello priapeo di virilità. In *Scuola di Atene* di Buffoni troviamo invece un'attenzione velata a questo elemento, con un linguaggio giocoso e metafore quali «spada» e «pilastro», o un più neutro «membro» (parola che ritorna con questa accezione anche in poesie di *Del maestro in bottega*, *Guerra*, *Noi e loro*). Soltanto in sillogi successive si fanno strada menzioni che, seguendo

⁴⁹⁶ Nicola Gardini, *Essere Catullo*, in Catullo, *Carmina. Il libro delle poesie*, Feltrinelli, Milano 2014.

⁴⁹⁷ Anche Orazio nella poesia che apre il IV libro delle *Odi* sogna di seguire e afferrare un ragazzo dal nome di Ligurino sull'erba del Campo Marzio, adibita a esercizi ginnici e militari. «The Roman reader or listener would have noted—probably with pleasant surprise—that Ligurinus is described as a Roman upper-class youth vigorously exercising in the field of Mars and swimming through “swirling waters”—perhaps of the Tiber», in Beert C. Verstraete, *Reassessing roman pederasty in relation to roman slavery: the portrayal of pueri delicati in the love-poetry of catullus, tibullus, and Horace*, «The Journal of International Social Research» 5.20, gennaio 2012.

il modello latino (?), utilizzano termini più sfrontati come «cazzo», in *Si può stringere con due mani una pistola* (da Guerra, 2005) e *L'alluvione (Noi e loro,* 2008). Per quanto riguarda il termine «culo», presente in numerosi passi di Marziale in senso omo-erotico (ma con sottesa la stessa ideologia di sempre), in Buffoni è utilizzato con diversa sensibilità. Infatti, ne viene fatto spesso un uso omo-rivendicativo, proprio a partire da un riappropriamento identitario di un lessico usato dalla tradizione in senso denigratorio. Paradigmatica in tal senso è la poesia *Il mio vero nome è così conosciuto* (in *Il profilo del Rosa*, poi inglobata in uno dei testi incipitari di *Jucci*), in cui il poeta si riferisce al termine in dialetto lombardo *cül*, che «In Lombardia lo si sente dire / Ad ogni fermata di scuola» verso «tutti quelli che hanno la faccia così / E se lo sentono dire, da principio / Senza ben capire».

Tuttavia, anche nella poesia di Buffoni i motivi omo-erotici possono assumere una sfumatura associata alla violenza e alla dinamica di dominazione/sottomissione, ed è qui che troviamo maggiormente presenti i paralleli con la poesia latina. Ricollegandoci ad Achille, un altro episodio della sua “mitologia” è legato all’omoerotismo, in senso di violenza di stupro, quello di Troilo. Il racconto, non presente nell’*Iliade*⁴⁹⁸, era contenuto, pare, nei *Cypria*. In questo caso - ma questa è solo una delle varianti del mito⁴⁹⁹ - assistiamo a una violenza connessa allo stupro omoerotico. In Buffoni il motivo, che vede contrapposta la posizione di un uomo penetrante rispetto a un ragazzo penetrato, ricorre anche in associazione alla sottomissione e alla schiavitù.

Emblematico il testo intitolato *Li coloravano di rosa in campo bianco*, in cui non si fa riferimento al mondo romano, ma addirittura a quello più antico degli Etruschi, nelle cui pitture (l’iconografia fa dunque da filtro anche in questo caso) appare una rappresentazione dell’episodio di Achille e Troilo che può assumere

⁴⁹⁸ Nell’*Iliade* (XXIV, 257) Troilo è ricordato soltanto di passaggio da Priamo. Virgilio nell’*Eneide* segue una differente versione che vuole Troilo caduto in battaglia (I, 474).

Per l’iconografia vedi *LIMC*, s. v. *Achilleus*, vol. 1, VII. *Das Troilosbenteuer* (206-388).

⁴⁹⁹ Cfr. Piero Boitani, *The European Tragedy of Troilus*, Clarendon Press, Oxford - New York 1989; Valentina Prosperi, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di troia dall’antichità al rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003; Antonio Aloni, *Due note virgiliane*, in A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina (a cura di), «*Tanti affetti in tal momento*». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2011, 1-9.

un valore archetipico a riguardo. È interessante sottolineare ciò, perché in questi versi è manifestata una netta differenziazione tra il *vir*, caratterizzato dal fatto di essere penetrante nell'atto sessuale, e chi non è *vir* e di conseguenza è ricettivo. A presentare questa opposizione binaria, per noi tipica del mondo romano, per Buffoni è già la pittura etrusca, che utilizza un colore assimilabile al «rosa» per gli uomini non virili, ricettivi sessualmente - il che rimanda anche alla polisemia legata ai novecenteschi triangoli rosa dei campi nazisti - e un «rosso cupo» per gli uomini virili, insertivi. Il riferimento poi prosegue indicando che «C'era per tutti spazio e un ruolo negli affreschi / Il piacere il comando la progenie», un ulteriore rimando a una visione della sessualità tipica anche del mondo romano antico, e che nel finale del testo viene associata pure «alla medina», sineddoche per il mondo maghrebino.

Non a caso, il testo è presente in *Noi e loro*, la silloge in cui è più stretto il contatto con la sessualità di stupro dell'antica Roma, proprio perché ha a che fare con una sessualità di tipo mediterraneo. Già Luca Baldoni, rifacendosi alla voce *Italy* dell'*Encyclopedia of Homosexuality*, ha evidenziato come nell'Italia del Novecento emergano «due paradigmi di omosessualità maschile, uno che potremmo definire mediterraneo e uno nordeuropeo/occidentale»⁵⁰⁰. Il primo, che trova maggiormente un *continuum* con la sessualità dei Romani, si sviluppa in società con forte opposizione binaria maschile-femminile, virile/a-virile, con una diffusa tendenza bisessuale, il che porta a un'asimmetria nel rapporto e nella relazione omoerotica, spesso non integrata propriamente nella società (se non entro rigidi limiti), e vissuta in furtività. Il secondo, invece, presuppone una conquistata coscienza dell'omosessualità e ha a che fare con un rapporto simmetrico della coppia, con persone che generalmente si identificano come gay, eventualmente anche con un legame ai diritti civili di matrimonio e genitorialità, in una società più aperta a superare un rigido binarismo femminile/maschile, virile/a-virile. Ora, in *Noi e loro* prevale sicuramente il primo paradigma, del resto trionfante anche in molti poeti italiani antologizzati da Baldoni, precedenti a Buffoni o a lui contemporanei, per i quali il rapporto col mondo classico e con la letteratura latina sembra più stretto. Ciò si verifica infatti attraverso l'insistenza su

⁵⁰⁰ Baldoni 2016, p. 43.

motivi ricorrenti quali l'esaltazione della bellezza efebica dei ragazzi, una sessualità spinta, aggiungendosi a ciò tutto un lessico e un'ideologia influenzati dal cattolicesimo – dal che una ricorrenza di termini quali peccato, colpa, crocifissione (correlati *et cetera*) anche in poeti quali Pasolini e Bellezza. Tuttavia, Buffoni è particolarmente interessante sia perché riesce a inglobare entrambi i paradigmi, presentando una grandissima varietà di motivi omo-erotici, come si è potuto notare dall'analisi del secondo capitolo; sia per il fatto che, anche entro il primo paradigma, compie comunque una revisione critica dell'omosessualità, con una diffusione di tematiche di omo-rivendicazione sconosciuta al mondo antico e ai suoi (più o meno consapevoli) imitatori. È appunto *Noi e loro* la raccolta in cui l'adesione al primo paradigma è ancora piuttosto forte, ma già si avvertono le avvisaglie della rivoluzione portata avanti da Buffoni. Nei testi ricorre il prototipo di quello che abbiamo chiamato “uomo alfa” maghrebino, simile per molti aspetti al *vir* romano: ossia, l'uomo che si accompagna indifferentemente a uomini e donne (“bisessualità”) e la cui sessualità si configura spesso come una sessualità di stupro. Si veda come esempio questa poesia, di cui riporto l'inizio e la fine:

«Lui che sovranamente riconosce
Chi inginocchiato sappia soddisfarlo,
[...]
E nella sua costante oscillazione
Tra somiglianza e differenza
Rispetto a un eroe vero,
Alla sua statua, statua di se stesso,
Avvezza a comandare e a combattere,
Bottino di guerra donne fanciulli schiavi
Da cui farsi religiosamente servire,
Lui, solo lui si permette
D'essere se stesso in modo
Così assoluto».

L'uomo descritto (Ishem) rappresenta un carattere prototipico che bene si addirebbe alla sessualità dei Romani. Da notare gli avverbi «sovranamente» e

«religiosamente», che indicano la forte asimmetria nel rapporto. La soddisfazione qui è intesa in maniera egoistica soltanto per l'uomo alfa, insertivo anche nel sesso orale (nel v. 2 il rimando è alla *fellatio*). Inoltre, è presente il tratto guerriero, che porta l'uomo a essere dominatore, mescolando le istanze di comando e di conquista sessuale. I partner sessuali, indifferentemente donne o *pueri*, sono come un «bottino di guerra», e ritorna un motivo associato allo schiavismo⁵⁰¹. Queste caratteristiche non sono sporadiche, ma compaiono anche in altri testi della raccolta, come nel finale di *Bianco e nero*, in cui abbiamo due aggiunte. Infatti, è addirittura sottolineato che «per antica usanza dell'etnia / Più virile atto è conquistare un uomo / Che una donna o un bambino», a ciò sommandosi poi un motivo razzistico, legato al colore della pelle, per cui «se bianco vale il doppio».

Il motivo dello stupro omoerotico era certamente presente già nella poesia latina, ad esempio in Catullo. Infatti, accanto a motivi omo-affettivi, nelle poesie del ciclo di Giovenzio ci sono testi che completano il quadro dell'omoerotismo bifronte di Catullo: da una parte affetto e amore per il *puer*, dall'altra stupro e offesa per i «rivali» o gli «amici» scherniti. In alcuni carmi, l'atto omoerotico del *vir* Catullo - o meglio dell'Io poetico catulliano - si configura come atto stupratorio di offesa, lesivo dell'onore degli altri maschi che vengono penetrati, sia oralmente che analmente. Indicativo a riguardo il *carmen* XVI, nel quale la *pedicatio* e l'*irrumatio* minacciate agli amici Furio e Aurelio si configurano, appunto, come atti di cui vantarsi, che danno a chi li compie una conferma del suo statuto di virilità (l'Io catulliano non è più *male mas*), a chi li subisce un'infamia di mollezza (*molliculi*), legata alla perdita della *pudicitia*. La questione della

⁵⁰¹ La schiavitù sessuale nell'universo omoerotico buffoniano è rivissuta più che altro come fantasia, o perlomeno come rappresentazione di dinamiche che mantengono un'opposizione di forte asimmetria, che ripropone la dialettica dominazione/sottomissione, ma non certo una vera schiavitù. Se in *Noi e loro* è presente in chiave di piacere anche psicologico, essa può assumere sfumature più violente in altri contesti, quale quello italiano degli anni '70/'80, con connessione a quello che oggi è detto universo BDSM. Ciò si evince più esplicitamente nel racconto in versi *Cinema rosa*, in cui il luogo si configura come altamente omoerotico e legato a una sessualità violenta, con riferimento a dei «teppisti / Con le borchie e tutto quanto», che facevano irruzione nel cinema «Ma non chiedevano che sottomissione / Quella dei quattro soldi o più evidente / Quella del farlo in piedi fino a quando / Rosa camuna sangue bianco». Altri riferimenti si trovano, ad esempio, nel distico relativo al *fist-fucking* in *Suora Carmelitana*, o nella prosa lirica di *Guerra* relativa a un amante della sottomissione sieropositivo.

reputazione, di onore e vergogna, sembra centrale nel *carmen* e si unisce a un'interessante tematica metaletteraria. Infatti, non si deve evincere che il poeta non sia casto per via dei suoi versi, che possono essere ricchi di lascivia. Sembra, dunque, che l'Io poetico voglia difendersi da una mollezza che si evincerebbe proprio dall'affettività leziosa dimostrata verso Giovenzio e della quale si fanno emblema i molti baci a lui promessi (anche se di baci si parla anche per Lesbia). Dunque, sebbene Catullo non svolga qui certamente un ruolo ricettivo, il solo profondersi in baci e carezze può fare vacillare uno statuto di rigida virilità, e passare da motivo poetico a motivo autobiografico e farsi metro di giudizio di una moralità? Questa domanda e la tematica del bacio sono presenti anche in una poesia di Buffoni, *Confine deserto libico*, in cui vengono distinte tre tipologie di uomini maghrebini, a proposito di un intercorso omoerotico: quello alfa «da uno sguardo solo duro» non è affatto disposto a baciare chicchessia, quelli intermedi «dallo sguardo [...] meno duro» soltanto a «metà cominciano a baciare», mentre i terzi, quelli «del sorriso», sono predisposti a baciare subito e ad avere una relazione omosessuale duratura nel tempo, e sembrerebbero naturalmente i migliori. Perché nella poesia di Buffoni ciò che cambia è fondamentalmente «il punto di vista». Nella poesia latina lo sguardo proviene, infatti, dal *vir*, mentre Buffoni assume un ruolo, che per un Romano sarebbe impensabile, paragonabile piuttosto a quello del *pathicus*, letteralmente colui che subisce, come la donna. Al di là dei testi esemplificativi che ho riportato per il confronto - e che non prevedono una netta intromissione dell'Io - si possono portare molteplici esempi. Si veda, tra i vari, una poesia della prima sezione alla prima persona, *Meno e più vale il tempo dei sorrisi*:

«Freme il mio corpo innanzi al suo barcolla
 E lo riceve controvento
 Come una vela tesa
 Che all'improvviso cede e accoglie
 L'irruenza necessaria».

In un altro testo, *La piega dei capelli labilmente*, addirittura l'Io si pone in similitudine esplicita con una donna: «come prona alla concupiscenza / Una sposa adorna di gioielli / Da polso e da collo / E di qualche velo, / Questo ero».

Ma Buffoni non si limita a ciò: in una breve poesia che assume carattere omorivendicativo, l'Io poetico si rivolge all'istanza paterna. Siamo ora nella più tarda raccolta *Avrei fatto la fine di Turing*, la poesia si intitola *A mio padre*. Quello che per Catullo, e in generale per gli antichi Romani, sarebbe stato fonte di *impudicitia*, e per il padre una vergogna indicibile, viene chiamato da Buffoni un "onore" riconquistato, con un intento di sovversione di una logica di virilità perduta o mancata, da cui si affranca:

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

La stessa parola onore, torna nella poesia eponima della raccolta. Proprio per una questione di «onore» il genitore sarebbe stato pronto a "fare curare" il «figlio degenerato».

Motivi omo-affettivi: efebofilia ed androfilia

Certamente non si può parlare di poesia gay, omosessuale, omoerotica come un sottogenere a sé stante, e non possiamo nemmeno dire che all'interno di quella che è una linea macro-tematica ci sia un'unica tendenza. Innanzi tutto, all'interno dello stesso omoerotismo maschile possiamo riscontrare tensioni erotiche verso tipologie di soggetti differenti, il che comporta un'alterazione nella presenza dei motivi nel testo. In Buffoni, nello specifico, non essendo presente una tensione efebofila, ma piuttosto androfila, abbiamo un legame apparentemente più distante con la linea che si riallaccia all'amore per i *pueri*, alla maniera di quella poesia che, trovando le sue origini nella pederastia greca, ha avuto sviluppo nella poesia moderna con una linea che vanta a progenitore la poesia neogreca di Konstantinos Kavafis (1863-1933), e per quanto riguarda la poesia italiana, soprattutto Sandro Penna (1906-1977), passando anche per Umberto Saba (1883-1957), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), e Dario Bellezza (1944-1996). Buffoni, pur essendo

memore della poetica insofferente di Bellezza e citando direttamente Saba, Penna, Pasolini in diversi testi - soprattutto in *Roma*⁵⁰² - non ha in comune con loro questo tratto di tensione efebofila. Per la poesia omoerotica, l'età è infatti uno dei fattori che non si può passare sotto silenzio. Nella poesia di Buffoni, quando l'Io poetico va a corrispondere a quello autobiografico, seppure risulti più anziano dei suoi partner, non si tende ugualmente a un rapporto assimilabile all'amore per i *pueri*. Innanzi tutto, non si rivolge a ragazzi adolescenti ed efebici, ma piuttosto a uomini, che, seppure più giovani, presentano evidenti tratti di virilità. Anzi, spesso pare configurarsi un'attrazione verso uomini non omosessuali, ma piuttosto bisessuali, il che comporta una ricorrenza di motivi associati a questo aspetto. Da quest'ultimo punto di vista è più stretta la vicinanza con i suoi predecessori e nello specifico con Pasolini, tanto che in una poesia di *Noi e loro* l'Io buffoniano dice: «Me ne basta una punta / Di nevrosi / Percepita all'istante / Per perdere interesse a frequentare / Anche il più bello del reame». Dunque, non dobbiamo pensare, siccome in Buffoni è maggiormente presente rispetto ai predecessori un paradigma nordico-occidentale dell'omosessualità, che non si avvicini mai a un eros che da quest'ultimo risulta spesso distante. Anche in Buffoni è presente un bifrontismo di fondo, una componente ossimorica circa l'omosessualità: da una parte il desiderio di una relazione simmetrica, gay, duratura, tendente al matrimonio eterosessuale borghese, in una posizione che auspica addirittura a un modello di società post-gay; dall'altra un eros dirompente, dai tratti marcatamente mediterranei, seppure da un'ottica e un ruolo diversi. Tutto ciò traspare dal romanzo docu-fiction *Zamel* (2009), che vede contrapposte le due figure di Aldo e di Edo, e dalla silloge poetico-teatrale *Personae* (2017), che vede contrapposte le due *personae* di Inigo e di Narzis. Ma, possiamo trovare riferimenti più precisi anche in singoli testi, mi limito a un esempio da *Noi e loro*:

«Sono Abramo e Maometto i miei amanti,
Ibrahim, detto Brahim alla tunisina

⁵⁰² La maggiore presenza di citazioni dirette in questa silloge non è casuale, infatti «il nesso tra omosessualità e poesia trova un radicamento particolare a Roma, tanto che per buona parte del Novecento la capitale rivestirà nell'immaginario poetico omoerotico un ruolo a cui nessun'altra città italiana può aspirare», in Baldoni 2016, p. 49.

In *La linea del cielo* (2018) Buffoni parla perciò di una "linea appenninica" dal punto di vista tematico e del contenuto, che contrappone a quella "lombarda" a cui si sente più vicino stilisticamente.

E Mehmet - contratto, secondo l'uso turco -
Qui a Roma.
Un vero mediterraneo abramitico mi sento
Col presepe mentale nei tre desideri.
Oppure volere un limpido fidanzato
Da civilmente sposare
Con le mamme e gli amici contenti?
Magari procreando assistiti
Bimbi da educare al più
Politicamente corretto,
Piuttosto che sostenere
Mehmet alle nozze
Con la badante moldava,
E dal piano di sopra osservarlo
Educare i figli alla caccia e alla lotta
Continuando in silenzio ad averlo nel letto?

In questo componimento, in cui prevalgono motivi di riflessione sul proprio eros, è presentata dall'Io una doppia prospettiva di vita: una si adatta alla via mediterranea, per cui l'amato potrebbe in un futuro andare a nozze con una donna e l'Io ne resterebbe un amante furtivo; l'altra si associa a una vita gay in una società moderna, con la possibilità di unirsi civilmente e procreare con la fecondazione assistita. A questo dilemma pare non ci sia soluzione e ciò si evince anche dalla costruzione retorica del testo, impostato sull'interrogazione in parallelismo. Se l'eros buffoniano, anche a livello ideologico - a differenza di Pasolini - sarebbe aderente ad un amore gay normalizzato e ricalcato senza evidenti disparità su quello etero, nondimeno rimane attratto - come Pasolini - da una tipologia inconciliabile a quel modello, tipica di un mondo più arcaico e di bisessualità diffusa, legata a un modello di eros furtivo, in cui l'amore omoerotico non può essere esclusivo.

Dunque, come in Pasolini, che nella raccolta postuma *L'hobby del sonetto* mostra il suo disprezzo del mondo borghese, che si trasforma in invidia per esserne escluso, per la mancanza di un'unione senza giuramenti e senza diritti, «è

riscontrabile anche in questa operazione un binarismo dialettico che tentenna, oscilla, entra in crisi, si contraddice e fa della contraddizione la sua caratteristica»⁵⁰³. Se per Pasolini la visione della Grecia e del mito greco è basata su un binarismo - come scrive acutamente Massimo Fusillo - «che oscilla tra una lettura viscerale e barbarica (senz'altro dominante) e una lettura ideologica e didascalica»⁵⁰⁴, in Buffoni il rapporto con la mediterraneità e con la sessualità romana si muove tra una militante critica ideologica al maschilismo (connesso ad omofobia) e una permanenza non sconfessabile di fascinazione.

La poesia latina, dal canto suo, ha certamente a che fare più con il paradigma mediterraneo che con quello nordico-occidentale, come abbiamo già visto, e i motivi omoerotici in essa sono legati a una tensione efebofila. Anche se, per quanto riguarda il mondo romano, al di là del recente saggio di Butrica, lo stesso Williams ha intitolato un intero paragrafo *Mature males as objects of desires*, in cui mostra come, se per la Grecia sono pressoché assenti attestazioni letterarie circa desideri omoerotici rivolti verso uomini che abbiano oltrepassato il modello di giovinezza “sbarbata”, a Roma sono invece presenti delle eccezioni. Un esempio lampante è quello dell'imperatore Galba, «particularly fond of men who are “very hard and grown hup»⁵⁰⁵, pur mantenendo tuttavia l'immagine del protocollo virile: l'apparenza dominante e avere come partner ricettivi anche «his own slaves» e «prostitutes». Marziale si configura di nuovo come l'autore della poesia latina che presenta più sfaccettature a riguardo, con un'attenzione a molteplici forme di erotismo, anche omoerotico.

Un'altra considerazione riguarda il modo di approcciarsi e il senso identitario rispetto al proprio orientamento sessuale. Nella poesia latina si riflette la mentalità romana, per cui non troviamo un'opposizione netta tra omosessualità ed eterosessualità. Catullo canta l'amore per Giovenzio accanto a quello più noto per Lesbia, Tibullo dedica elegie a Delia e Nemesi, ma anche al *puer* Marato, e in Marziale troviamo attestata una tensione omoerotica sia per *pueri* che per donne.

⁵⁰³ Francesco Ottonello, *Pasolini traduttore di Eschilo. “L'Orestide”. Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, GRIN Verlag, Munich 2018, p. 25.

⁵⁰⁴ Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, La nuova Italia, Scandicci 1996 (2007²), p. 8.

⁵⁰⁵ Williams 2010, p.88. Svetonio, *Galba* 22.

Lo stesso vale per Orazio, di cui ricordiamo i testi omoerotici dedicati a Ligurino (*Carm.* IV, 4.1 e IV, 4.10), mentre Ovidio dice di essere più propenso all'amore per le *puellae*, pur non disdegnando i *pueri*. Virgilio presenta invece, nelle *Bucoliche* come nell'*Eneide*, un mondo nel quale, come sappiamo, esiste l'amore per i *pueri* accanto a quello per le donne (fanno a sé le *Georgiche*). In ogni caso, tornando al contesto italiano, a differenza di un Pasolini che mostra anche in poesia un'identità omosessuale in molti tratti esasperata nel suo senso di inquietudine, Buffoni non fa del proprio erotismo una trasgressione esibita. Non rivendica la sua sessualità come una modalità conoscitiva ed esperienziale superiore. Piuttosto, ne fa motivo di indagine di sé e della società, con un interesse che non verte in maniera chiusa solo sul suo erotismo. E questo non è vissuto, soprattutto nella produzione più matura, con senso di colpa, ma con criticità e apertura verso la Storia e la letteratura. Il poeta giunge così a servirsi anche di riferimenti a culture extra-italiane, fra cui l'antichità classica, al fine di comporre una poesia capace di riattualizzare quegli stessi riferimenti, inglobandoli in una vicenda personale, assunta spesso ad oggetto della lirica.

Al di là delle differenze, nella specificità di motivi omo-affettivi possono essere riscontrati anche dei punti di contatto con autori latini quali Catullo e Tibullo. Cercherò perciò ora di metterne in luce alcuni, con un raffronto tra i cicli omoerotici latini e quelli della silloge *Noi e loro*. Per questa silloge di Buffoni ne abbiamo riscontrati ben tre: *Il cognato*, di sette testi, dedicato a Ishem e ambientato in Tunisia; *Ibrahim*, di otto testi, ambientato sia in Tunisia che in Italia; *Mehmet*, di nove testi, ambientato a Roma (un ciclo omoerotico può essere considerato anche quello di *Marino* in *Scuola di Atene*).

La caratteristica degli amati in Buffoni risulta un'esibita virilità, un senso di fierezza mascolina, come esprime il distico finale della poesia che apre il primo ciclo omoerotico: «Ma è più fiero che bello, lui è solo / Fierezza in ogni gesto...». In realtà, Ishem compare esplicitamente soltanto a partire dal quarto testo, ma è il protagonista anche degli altri, infatti si riscontra con chiarezza un filo narrativo, che prevede delle tappe e che vale per i vari cicli omoerotici: primo incontro,

innamoramento, problematiche, fine del legame⁵⁰⁶. Il secondo ciclo è animato da un maggiore sentimento omo-affettivo, pur rimanendovi un accentuato erotismo fisico. Dopo un breve testo allegorico che funge da preambolo, nel secondo testo abbiamo il momento dell'incontro, ed è lì che viene nominato per la prima volta Ibrahim: si distingue tra un gruppo di ragazzi che giocano a pallone, uscendo dall'acqua, ed anche egli è connotato come «fiero» (in *Sul divano in giardino ancora un bacio*). Il terzo ciclo rappresenta, in qualche modo, un'eccezione, perché Mehmet (non solo fiero, ma talvolta «Feroce quanto basta») compare già nel primo testo, ed è esplicitato che la relazione è avviata da tre anni. La narrazione si concentra quindi sui momenti successivi all'innamoramento, legati al rapporto di coppia, alle problematiche del caso, alla fine della storia.

Per quanto riguarda Catullo, l'ordine con cui leggiamo i suoi *carmina* nelle edizioni moderne, non è probabilmente originario. È possibile, infatti, che egli avesse pubblicato le sue poesie in una serie di *plaquettes*, seguendo un criterio di argomento e di destinatario comune⁵⁰⁷. Possiamo perciò immaginare un vero e proprio ciclo incentrato su Giovenzio, che segue un andamento narrativo e che consta almeno di quattro poesie, in cui il giovane è nominato direttamente (24, 48, 81, 99), ma che può ampliarsi fino a considerarne otto, che potrebbero seguire quest'ordine narrativo: 99, 48, 16, 15, 21, 24, 23, 81⁵⁰⁸. Ritroviamo qui uno schema pre-strutturato, che sarà poi condiviso dall'elegia ma anche dalle *Bucoliche* di Virgilio, delineato in maniera simile a quello di Lesbia. Tuttavia, la principale differenza a livello affettivo è che per Giovenzio non c'è un'aspirazione all'amore eterno, tutto risulta più affrettato. Inoltre, risulta anche più complessa l'identificazione di Giovenzio. Molti studiosi - da Cantarella a Verstraete a Williams - reputano che sia un *ingenuus* appartenente alla *gens Iuventia* (di Tusculo o di Verona), infatti il suo non sembra - come spesso accade in questi casi, ad esempio in Tibullo - uno pseudonimo greco. Anche se, a mio avviso, non ci sarebbero motivi per escludere che si possa trattare di uno schiavo o liberto della medesima *gens*, dato che sarebbe stato sconveniente esplicitare un rapporto

⁵⁰⁶ Anche in Tibullo il nome Marato compare tardivamente, seppure già da prima l'Io si stia riferendo a lui (1.8.49).

⁵⁰⁷ Cfr. Paolo Fedeli, *Introduzione a Catullo*, Laterza, Roma - Bari 1990.

⁵⁰⁸ Le altre quattro poesie non si rivolgono al Tu di Giovenzio, ma una ad Aurelio e Furio insieme, due soltanto ad Aurelio, una soltanto a Furio.

del genere, stante la *Lex Scantinia*⁵⁰⁹. In ogni caso, qui interessa trattare Giovenzio quale personaggio fittizio e funzione letteraria, dato che questo egli è, rimanendo aderenti all'interpretazione del testo⁵¹⁰. Nel ciclo così delineato assistiamo a una fase di conquista, data da primi approcci attraverso il bacio, che incontra delle ritrosie da parte del *puer*. A seguito di un prospettarsi di momenti lieti, subentrano poi i primi sospetti, che svelano una dimensione di perdita della felicità amorosa, per cui sorgono dei sospetti circa la fedeltà del *puer* ed emerge una forte gelosia, che porta il poeta a scagliarsi contro gli amici-nemici Furio e Aurelio. Non si assiste, a differenza che con Lesbia, a una vera e propria pacificazione, tutto rimane come sospeso e incerto, fino all'inesorabile *discidium*, corrispondente alla presa di coscienza del tradimento di Giovenzio con un altro *vir* (*moribunda ab sede Pisauri*, 81.3).

Per quanto riguarda Tibullo, il ciclo per Marato consiste in tre lunghe elegie del I libro (da 78 a 84 versi), in cui troviamo uno schema di base che è lo stesso utilizzato da Catullo. Tuttavia, in Tibullo troviamo una maggiore sottigliezza e attenzione al carattere individuale dei personaggi (che prendono anche la parola), al di là della presenza di una sottile ironia. La poesia si muove nella direzione di una storia con presenza di molte più azioni drammatiche e una forte attenzione alla psicologia. È come se Tibullo portasse la poesia lirica con le sue elegie a un apice di potenziale narrativo e psicologico, tant'è che Ovidio in seguito giocherà in senso destrutturante rispetto agli schemi dell'elegia e successivamente assisteremo ad un «leap from love poetry to prose fiction centred on love»⁵¹¹ con i *Satyricon* di Petronio. Dunque, se tra i poeti latini Catullo è il più «important predecessor in the writing of homoerotic personal poetry»⁵¹², Tibullo compone poesia d'amore omoerotico «dramatically more intricate and psychologically

⁵⁰⁹ Verstraete sottolinea: «Catullus was taking a risk with the law in confessing his erotic desire for a Roman boy of high civil and social-status. [...] However, it should be noticed, [...] that [...] there is no description of, or allusion to, acts of sexual or erotic intimacy beyond kissing», Beert C. Verstraete 2012, p. 160.

⁵¹⁰ Questo vale ancora di più per Marato tibulliano, sia che lo si reputi un *ingenuus* che un *puer* di origine servile, dato che «si tende a privilegiare lo studio dell'elegia come sede di una operazione letteraria, come un luogo cioè entro i cui confini [...] si realizza una scrittura in larga misura artificiale e che tuttavia ha tutta l'illusoria verità del vissuto quotidiano», in *Introduzione*, Tibullo, *Elegie*, traduzione di Luca Canali, con un saggio di Antonio La Penna, introduzione e note di Luciano Lenaz, BUR, Milano 2013 (1989¹), p. 76.

⁵¹¹ Provencal, Verstraete 2005, p. 312.

⁵¹² *Ivi*, p. 303.

more complex and nuanced than that of his predecessors in extant Greek and Roman literature»⁵¹³. Nella quarta elegia del primo libro troviamo il momento dell'innamoramento e della conquista, all'insegna di un dialogo fittizio con Priapo come *magister amoris*⁵¹⁴. Anche qui ben presto la prospettiva della felicità risulta effimera, infatti già nell'ottava elegia, con la crescita di Marato, troviamo il primo elemento di disturbo: si innamora di una ragazza (Foloe). Dato il potenziale allontanamento, l'Io poetico decide comunque di aiutarlo a conquistarla, ponendosi come guida, accettando dunque la norma sociale. Nella nona elegia abbiamo, però, il momento del *discidium*, dato dal fatto che Marato decide di diventare amante di un *dives amator*, descritto come più ricco ma più rozzo rispetto a Tibullo, il che sancisce la fine definitiva della relazione, con una accesa critica tibulliana al denaro, come motivo di corruzione dei giovani⁵¹⁵.

Uno dei primi argomenti di differenziazione riguarda il *topos* della fuggevolezza della giovinezza, che nei cicli di Buffoni è pressoché assente. Ciò si spiega con il fatto che non rivolge il suo amore verso adolescenti, che col passare del tempo perderebbero la carica erotica⁵¹⁶. Tale aspetto nei poeti latini è legato al modello pederastico di ascendenza greca, la cui prassi prevede una scadenza temporale del rapporto, corrispondente alla crescita della barba maschile del giovane: momento nel quale l'*erastes* più adulto si dovrebbe fare carico di accompagnare il giovane, attraverso una fase di passaggio, verso gli amori eterosessuali. In Catullo non si arriva nemmeno a questa fase, perché sembra che il rapporto si concluda prima. Si ricordino, invece, questi versi di Tibullo, proprio all'insegna del non ritardare troppo i tempi per via della bellezza fuggitiva (*quam cito*) dei *pueri*: *At si tardus eris, errabis: transiet aetas / quam cito! non segnīs stat remeatque dies. / Quam cito purpureos deperdit terra colores, / quam cito formosas populus alta comas*

⁵¹³ *Ivi*, p. 311.

⁵¹⁴ Come sottolinea Paola Pinotti «rimanda a un espediente usato negli *Aitia* e nei *Giambi* di Callimaco; ma a questa illustre ascendenza si affianca quella della poesia bucolica, con un analogo scambio di battute fra Priapo e un'amante nel quarto epigramma del *corpus* teocriteo», cfr. Pinotti 2002, p. 84.

⁵¹⁵ Cfr. Massimo Gioseffi, *Augusto e i suoi poeti: il caso Tibullo*, in Simonetta Segenni (a c. di) *Augusto dopo il bimillenario. Un bilancio*, STUSMA – Studi sul Mondo Antico, Le Monnier Università, Milano 2018, pp. 52-65.

⁵¹⁶ Risulta presente però in *Theios* (2001): nonostante l'Io buffoniano ricopra la figura dello zio, il nome greco è indicativo.

(1.4.27-30)⁵¹⁷. Tuttavia, anche negli amati di Buffoni permane il fatto che, dopo un certo momento, può capitare che esibiscano il desiderio di formare delle relazioni con una donna, alla ricerca di una famiglia propria di un modello eteronormato, teso anche alla procreazione. Se Tibullo è disposto ad accompagnare l'amato in quella che è considerata una normale fase di passaggio, in Buffoni emerge un senso di disorientamento a riguardo.

Per quanto riguarda i primi approcci, Giovenzio interpone ritrosie, infatti il bacio da parte di Catullo è rubato (*surripui*, 99.1) e non apprezzato da Giovenzio, manco fosse *commictae spurca saliva lupae* (99.10). Questo è certamente un motivo topico, presente nella poesia greca, al di là del genere femminile a maschile: ad esempio, lo troviamo in Teocrito (*Idilli*, 20, 1-21), e poi è ripreso anche in un epigramma di Stratone di Sardi (*AP XII*, 188). In Buffoni questo momento di impedimento non è raccontato, gli ostacoli a una relazione sono successivi. In comune c'è il fatto che l'infatuazione pare immediata. Catullo non può resistere a baciare il *puer*, così come Ibrahim cattura subito lo sguardo dell'Io buffoniano, riconducendolo addirittura al ricordo di un'esperienza d'amore remota, la prima della sua adolescenza. In Tibullo c'è sempre un buon motivo per innamorarsi di un *puer*, che può colpire lo sguardo al primo istante, per diverse motivazioni di fascino (1.4.9-sgg), legate tanto ad aspetti tradizionalmente associati al femminile (il pudore verginale espresso dal rossore delle gote), quanto al maschile (l'audacia e la forza nell'imbrigliare un cavallo o nel nuoto).

Interessante può essere soffermarsi su un determinato lessico legato alla dolcezza, presente in Catullo, connesso al miele e all'ambrosia e associato al motivo del bacio. Nel primo *carmen* del ciclo su Giovenzio (99) Catullo si rivolge a un *mellite Iuventi* (in vocativo), letteralmente "di miele", ed il bacio (*suaviolum*) è connotato come dolce più dell'ambrosia (nettare degli dèi), che - dato il non apprezzamento del *puer* - diventa amaro come l'elleboro, pianta utilizzata per placare la pazzia, in questo caso d'amore. Nel secondo *carmen* (48) sono gli occhi, invece, a essere *melliti* e l'Io catulliano desidera insaziabilmente (*nec satur*) bacciarli. C'è un'insistenza, dunque, su un lessico alimentare, per cui nel finale si

⁵¹⁷ Tanti altri i riferimenti in Tibullo alla fuggevolezza della bellezza e della giovinezza, ad esempio: *formae non ullam fata dedere moram* (1.4.36); *at tu, dum primi floret tibi temporis aetas, / utere: non tardo labitur illa pede* (1.8.47-48).

parla anche di *aridae aristae*. In Buffoni, torna sia il motivo degli occhi e dello sguardo, sia quello del lessico alimentare associato ai baci. Nel secondo componimento del ciclo per Išem c'è un'attenzione agli «occhi», che «in grandi occasioni di stupore» si aprono totalmente, «schiudendo il nocciola». Nel terzo continua l'insistenza sul senso della vista: «Il mio volto non doveva arrossire, / Io che zelavo il suo sguardo»; o ancora: «Era stato mio il suo sguardo una volta / Mentre usciva dal mare». Per quanto riguarda il bacio, la terza poesia di Ibrahim esordisce con: «Sul divano in giardino ancora un bacio», motivo tipico dell'insaziabilità di baci, a cui poi seguono versi di un erotismo fisico molto più spinto (tra cui la *fellatio*) non presente negli autori latini in questo senso (il lessico scurrile associato ad atti sessuali compare in Catullo soltanto come offesa agli amici-nemici). Tuttavia, mi pare interessante segnalare un testo di una sezione ulteriore, *Amici*, incentrata non su un uno, ma su più partner disparati. In particolare, una poesia esordisce così: «Ti bacerò questa sera ragazzaccio / Bacerò / Le tue labbra miele birra». In questo caso sono lampanti i punti di contatto (insistenza sul bacio, cui è associato un lessico alimentare e l'associazione specifica con il miele)⁵¹⁸. Ma a bene vedere ci sono anche delle nette differenze. Innanzi tutto, è da sottolineare che qui il ragazzo, seppure giovane, non sembra corrispondere al prototipo di efebico e delicato ragazzo previsto da Catullo, infatti è connotato con il suffisso peggiorativo in senso anche erotico, per esaltarne la mascolinità. Inoltre, le sue labbra seppure sono di miele, quindi associate alla dolcezza, al contempo sanno di birra, il che richiama una virilità più adulta. Questa fondamentale è la stessa tipologia di Išem («Possedeva del comando con ritmo l'arte», «Fierezza in ogni gesto»), Ibrahim («La tua lingua di pugile che affonda»), Mehmet («Turco, di etnia curda. / Comunista, torturato in galera», «Principe curdo / [...] / Feroce quanto basta a dilatare»). Per quanto riguarda Tibullo, abbiamo notato come un fanciullo può colpire per caratteristiche sia femminee sia maschiline. Ma è interessante sottolineare la presenza, associata al bacio, di una gradazione progressiva che ricorda quella di Buffoni di *Confine deserto libico*. Tuttavia nel poeta latino è associata al rapporto interno tra *vir* e *puer*: quest'ultimo all'inizio sarà ritroso e i baci dovranno essere rubati (come in

⁵¹⁸ Ricordo che anche in *Personae* (2017) e nel racconto in versi *Monte Athos (Suora carmelitana e altri racconti in versi, 1997)* si parla di «fiato di miele», in riferimento a Endimione.

Catull. 99.1); poi egli stesso offrirà di farseli dare, infine verranno offerti con spontaneo slancio, pur mantenendo un legame ossimorico fra l'azione del *dare* e quella del *rapere* (propria dell'amante): *rapta dabit primo, post adferet ipse roganti / post etiam collo se implicuisse velit* (1.4.55-56).

In generale, l'amore provato dall'io buffoniano - per quanto fisico - ha comunque una forte componente di idealizzazione e si riconnette a un prototipo di uomo, non ad un *proto-puer* come in Catullo e Tibullo, ma a un *proto-vir*, con stratificazioni nella Storia, come si evince da un testo del ciclo di Ishem: «Era l'amore degli amori / Che provavo per lui, / Un amore di amori / Stratificati e vivi». Anche nella poesia del ciclo di Mehmet, già ricordata sopra, è presa coscienza della tipologia di uomini per cui l'io prova attrazione, quelli legati a un mondo "mediterraneo", esenti dalla nevrosi, tipica dei borghesi europei. Lo stesso uso richiamante un prototipo - facendo slittare il nome proprio singolare dell'amato a un plurale comune - ritroviamo sia in Buffoni che in Catullo. Nel poeta italiano in versi come «Fiero Ibrahim, che Allah ti benedica / E se può che vi benedica tutti» e «Ecco, per i Mehmet / Con la maledizione / Della mia giovinezza, / Non cercai mai la luce / Salvandomi nel buio»; in Catullo nei versi iniziali del *carmen* XXIV: *O qui flosculus es Iuventiorum, / non horum modo, sed quot aut fuerunt / aut posthac aliis erunt in annis*. Anche in Tibullo, nella poesia che apre il ciclo, abbiamo il riferimento a una schiera di *pueri*, ritenuta pericolosa ma difficile da non amare: *o fuge te tenerae puerorum credere turbae / nam causami usti semper amoris habent* (1.4.9-10).

In Catullo abbiamo visto che solo quattro testi sono dedicati a Giovenzio, del quale non emerge una forte caratterizzazione e psicologia. Per quanto riguarda il ciclo di Mehmet, invece, Buffoni in due poesie addirittura cede l'io poetico all'amato, che parla in prima persona. Ciò avviene anche in Tibullo, quando viene data parola a Marato (1.8.55-66), che si lamenta verso Foloe secondo motivi ricorrenti del *paraklausithyron*⁵¹⁹. Dunque, in entrambi i casi, è ricercato un effetto di immediatezza per aumentare il *pathos* di due momenti assai diversi, ma accomunati da un'accesa drammaticità (Mehmet parla delle torture subite in passato e racconta un terribile sogno).

⁵¹⁹ Frank Olin Copley, *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*, «American Philological Association», n. 17, New York 1956.

Per quanto riguarda la conquista e il mantenimento della relazione, in Tibullo uno dei modi per conquistare un *puer* è soddisfarlo nelle sue richieste: *tu, puero quodcumque tuo temptare libebit, / cedas: obsequio plurima vincet amor* (1.4.39-42)⁵²⁰. Anche in Buffoni ci sono dei punti di contatto, in alcuni casi è esplicitato di come provveda anche a fornire un aiuto economico e al mantenimento dei suoi amati, come avviene con Ibrahim, cui paga la «scuola per disegnatori tessili». Ma anche in un testo esterno ai tre cicli, dedicato ad un altro amato, Yusif, il ragazzo è caratterizzato dalla «fantasia nell'enunciare i guai / Dei suoi parenti bisognosi. / [...] / Domani la salute di tua madre / La scuola ai tuoi fratelli, il nuovo / Affitto da pagare». In ogni caso, in Buffoni non è presente un'accesa critica dell'*avaritia* degli amati, rovinati dai *munera*; questo aspetto è accettato come qualcosa di ordinario, laddove Tibullo si scaglia contro la corruzione del giovane che si vende e di chi lo corrompe con doni, in vari passi: *muneribus meus est captus puer* (1.9.11); *Admoni quotiens: «auro ne pollue formam»* (1.9.17); *tu procul hinc abis, cui formam vendere cura est* (1.9.51); *at te, qui puerum donis corrumpere es ausus* (1.9.53); *blanditiasne meas aliis tu vendere es ausus?* (1.9.75).

A proposito del rapporto dominazione/sottomissione, per Tibullo se ci si comporta adeguatamente si riuscirà a mettere sotto giogo il *puer*, anzi egli stesso *paulatim sub iuga colla dabit* (1.4.16). Tuttavia, è interessante notare un curioso ribaltamento, infatti spesso sembra che sia il *puer* a tenere le redini del gioco, capare di torcere come vuole l'Io tibulliano, che implora pietà: *Heu heu quam Marathus lento me torquet amore* (1.4.81). Addirittura, in seguito troviamo il poeta ai piedi del ragazzo: *nunc pudet ad teneros procubuisse pedes* (1.8.30). Dunque, possiamo parlare di un potere manipolatorio di Marato, che vale anche per Giovenzio (seppure slegato dal denaro), infatti «Juventius appears both as a spoiled but callow child and as an actor who assumes mastery in the situation by a canny manipulation on his part»⁵²¹. Tuttavia, il tema della ricchezza dell'amante in Catullo non è un fattore di secondo piano, anche se rispetto a Tibullo la

⁵²⁰ Legge generale d'amore, cfr. Ov. *Am.* III 3-4; *Ars.* II.177-186 (in contesti sempre eterosessuali).

⁵²¹ David Konstan, *Enacting Eros*, in Martha Nussbaum and Juha Sihvola (Eds.), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, University of Chicago Press, Chicago-London 2002, p. 367. Citato in Provencal, Verstraete 2005, p. 303.

posizione sembra ribaltata. Infatti, si rivolge a Giovenzio ricordandogli che l'uomo a cui concede di farsi amare (*te sineres ab illo amari*, 24.6) non è affatto benestante: *isti, qui neque servus est necque arca* (24.5). Peraltro, senza servo e senza forziere risulta anche l'amico-nemico Furio (23.1). Tibullo, all'opposto, lamenta la corruzione dei giovani e il fatto che guardino ai benefici che possono ricavare da un amante ricco, invece di perseguire un ideale georgico di *paupertas*. Possiamo dire che la posizione di Tibullo è influenzata maggiormente dal modello della pederastia greca, per cui il rapporto col giovane ha anche un aspetto legato alla moralità e all'educazione del *puer*, mentre in Catullo sembra prevalere la morale indigena, l'urgenza del possesso del giovane, legata al piacere, e sì, anche all'affetto, ma svincolata da qualsivoglia fine paideutico. La posizione di Buffoni sembra più bilanciata e mediana tra le due.

Per quanto riguarda le problematiche nel rapporto, soltanto nel quinto testo del ciclo per Ithem inizia ad essere adombrata un'aporia, poi rimandata nella sicurezza dell'amore, ovvero la possibilità che l'amato bisessuale trovi sposa per costruire una famiglia: «Perché nemmeno quando / Sarà di nuovo padre / Lui si vergognerà / Di aver sorriso a me». In Catullo, invece, è assente tale preoccupazione, il suo problema è legato a una gelosia fortemente possessiva, per cui a nessuno è concesso di toccare l'oggetto del suo desiderio. Con tono minaccioso il poeta si rivolge ad Aurelio: *pedicare cupis meos amores / [...] / frustra: nam insidias mihi instruentem / tangam te prior irrumatione* (21.4-8). Inoltre, è da sottolineare che in Catullo il problema nasce dal fraporsi di altri uomini, sviluppandosi prima in sospetto, poi in gelosia, e infine in un vero e proprio tradimento. Per quanto riguarda Tibullo, è accettato che Marato vada con donne, anzi, il poeta stesso lo aiuta e rimprovera Foloe di non trattare bene il ragazzo (1.8.49-sgg, 1.8.69-sgg). Infatti, ricordiamo che anche in uno dei *carmina docta* di Catullo (61), il matrimonio con la donna sembra rappresentare una necessità che va accettata. Anche se qui sembra che l'astinenza dai ragazzi imberbi non sia facile per il novello sposo (*diceris male te a tuis / unguentate glabris marite / abstinere, sed abstine / [...] / scimus haec tibi quae licent / sola cognita, sed marito / ista non eadem licent*, 61.134-142). Poi, l'interesse è rivolto anche verso il *concupinus* di Manlio. L'io catulliano lo invita - *desertum domini*

audiens / concubinus amorem (61.121-123) - ad accettare il fatto che gli tocca rinunciare a quello cui era abituato, attraverso l'immagine del rituale delle noci e del taglio della chioma (61.131-133).

Per quanto riguarda Tibullo, il vero tradimento sarà quando il *puer* andrà con un altro uomo. Ciò avviene furtivamente: *et cum furtivo iuventem lassaverit usu* (1.9.55). La soluzione per Tibullo sarà quella di vendicarsi trovando un *puer alter*, che prenderà il regno lasciato vuoto da Marato (che così forse si pentirà): *tum flebis, cum me vinctum puer altr habebit / et geret in regno regna superba tuo* (1.9.78-79). Catullo, invece, nel *carmen* del *discidium* definitivo mostra ancora il suo spirito competitivo, criticando da una parte il nuovo amante di Giovenzio, proveniente da una moribonda Pesaro e più giallo di colorito di una statua d'oro (81.3-4), rimproverando dall'altra Giovenzio per l'oltraggio e il crimine commesso nel preferire a lui un altro: [...] *quem tu praeponere nobis / audes, et nescis quod facinus facias?*.

In Buffoni, invece, a volte l'amante sembra interessato ad andare con una donna, altre volte però il tradimento si compie con uomo. In *Ibrahim*, nella penultima poesia della sezione troviamo gli elementi di disturbo che presagiscono alla fine del rapporto. Ormai, la relazione è proseguita perfino in territorio italiano e sembra che il giovane magrebino «ancora non amava eppur bruciava / Di desiderio di amare». Tuttavia, si stagliano nelle mente di Ibrahim «Disequilibri di luce e asimmetrie», che lo portano ad andare con un altro uomo, tradendo l'io: «Ma a te questo non importa, tu lo scovi / In metropolitana / Il dio nero già pronto che ti aspetta / Nella stanza d'albergo al nono piano». Come per Catullo e per Tibullo, anche in questo caso, la motivazione che avvia alla fine del rapporto è legata al tradimento, e l'ultimo testo è una coda generale all'intera esperienza tunisina presentata nelle varie sezioni, sancendo un'incompatibilità di fondo.

Infatti, sembra che il motivo della separazione risieda in un nucleo più profondo. Nei due testi finali di *Ishem* sopraggiunge la consapevolezza di un annunciato *discidium*, con un'ammissione che Ishem «certo non si può curare / Delle faccende in sospenso del mio corpo o cuore». Anche la trascuratezza dell'amore è un motivo tipico della lirica amorosa, presente sia in Catullo che in Tibullo. Ciò che risulta differente è la reazione: veemente e competitiva quella di Catullo,

vendicativa e lamentosa quello di Tibullo, rassegnata e riflessiva quella di Buffoni.

Per quanto riguarda *Mehmet* e l'io buffoniano, emerge dal primo testo un'asimmetria, innanzi tutto culturale: l'io buffoniano è un letterato che si dedica la «sera da solo alle letture», il compagno un uomo proveniente da una famiglia di fede islamica, con la madre che chiede di celebrare il *Ramadan*. Eppure, tra i due, oltre che una forte passione erotica, è messo in luce un punto di contatto, ovvero la trasgressione rispetto alla tradizione religiosa: l'asimmetria sembra un punto di forza, che può condurre ad esiti lieti. Tuttavia, anche in questo ciclo emerge a un certo punto un problema profondo, che impedisce una risoluzione serena e un proseguimento duraturo della relazione. È come se subentrasse sempre qualcosa a minacciare un possibile prosieguo felice della storia, come avviene per i cicli latini. Un ruolo fondamentale riveste il penultimo testo della sezione, che ho già riportato, in cui le due prospettive di vita - una adatta al paradigma mediterraneo, l'altra a una vita gay in una società moderna - risultano inconciliabili, senza soluzione al dilemma. Con l'ultimo testo della sezione è sancita l'inconciliabilità tra i due amanti: se nella poesia di apertura era sottolineata una somiglianza di atteggiamento, nonostante la diversità culturale, qui la consapevolezza della differenza di fondo si stabilizza.

In sintesi, nei cicli omoerotici di Buffoni rimangono dei punti di contatto con quelli della poesia latina: la disparità interna del rapporto per via di un'asimmetria di fondo (il nesso ha a che fare col paradigma mediterraneo), l'evoluzione narrativa che, da momenti che sembrano presagire amore, porta dopo un certo periodo alla fine della relazione (spesso legata al tradimento), il fatto che il più grande anagraficamente dei due amanti corrisponde all'io poetico. Anche se, certamente, l'asimmetria è data da fattori diversi, in Catullo e Tibullo dall'opposizione sostanziale virile/a-virile, in Buffoni da una divergenza culturale - oltreché economica e di provenienza sociale - che mostra la sua definitiva inconciliabilità solo alla fine di ogni legame. In ogni caso, al di là dalle poetiche individuali degli autori e dai duemila anni che li separano, ciò che risulta

fondamentalmente diverso è che l'Io di Buffoni non ricopre un ruolo di *erastes*, rigidamente insertivo in senso tradizionale: l'ottica appare alquanto sovvertita.

Motivi omo-rivendicativi e poesia latina

Abbiamo visto come personaggi della letteratura latina possono essere utilizzati in senso omo-rivendicativo attraverso una rifunzionalizzazione del classico e addirittura anche come termini volgari, utilizzati “tradizionalmente” in senso denigratorio, possono essere virati - attraverso un'auto-assunzione cosciente e critica del lessico - in ottica omo-rivendicativa. Sembrerebbe invece poco plausibile poter costruire un sotto-paragrafo, e per di più quello finale, a partire da un orizzonte che incroci i motivi omo-rivendicativi e il mondo romano, con la sua mentalità di opposizione virilità/a-virilità, che si riflette nella poesia latina. Tuttavia, ritengo che ciò sia possibile. Anzi, un caso interessante, su cui mi pare proficuo soffermarsi, è dato proprio dalla citazione diretta di un'espressione di un autore latino, che nel riuso fatto da Buffoni esprime un forte carattere omo-rivendicativo. Mi riferisco all'uso citazionistico in senso omoerotico di Orazio, di cui è ripresa una frase appartenente alle *Epistole* (*Epist.*1.10.24): *naturam expellas furca tamen usque recurrit*. Potrebbe meravigliare il fatto che Buffoni non utilizzi altre citazioni dirette da poesie con motivi omoerotici di Orazio, presenti al di là che nelle già ricordate *Odi* per Ligurino (4.1, 4.10), anche in ulteriori passi delle stesse *Odi* (1.4.19-20, 1.32.9-12, 2.5.20-24, 3.20), degli *Epodi* (11.23-28), delle *Satire* (1.2.116-118, 1.4.27, 2.3.325). In realtà non stupisce, perché il motivo è dato dal fatto, *in primis*, che in questi passi poetici non sono presenti motivi omo-rivendicativi, così come non se ne trovano di norma nella poesia latina, non essendoci un'identità omosessuale scissa da quella eterosessuale (al massimo troviamo motivi celebrativi di rapporti omosessuali di base asimmetrici). *In secundis* la citazione - che è limitata alla prima parte *Naturam expellas furca* - non è utilizzata in una poesia, ma riveste un ruolo particolarmente rilevante a livello macro-strutturale, comparando come nome di un'intera sezione. Questa sezione di *Il profilo del Rosa* (2000) è dedicata proprio a una riflessione sull'omosessualità,

partendo da quella autobiografica per arrivare a scavare nel tempo profondo, alla ricerca di radici di essa anche nell'uomo Oetzi. Questo gruppo di testi rappresenta infatti il primo nucleo sostanziale della poetica di omo-rivendicazione di Buffoni, presente in precedenza in singoli testi, ma in maniera in genere non esplicita, e manifestatasi invece poi nella produzione successiva, fino ad arrivare allo sviluppo di addirittura un'intera trilogia omo-rivendicativa, della narrativa, di libri peculiari come *Roma, O Germania, Personae etc.* Da precisare che il motivo omo-rivendicativo certamente non era presente nel testo latino, ma diventa tale a partire da una rifunzionalizzazione critica. Infatti, in Orazio la locuzione indica traslatamente che è arduo sopprimere le proprie attitudini naturali, che in qualche modo sono destinate a manifestarsi sempre. Questo è, dunque, un tipico caso di riuso di materiale classico in senso omo-rivendicativo.

L'atteggiamento di Buffoni non è, in questo, del tutto nuovo. Nella tradizione rivendicativa dell'omo-erotismo il mondo classico è stato spesso visto attraverso una lente deformata, per cui appariva, se non come un assoluto paradiso di libertà sessuale, almeno come un luogo di minore repressione rispetto ai secoli successivi - compresi i decenni della crescita dell'autore - in virtù di una più prorompente carica erotica e vitalistica⁵²². Dunque, è piuttosto antico l'uso rifunzionalizzato della latinità in funzione rivendicativa, o perlomeno celebrativa dell'omosessualità. In Buffoni, tuttavia, la presenza della latinità non si limita a questo; e spesso, come abbiamo visto, diviene fonte di una "mitologia personale", che riutilizza divinità e personaggi del mondo romano. Anche questa non è un'innovazione buffoniana: la differenza - al di là dell'originalità dell'autore - è che in Buffoni c'è una forte volontà di omo-rivendicazione, almeno per le opere poetiche dalla seconda fase. È come se Buffoni fosse riuscito pienamente a compiere quel lavoro, innanzitutto su se stesso - trasponendolo poi, di riflesso, nella propria arte - di depurazione e superamento di ogni senso di colpa cristiano, ancora presente in autori come Pasolini e Bellezza. In Buffoni, nonostante permanga una fascinazione per il "mondo antico mediterraneo", il rapporto con la tradizione antica è più lineare, meno combattuto interiormente, e il mondo classico rappresenta più fluidamente un mondo da cui trarre ispirazione, una realtà

⁵²² Cfr. D. H. Mader, *The Greek Mirror: The Uranians and Their Use of Greece*, in Provençal, Verstraete 2005.

rivissuta in senso favolistico, ma con spirito critico e coscienza dei percorsi del tempo, della Storia, della poesia.

Ovviamente, anche questa attenzione per l'omo-rivendicazione non è un'invenzione del tutto buffoniana, e ne abbiamo dei precedenti perfino in Italia⁵²³; ma possiamo dire che egli si configuri come l'autore della poesia italiana in cui tale attenzione è maggiormente presente, sviluppata e problematizzata⁵²⁴. In Buffoni, a differenza degli altri autori italiani del "canone omoerotico", è maggiormente presente una formazione attraverso la poesia inglese e americana (al di là dell'influenza francese): anche per questo, probabilmente, in lui troviamo così alta la coscienza di una linea di omo-rivendicazione.

Dobbiamo però ora chiederci se questa linea abbia radici anche nel mondo classico e nella poesia latina. La risposta è negativa, se si va a cercare nei testi originali motivi propriamente omo-rivendicativi, ma certamente anche per l'omo-rivendicatività il mondo classico, rifunzionalizzato ideologicamente, mantiene un ruolo fondamentale. Tuttavia, rimanendo aderenti ai testi, possiamo fare un ultimo raffronto, prendendo in considerazione Marziale, per i versi iniziali che ho posto in epigrafe al capitolo. Infatti, si tratta di un interessante caso poetico, che non mi è parso ancora abbastanza approfondito in tale ottica dagli studiosi.

In questa poesia epigrammatica (7.10), l'Io poetico si scaglia contro una tendenza che sembra piuttosto sviluppata a Roma: ovvero, interessarsi delle questioni

⁵²³ Troviamo soltanto tracce di elementi omo-rivendicativi in *L'hobby del sonetto* di Pasolini (1971-1973, edito integralmente solo nel 2003), in testi di Saba come quello dal titolo programmatico *Omosessualità* (in *Stranezze*, 1976), nella poesia, pur con forti richiami al mondo greco-latino, di Giampiero Bona *etc.* Veri e propri motivi omo-rivendicativi li troviamo certamente *in primis* in Massimo Consoli (*Viva l'omosessualità*, 1976) e poi in autori più giovani come Pierre Lepori (*Qualunque sia il nome*, 2003), pur restando Buffoni senza dubbio il maggiore rappresentante. Cfr. Baldoni 2016.

⁵²⁴ Una sorta di omo-rivendicazione si può trovare, infatti, già alla fine dell'Ottocento: i primi movimenti di liberazione omosessuale si connettono al mondo classico, con le antologie di letteratura omoerotica. Nella tradizione poetica, identica finalità rivendicativa si riscontra in Rimbaud e Verlaine. Oltre alla poesia a quattro mani *Sonnet du trou du cul*, che nella (per l'epoca) scandalosa esibizione di spinto omoerotismo aveva anche una funzione di provocazione sociale, emblematica appare tutta la raccolta di Verlaine intitolata *Hombres*, scritta nel 1891, ma pubblicata postuma solo nel 1903. Essa fa parte di una trilogia erotica, concentrandosi sull'amore tra uomini. Tra i primi a utilizzare con evidenza il classico non come allusione letteraria improntata all'evasione, ma come conscia e strategica adozione per l'emancipazione omosessuale, furono poi i poeti di ambito anglosassone, nello specifico Walt Whitman e gli uraniani: «What the particular group of British and American homosexual poets and literary figures in the late 19th and early 20th century saw in the Greeks was a reflection of themselves, of their own concerns, their own ideals, their own answers to their own questions», in D.H. Mader, *The Greek Mirror: The Uranians and Their Use of Greece*, in Provencal, Verstraete 2005, p. 378.

private degli altri. Ad impersonare questa tendenza è un non meglio imprecisato uomo di nome Olo. Riporto il componimento latino integralmente:

«Pedicatur Eros, fellat Linus: Ole, quid ad te,
De cute quid faciant ille vel ille sua?
Centenis futuit Matho milibus: Ole, quid ad te?
Non tu propterea, sed Matho pauper erit.
In lucem cenat Sertorius: Ole, quid ad te,
Cum liceat tota stertere nocte tibi?
Septingenta Tito debet Lupus: Ole, quid ad te?
Assem ne dederis crediderisve Lupo.
Illud dissimulas, ad te quod pertinet, Ole,
Quodque magis curae convenit esse tuae.
Pro togula debes: hoc ad te pertinet, Ole.
Quadrantem nemo iam tibi credit: et hoc.
Uxor moecha tibi est: hoc ad te pertinet, Ole.
Poscit iam dotem filia grandis: et hoc.
Dicere quindecies poteram, quod pertinet ad te:
Sed quid agas, ad me pertinet, Ole, nihil».

I versi sono in totale 16 e il testo è costruito con una struttura ben elaborata in *Ringkomposition*: distico introduttivo (vv.1-2), corpo centrale (vv.3-14), chiusa epigrammatica (vv.15-16). Da notare la ricorrenza in vocativo di *Ole* (con le prime quattro ripetizioni in epifora, *Ole, quid a te*) nel finale di tutti i versi dispari, con l'eccezione del quindicesimo, in cui è assente la menzione (ma è pur presente *ad te*), che ritorna nell'ultimo verso. Il componimento ha davvero una simmetria esemplare, nei primi due versi è espresso da subito il nucleo del componimento, ovvero che cosa può importare a una terza persona (qui, Olo) quello che facciano anche sessualmente due uomini sulla propria pelle. I sei versi successivi sviluppano questo tema, portando in evidenza altre tre casi, con l'Io di Marziale che insiste ripetutamente su che cosa possa importare ad Olo di tutto ciò. Nei successivi sei versi, invece, è sviluppato il secondo nucleo speculare, riassunto nei due versi finali. Olo viene invitato a non nascondere lo sguardo e a osservare quello che concerne la sua sfera privata, il molto che avrebbe di criticabile,

presentando di nuovo tre *exempla*. Nel distico finale, la chiusa salace dal carattere deliberatamente contraddittorio: l'Io di Marziale potrebbe continuare sull'elenco delle cose che riguardano Olo (dunque, sembra bene informato in fatto di *gossip*, l'elemento che vuole criticare), ma in fondo dice che non gli importa niente di quello che Olo fa nella sua intimità (la morale che sancisce la fine del componimento, ricollegandosi all'inizio).

È pur vero che vengono presentati casi disparati - un uomo che spende innumerevoli sesterzi per pagare delle imprecisate prestazioni sessuali, un altro che fa festa fino all'alba, un altro che ha debiti pesantissimi - ma il risalto è dato dall'autore, per via dell'elaborata struttura, soprattutto ai primi due uomini: Eros e Linus. Dunque, sembrerebbe che il fatto che un uomo possa praticare in modo ricettivo sesso orale e anale, in realtà, è qualcosa che riguarda le scelte individuali di ognuno. Certo, questa sarebbe un'interpretazione forse eccessiva, ed eccessivo sarebbe certamente l'assegnare a Marziale propositi omo-rivendicativi: è anche vero, infatti, che bisogna considerare il genere di appartenenza del testo, che tende ad andare provocatoriamente oltre ciò che sarebbe ammesso, con un gusto salace e satirico che ama l'iperbole e si connette alla concezione di "carnescialesco" di Bachtin⁵²⁵. Inoltre, volendo, il finale potrebbe celare un'ambiguità di fondo, portando a ribaltare il senso generale dell'interpretazione: come a dire che seppure venga criticato il fatto che non bisogna criticare la vita altrui, in fondo la riprovazione critica permane (Olo viene infatti criticato).

Dunque, seppure non si possa parlare di un motivo omo-rivendicativo, in questo caso sembra emergere un invito a non condannare apertamente qualcuno per la propria vita sessuale, il che va totalmente contro la morale romana. I motteggi derisori verso la femminilità e la ricettività sessuale dei maschi sono presenti in molti epigrammi di Marziale. Tuttavia, non necessariamente in maniera esacerbata e seriosa, soprattutto non richiamandosi a una morale assoluta, risultando fondamentale nella poesia di Marziale il carattere di gioco, che ironizza su tutto e

⁵²⁵ Cfr. M.M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. Mili Romano, Einaudi, Torino 1979 (1965¹).

tutti⁵²⁶. Da notare, dunque, che in questo senso in Marziale non c'è discriminazione specifica.

In un altro epigramma (12.85) di soli tre versi, a colui che dice che puzza la bocca a chi commette la *fellatio* (un certo Fabullo) il poeta latino ricorda che puzza altrettanto a chi commette *cunnilingus*. Anche in un altro epigramma (12.75) è presente un elenco di personaggi in situazioni disparate, ma con qualcosa in comune: Politimo corre dietro alle *puellae*, Ipno confessa a malincuore di essere un *puer*, Secondo ha le natiche piene di ghiande (in latino *glande*, doppio senso fallico⁵²⁷), Didimo è effeminato (*mollis*) anche se non vorrebbe, Anfione sarebbe voluto nascere una ragazza. Di fronte a queste situazioni al limite, probabilmente in una *climax* secondo il grado di eccezionalità alla norma della morale romana, Marziale dice, ad un certo Avito, di preferire (*malo*) le delizie, la superbia e i fasti brontoloni di questi, che avere una dote di *quinquies ducena* [*milia sestertium*], ovvero di essere ricco. Se non possiamo dire che è espressa anche qui un'accettazione di determinati comportamenti, dato il carattere satirico del testo e la moralità indigena confermata in altri epigrammi, è interessante sottolineare che vengono nominati (e questi sono solo alcuni di molteplici esempi possibili) determinati aspetti che sembrano avere una certa diffusione a Roma, seppure scherniti o controllati a livello di stato. Marziale sembra esprimere in ogni caso una simpatia, o almeno una bonaria non-antipatia, verso determinati comportamenti, e minore acrimonia rispetto ad altri autori (quale lo stesso Giovenale), anche se il tutto è poi sempre sostanzialmente finalizzato all'esito della battuta finale, e non si sa mai quindi quanto vada preso troppo sul serio⁵²⁸.

Mi sembra importante, in conclusione, considerare un elemento di discontinuità, che non tocca minimamente la poesia latina. Infatti, una caratteristica piuttosto

⁵²⁶ Di questo mi pare che tenga poco conto Cantarella, quando scrive che in Marziale è espresso «il disprezzo totale e assoluto per i maschi adulti sessualmente passivi»; seppure presente in parte, non lo è di certo in maniera così “assoluta” (p. 193).

⁵²⁷ «The medical technical term was *glans*, a calque on βάλανος [...]. But Martial puns on this anatomical sense at 12.75.3 ‘pastas glande natis habet Secundus’ (the buttocks (or anus) of Secunds ‘feed on’ the *glans*). Here *glans* has tended to shift its reference to the whole organ», in J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, John Hopkins University Press, Baltimore 1990 (1982¹).

⁵²⁸ Lo stesso Marziale scrive che la sua poesia è caratterizzata *multo sale nec tamen protervo* (10.9.2) e che in lui non è presente un aspro rancore (10.33.5-6). In un altro epigramma (3.99), ad esempio, si rivolge a un calzolaio dicendo che egli semplicemente gioca, scherza (*ludere*), ironizzando non sulla sua vita, ma sul suo mestiere (*ars tua, non vita est carmine laesa meo*, 2).

innovativa nella poesia di Buffoni, che si unisce alle tematiche di omorivendicazione, è la critica ideologicamente radicale al sistema etero-normato, il cui maschilismo, con conseguente condanna della femminilità (di uomini e donne), ha radici proprio nella mentalità romana. La liberazione gay si unisce, dunque, all'emancipazione femminile (l'*empowerment* della donna), avendo come bersaglio comune l'eteropatriarcato. Non compare alcun tasso di misoginia in Buffoni, a differenza che in molta poesia omoerotica, anche moderna e contemporanea (e anche con tratti omo-rivendicativi: Verlaine, Saba), che trova in questo un *continuum* con il classico, definitivamente spazzato via dalla poesia degli anni Duemila di Buffoni.

Bibliografia

Opere di Franco Buffoni

Segnalo il sito www.francobuffoni.it in cui è presente una bibliografia completa aggiornata dell'autore e sull'autore. Qui inserisco, al di là delle opere di poesia menzionate e analizzate, gli altri lavori di Buffoni e gli studi a riguardo citati.

Poesia

Nell'acqua degli occhi, in Giovanni Raboni (a c. di), «Quaderni della Fenice» 54, Guanda, Milano 1979, pp. 43-59.

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

Quaranta a quindici, Crocetti, Milano 1987

Scuola di Atene, L'arzanà, Torino 1991.

Adidas. Poesie scelte 1975-1990, Pieraldo Editore, Roma 1993 (antologia).

Nella casa riaperta, Campanotto, Udine 1994 (plaquette).

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

Il profilo del Rosa, Mondadori, Milano 2000.

Theios, Interlinea, Novara 2001.

Del maestro in bottega, Empiria, Roma 2002.

Guerra, Mondadori, Milano 2005.

Noi e loro, Donzelli, Roma 2008.

Roma, Guanda, Parma 2009.

Aforismi ed Extempore Poems, eBook n. 77, LaRecherche, 2011; disponibile al link http://www.larecherche.it/librolibero_ebook.asp?Id=80 (plaquette).

Poesie 1975-2012, Mondadori, Milano 2012.

Jucci, Mondadori, Milano 2014.

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

O Germania, Interlinea, Novara 2015.

Personae. Dramma in cinque atti e un prologo, Manni, San Cesario di Lecce 2017.

Poeti, LietoColle-Pordenonelegge, Pordenone 2017 (plaquette).

La linea del cielo, Garzanti, Milano 2018.

Saggistica, traduzione, narrativa

James Joyce: notazioni ontogenetiche e conseguenti associazioni, in «Annali dell'Ist. di LL germaniche» I, Università di Parma 1973.

(a c. di), J. Keats, *Sonno e poesia*, Guanda, Milano 1981.

(a c. di), G.G. Byron, *Manfred*, Guanda, Milano 1984 (2005²).

Geoffrey Chaucer e l'ideologia dei Canterbury Tales, Coopli, Milano 1986.

(a c. di), S.T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio e altre poesie*, prefazione di F. Cordelli, Mondadori, Milano 1987.

(a c. di), R. Kipling, *Ballate delle baracche e altre poesie*, Mondadori, Milano 1989.

(a c. di), *Poeti romantici inglesi*, 2 voll., Bompiani, Milano 1990 (2005²).

(a c. di), S. Heaney, *Scavando. Poesie scelte (1966-1990)*, Fondazione Piazzola, Roma 1991.

(a c. di), O. Wilde, *Ballata dal carcere e altre poesie*, Mondadori, Milano 1991.

(a c. di), *Quaderni italiani di poesia contemporanea*, Guerini e associati (1991-1994), Crocetti Editore (1995-1997), Marcos y Marcos (1998-2018).

Il mio lavoro poetico, in «L'incantiere», n. 17, marzo 1991.

Ramsay e Fergusson precursori di Burns. Poesia pastorale e poesia vernacolare nel Settecento scozzese, Guerini e Associati, Milano 1992.

Perché era nato lord. Studi sul romanticismo inglese, Pieraldo Editore, Roma 1992.

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

Poesia dell'illuminismo e illuminismo della poesia, in Raffaele Bruno (a c. di), *Poesia e filosofia*, FrancoAngeli, Milano 2000.

La traduzione del testo poetico (a c. di), II ed. accresciuta, Marcos y Marcos, Milano 2004 (1989¹).

Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità, Luca Sossella Editore, Roma 2006.

L'ipotesi di Malin. Studio su Auden critico-poeta, Marcos y Marcos, Milano 2007 (1997¹).

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

Reperto 74 e altri racconti, Zona, Civitella Val di Chiana (AR) 2008.

Zamel, Marcos y Marcos, Milano 2009.

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

Il servo di Byron, Fazi, Roma 2012.

Diario pubblico/2 (La verità su Pascoli), in «Le parole e le cose», 7 settembre 2012; disponibile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=6478>.

Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni, Marcos y Marcos, Milano 2012.

Mario Mieli trent'anni dopo, in *Mario Mieli trent'anni dopo*, a cura di Dario Accolla e di Andrea Contieri, Mario Mieli Circolo di cultura omosessuale, Roma 2013.

La casa di via Palestro, Marcos y Marcos, Milano 2014.

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

Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e sull'essere tradotti, II ed. accresciuta, Interlinea, Novara 2016 (2007¹).

(a c. di F. Buffoni, E. Zanella), *Ritmo sopra a tutto. Cinquant'anni di storia e di arte al MaGa, 1996-2016: 15 ottobre 2016-5 febbraio 2017*, Edizioni Museo MaGa, Gallarate 2017.

Elizabeth Bishop, «Rai Radio 3» (Wikiradio), 08/02/2016.

(a c. di) *Italian contemporary poets. An anthology*, FUIS, Roma 2016.

Qualcosa resterà. Su omosessualità e letteratura, in «Le parole e le cose», 2 maggio 2017.

Franco Buffoni, Marco Corsi, *Come un politico che si apre*, Marcos y Marcos, Milano 2018.

Bibliografia su Franco Buffoni

- Anedda Antonella, *Il profilo del Rosa*, in «Lo Sciacallo», n. 3, marzo 2001 (<http://www.losciacallo.it>) e in «La Gazzetta di Parma», 6 maggio 2001 (col titolo *L'ipotenusa del mondo*).
- Attanasio Daniela, *Quarta di copertina*, in Franco Buffoni, *Del maestro in bottega*, Empiria, Roma 2002.
- Babino Cristina, *Un'intervista a Franco Buffoni. Il potere della parola, la laicità e i diritti civili, la rete*, in «Le voci della luna», n. 47, pp. 48-49.
- Benigni Corrado, *Liriche d'impegno civile. Fotografie in versi dell'Italia di oggi*, in «L'Eco di Bergamo», 30 novembre 2009.
- Bisutti Donatella, *Su Scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, in «Millelibri», VI, n. 54, giugno 1992.
- Blakesley Jacob S.D., *Modern italian poets: translators of the impossible*, Toronto University press, Toronto 2014.
- Borio Maria, *Franco Buffoni legge "Tecniche di indagine criminale" ("I poeti leggono se stessi"/3)*, in «Nuovi argomenti», 04/06/2013; disponibile al link <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/franco-buffoni-legge-tecniche-di-indagine-criminale-i-poeti-leggono-se-stessi3/>.
- Borio Maria, *Un'educazione europea. Intervista a Franco Buffoni*, in «La letteratura e noi», 8 luglio 2016.
- Borio Maria, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018.
- Breda Minello Andrea, *27 – III – 03*, in *Atelier 31*, VIII, settembre 2003.
- Breda Minello Andrea, *La paura negli occhi dell'Occidente: Personae di Franco Buffoni*, in «Avanti!», 02-01-2018; disponibile al link <http://www.avantionline.it/2018/01/la-paura-negli-occhi-delloccidente-personae-di-franco-buffoni/#.W782ynszbIV>.
- Bulfaro Dome, *Su Theios*, in «La Mosca», n. 8, dicembre 2001.
- Canfield Martha, Cucchi Maurizio, Maraini Dacia, Frabotta Bianca Maria (la giuria), *Motivazione Premio Pasolini*, 2006.

- Casadei Alberto, *La nuova sfida della poesia? Il soggettivismo calmierato*, in «Stilos», febbraio 2005.
- Cascio Gandolfo, *I poeti: letti e riletti*, in «Notiziario», XXV, 4 dicembre 2015.
- Cescon Roberto, *Il politico della memoria: studio sulla poesia di Franco Buffoni*, con in appendice saggi di Guido Mazzoni, Andrea Inglese e Alessandro Baldacci, Pieraldo, Roma 2005.
- Cicala Roberto, *Nota (Roberto Cicala)*, in Franco Buffoni, *Theios*, Interlinea, Novara 2001.
- Corsi Marco, *Jucci è un mantra. Breve storia di un canzoniere*, in «Nazione Indiana», 12 settembre 2014.
- Corsi Marco, *Premessa*, in Franco Buffoni, Marco Corsi, *Come un politico che si apre*, Marcos y Marcos, Milano 2018, pp. 7-8.
- Cortellessa Andrea, *Phantom, mirage, fosforo imperiale. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», II serie, 2-3, 2007, pp. 105-151.
- Cortellessa Andrea, *Motivazione Premio Maria Marino 2009* (giuria: Maria Attanasio, Andrea Cortellessa, Maurizio Cucchi, Domenico Amoroso).
- Cucchi Maurizio, *Quarta di copertina*, in Franco Buffoni, *Jucci*, Mondadori, Milano 2014.
- D'Andrea Gianluca, *Per il fine settimana – O Germania, o frantumazione, o età di mezzo*, in «Carteggi Letterari», 20/02/2015.
- D'Andrea Gianluca, *“Avrei fatto la fine di Turing” di Franco Buffoni*, in «Carteggi letterari», 28/10/2015.
- D'Andrea Gianluca, *Franco Buffoni, “Personae”, Manni, San Cesario di Lecce, 2017, 27-07-2017*; disponibile al link <https://gianlucadandrea.com/2017/07/27/franco-buffoni-personae-manni-san-cesario-di-lecce-2017/>.
- De Angelis Milo, *Nota di lettura*; disponibile al link <http://www.francobuffoni.it/poesia/jucci.html>.
- Di Spigno Stelvio, *Intervista a Franco Buffoni*; disponibile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/intervista_di_spigno.pdf.

- Finelli Claudio, *Personae. Franco Buffoni*, in «Manifesto-Monde Diplomatique», 13-07-2017.
- Fo Alessandro, *Motivazione Premio Orazio Caputo*, 1998; disponibile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/motivazione_premio_caputo_fo.pdf.
- Fo Alessandro, *Su Theios*, in «L'Indice» n. 1, 2002.
- Galaverni Roberto, *La dura mutazione della fiaba in vita*, in «Il Corriere della Sera», 13/12/2015.
- Gezzi Massimo, *Del maestro in bottega*, «Pagine», XIV, 39, 2003.
- Gezzi Massimo, *Introduzione. La poesia di Franco Buffoni*, in Franco Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, pp. IV-XXIX.
- Gezzi Massimo, *Nota biografica a cura di Massimo Gezzi*, in Franco Buffoni, Marco Corsi, *Come un polittico che si apre*, Marcos y Marcos, Milano 2018, pp. 378-382.
- Giunta Claudio, *Cuori Gentili*, Garzanti Scuola, Milano 2016.
- Giusti Simone, *Su Il profilo del Rosa*, in «Semicerchio», XXIII, 2000.
- Guarracino Vincenzo, *Buffoni e il dramma di quattro maschere in procinto di morire*, in «Avvenire», 13 marzo 2018.
- Inglese Andrea, *Scrivere di guerra: Fortini e Buffoni*, in «Qui. Appunti dal presente», 9, 2004.
- Inglese Andrea, *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, in Roberto Cescon, *Il politico della memoria: studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Pieraldo, Roma 2005.
- Kemeny Tomaso, *Il profilo del Rosa*, in «Il Segnale», n. 58, 2001.
- Lisa Tommaso, *Intervista a Franco Buffoni*, in «L'Apostrofo», VI, 18, settembre 2002, pp. 4-10.
- Luttazzi Eleonora, *Intervista a Franco Buffoni su Il Profilo del Rosa*, Centro Manoscritti Pavia - Università di Pavia, 22/03/14; disponibile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/luttazzi_completo.pdf.
- Luzzi Giorgio, *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Marcos y Marcos, 1989, pp. 27-29.
- Magrelli Valerio, *Risvolto di copertina*, in Franco Buffoni, *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, Guanda, Parma 1997.

- Magrelli Valerio, *Quarta di copertina*, in Franco Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009.
- Manetti Beatrice, *La scuola di Atene e Pelle intrecciata di verde*, «Semicerchio», n. VIII, 1992.
- Mazzoni Guido, *Il profilo del Rosa di Franco Buffoni*, in Roberto Cescon, *Il politico della memoria: studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Pieraldo, Roma 2005.
- Mazzoni Guido, *Recensione*, in Almanacco dello Specchio, 2006; disponibile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/recensione_guerra_mazzoni.pdf.
- Miglio Camilla, *Recensione a O Germania*, in «Il Manifesto», 24 maggio 2015.
- Morotti Silvia, *Recensione a Franco Buffoni, Poesie 1975-2012*, in «Soglie», XIV, 1, aprile 2012, pp. 70-74.
- Motta Umberto, *Prefazione*, in Franco Buffoni, *Scuola di Atene*, L'arzanà, Torino 1991.
- Motta Umberto, *In margine alla poesia di Buffoni*, in «Galleria», XXXIV, gennaio-aprile 1994, pp. 42-51.
- Nove Aldo, *Dall'infanzia alla maturità per mano di una suora*, in «La Stampa / TuttoLibri», 3 aprile 1997.
- Otonello Francesco, *Recensione a Come un politico che si apre*, «l'immaginazione», n. 309, gennaio-febbraio 2019.
- Poletti Cristiano, *La gentilezza di Jucci*, in «Poetarum Silva», 31-10-2014.
- Pusterla Fabio, *Quaranta a quindici: la partita continua*, in «Quotidiano», 20 novembre 1987.
- Pusterla Fabio, *Roma, 2009*, in <http://www.francobuffoni.it/poesia/roma.html>.
- Raboni Giovanni, *Prefazione*, in Franco Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, «Quaderni della Fenice» 54, Guanda, Milano 1979, p. 44.
- Raboni Giovanni, *Prefazione*, in Buffoni, *I tre desideri*, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova 1984, pp.7-8.
- Raimondi Stefano, *Recensione a Noi e loro*, «PULP» n.73, giugno 2008.
- Scaffai Niccolò, *Recensione a Avrei fatto la fine di Turing*, in «l'immaginazione», n. 295, sett-ott 2016.

- Schinardi Roberto, *A che cosa pensi se ti chiamo zamel?*, intervista a Franco Buffoni, in «Il Manifesto», sabato 17 ottobre 2009.
- Scotto Fabio, *Songs of Spring*, in «Lingua e Letteratura», numero speciale 1983-2003.
- Simonelli Marco, *Noi e loro (più noi che loro)*, in «Nazione Indiana», 15 luglio 2008.
- Simonetti Gianluigi, *Paragrafi su “Roma “di Franco Buffoni*, in «Stephen Dedalus-Rivista on-line»; disponibile al link <http://dedalus.pordenonelegge.it>.
- Socci Riccardo, tesi di laurea *Tre poeti italiani fra Novecento e anni Zero: Valerio Magrelli, Milo De Angelis e Franco Buffoni*, Università degli Studi di Pisa, a. a. 2015/2016; disponibile al link <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-09062016-162332/>.
- Sorrentino Luigia, *Intervista a Franco Buffoni, “Avrei fatto la fine di Turing”*, in «<http://poesia.blog.rainews.it/>», 5 marzo 2016.
- Testa Italo, *In dialogo con Franco Buffoni*, in «L’Ulisse» n.17, 2014, pp. 56-53, anche *Sui Quaderni italiani di poesia contemporanea. Un dialogo con Franco Buffoni*, in «Le Parole e Le Cose», 27 giugno 2014.
- Turchetta Gianni, *Reperto 74 - il giudizio di Gianni Turchetta*; disponibile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/reperto_74_giudizio_turchetta.pdf.
- Vitobello Francesco, tesi di laurea *La scrittura in prosa di Franco Buffoni*, Università di Siena, a. a. 2010/2011; disponibile al link http://www.francobuffoni.it/files/pdf/tesi_vitobello.pdf.
- Voce Lello, *Fuochi d’amore e guerra*, in «L’Unità», 27 febbraio 2006.

Bibliografia secondaria

- Adams J.N., *The Latin Sexual Vocabulary*, John Hopkins University Press, Baltimore 1990 (1982¹) (*Il vocabolario del sesso a Roma: analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, traduzione di Maria Laetitia Riccio Coletti e Enrico Riccio, Argo, Lecce 1996).
- Aldrich Robert, *Vita e cultura gay: storia universale dell'omosessualità dall'antichità a oggi*, Cicero, Venezia 2007 (*Gay Life and Culture: a World History*, 2006¹).
- Allovio Stefano, *Riti di iniziazione: antropologi, stoici e finti immortali*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- Agustoni Nadia, *Il mondo di Elizabeth Bishop*, in «Nazione Indiana», 8 aprile 2008; disponibile al link <https://www.nazioneindiana.com/2008/04/08/il-mondo-di-elizabeth-bishop/>.
- Aloni Antonio, *Due note virgiliane*, in A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina (a c. di), «*Tanti affetti in tal momento*». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 1-9.
- Anceschi Luciano (a c. di), *Linea lombarda: sei poeti*, Magenta, Varese 1952.
- Auanger Lisa, Rabinowitz Nancy (a c. di), *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, University of Texas Press, Austin 2002.
- Bachtin Michail Michajlovič, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. Mili Romano, Einaudi, Torino 1979 (1965¹).
- Baldoni Luca (a c. di), *Le parole tra gli uomini. Antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*, Robin Edizioni, Torino 2016 (2012¹).
- Benaglio Yuri, *Il mondo dionisiaco di Filippo de Pisis*, in <http://www.gay.it/cultura/>, 31 gennaio 2018.
- Bernini Lorenzo, *Le teorie queer: un'introduzione*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- Beurdeley Cecile, *L'Amour bleu*, trad. Michael Taylor, Rizzoli, New York 1978.
- Boitani Piero, *The European Tragedy of Troilus*, Clarendon Press, Oxford - New York 1989.

- Bonjour Loyse, Römer Thomas, *L'omosessualità nella Bibbia e nell'antico Vicino Oriente*, edizione italiana a cura di Maria Ambrogio, Claudiana, Torino 2007 (*L'homosexualité dans le Proche-Orient ancien et la Bible*, 2005¹).
- Brandt Johannes Rasmus, *The Tomba dei Tori at Tarquinia: a ritual approach*, in «Nordlit» 33, 2014.
- Buffière Félix, *Eros adolescent: la pédérastie dans la Grèce antique*, Les Belles lettres, Paris 1980.
- Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London 1990.
- Butler Judith, *Fare e disfare il genere*, a cura di Federico Zappino, con prefazione di Olivia Guaraldo, Mimesis, Milano-Udine 2014 (*Undoing gender*, 2004¹).
- Butrica James J., *Some Myths and Anomalies in the Study of Roman Sexuality*, in Provençal, Verstraete 2005.
- Campanelli Federica, *Il sesso estremo degli etruschi. La tomba dei tori e della fustigazione*, in «InStoria», n. 89, maggio 2015.
- Canali Luca, *Vita sesso morte nella letteratura latina*, Il Saggiatore, Milano 1987.
- Cannillo Luigi (a c. di), *Il corpo segreto. Corpo ed Eros nella poesia omosessuale*, Lietocolle, Faloppio 2008.
- Cantarella Eva, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Feltrinelli, Milano 2016 (1988¹).
- Casali Sergio, *Nisus and Euryalus: Exploiting the Contradictions in Virgil's Doloneia*, «HSCPh» CII, 2004, pp. 319-354.
- Carpenter Edward, *Ioläus. An Anthology of Friendship*, Swan Sonnenschein, London 1902; consultabile online nell'edizione newyorkese del 1917 al link <http://www.sacred-texts.com/lgbt/iol/index.htm#contents>.
- Childers J., Hentzi G. (a c. di), *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, Columbia University Press, New York 1995.
- Clinton Glenn, *The queering of St. Sebastian: Renaissance iconography and the homoerotic body*, in «Concordia Undergraduate Journal of Art History», vol. 9, marzo 2013.
- Codoñer Carmen, González Iglesias Juan A., *Priapea. Exemplaria Classica*, Anejo III 2014, Universidad de Huelva, Huelva 2015.

- Stephen Coote, *The Penguin Book of Homosexual Verse*, Penguin, London 1983.
- Copley Frank Olin, *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*, «American Philological Association», n. 17, New York 1956.
- Cox-Rearick Janet, *A St Sebastian by Bronzino*, in «The Burlington Magazine», vol. 129, n. 1008, marzo 1987.
- Crompton Louis, *Homosexuality and Civilization*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2003 (2006²).
- Dalla Danilo, *Ubi Venus mutatur: Omosessualità e diritto nel mondo romano*, Giuffrè, Milano 1987.
- Dall'Orto Giovanni, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Il saggiatore, Milano 2015.
- Dell'Arti Giorgio, *Biografia di Aldo Braibanti*, in «Cinquantamila»; disponibile al link <http://www.cinquantamila.it/storyTellerThread.php?threadId=BRAIBANTI%20Ald>.
- De Pisis Filippo, *Cartella Piacenza. La cartella segreta dell'atelier di Filippo De Pisis con 223 disegni inediti*, Casa d'Aste Oppizzi, Piacenza 1983.
- Di Benedetto Vincenzo, *Nel Laboratorio di Omero*, Einaudi, Torino 1994.
- Dover Kenneth J., *Greek Homosexuality*, with Forwards by Stephen Halliwell, Mark Masterson and James Robson, Bloomsbury, London- New York-Oxford-New Delhi-Sydney 2016 (1978¹) (ed. it. *L'omosessualità nella Grecia antica*, 1985).
- Dynes Wayne R. (a c. di), *Encyclopedia of Homosexuality*, 2 voll., Associate Editors Warren Johansson, William A. Percy, with the assistance of Stephen Donaldson, Garland, New York 1990.
- Dynes Wayne R., *Light in Hellas: How German Classical Philology Engendered Gay Scholarship*, in Provencal, Verstraete 2005.
- Fedeli Paolo, *Introduzione a Catullo*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Finley Moses I., *Schiavitù antica e ideologie moderne* [trad. di Elio Lo Cascio], Laterza, Roma-Bari 1981 (*Ancient slavery and modern ideology*, 1980¹).
- Foucault Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2011 (1976¹).

- Francesco Joseph, *On Homoerotic Tension in Michelangelo's Poetry*, in «MLN», vol. 117, No. 1, Italian Issue, Jan. 2002, pp. 17-47.
- Fusillo Massimo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, La nuova Italia, Scandicci 1996 (2007²).
- Gabriele Miro, *Il Gaio verso: poesia latina per l'altro amore*, Edizione del Giano, Roma 1992.
- Galimberti Umberto, *Erotismo*, in Enciclopedia Treccani, VII Appendice, 2006.
- Gardini Nicola (a c. di), *Il senso del desiderio. Poesia gay dell'età moderna*, Crocetti, Milano 2001.
- Gardini Nicola, *Essere Catullo*, in Catullo, *Carmina. Il libro delle poesie*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Gioseffi Massimo, *Amici complici amanti: Eurialo e Niso nelle Interpretationes Vergilianae di Tiberio Claudio Donato*, in «Incontri triestini di filologia classica» 5, 2005-2006, pp. 185-208.
- Gioseffi Massimo, *Il falso Cidone. Amitiés particulières nei commenti tardoantichi a Virgilio*, in «CentoPagine» I, 2007, pp. 47-55.
- Gioseffi Massimo, *Les loyaux élans de la jeunesse ont disparu: vicende di amici e di amicizie nella poesia latina, 60-19 a.C.*, CUEM, Milano 2007.
- Gioseffi Massimo (a c. di), *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano 2010.
- Gioseffi Massimo, *Augusto e i suoi poeti: il caso Tibullo*, in Simonetta Segenni (a c. di) *Augusto dopo il bimillenario. Un bilancio*, STUSMA – Studi sul Mondo Antico, Le Monnier Università, Milano 2018, pp. 52-65.
- Gnerre Francesco, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Rogas Edizioni, Roma 2018 (1981¹).
- Halperin David M., *One Hundred Years of Homosexuality: and other essays on Greek Love*, Routledge, New York-London 1990.
- Hexter Ralph, *James J. Wilhelm (ed.), Gay and Lesbian Poetry (review)*, BMCR 96.10.10.
- Houghton H.A.G., *The Latin New Testament: A Guide to its Early History, Texts, and Manuscripts*, Oxford Press, Oxford 2015.

- Konstan David, *Enacting Eros*, in Martha Nussbaum, Juha Sihvola (a c. di), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, University of Chicago Press, Chicago-London 2002.
- Krafft-Ebing Richard Freiherr von, *Psychopathia Sexualis*, F. Enke, Stuttgart 1886.
- Kupffer Elisar von, *Lieblingminne und Freundesliebe In der Weltliteratur. Eine Sammlung mit einer ethisch-politischen Einleitung von Elisarion von Kupffer*, Nachdruck der Ausgabe von 1900 mit einem Vorwort von Marita Keilson-Lauritz, Verlag Rosa Winkel, Berlin 1995 (1900¹).
- La Penna Antonio, *Eros dai cento volti: modelli etici ed estetici nell'età dei Flavi*, Marsilio, Venezia 2000.
- Lauritsen John, *Hellenism and Homoeroticism in Shelley and His Circle*, in Provençal, Verstraete 2005.
- Lenaz Luciano, *Introduzione*, in Tibullo, *Elegie*, traduzione di Luca Canali, con un saggio di Antonio La Penna, introduzione e note di Luciano Lenaz, BUR, Milano 2013 (1989¹).
- Leyland Winston, *Angels of the Lyre: a Gay Poetry Anthology*, Panjandrum Press: Gay Sunshine Press, San Francisco 1975.
- Lilja Saara, *Homosexuality in Republican and Augustan Rome*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki 1983.
- Lilja Saara, *The Roman Elegists' Attitude to Women*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki 1965.
- Mader D.H., *The Greek Mirror: The Uranians and Their Use of Greece*, in Provençal, Verstraete 2005.
- Maggi Armando, *On Kissing and Sighing: Renaissance Homoerotic Love from Ficino's De Amore and Sopra Lo Amore to Cesare Trevisani's L'impresa (1569)*, in Provençal, Verstraete 2005.
- Mambella Raffaele, *Antinoo. L'ultimo mito dell'antichità nella storia e nell'arte*, Nuovi autori, Milano 1995, pp. 33-39.
- Martin Robert K., *The Homosexual Tradition in American Poetry*, University of Texas Press, Austin-London 1979.
- Mazzoni Guido, *Sulla poesia moderna*, Mulino, Bologna 2005.

- Mende Matthias, Weiner Monika, *War Dürer bisexuell? Interview von Monika Weiner mit Matthias Mende*, in «P.M. History», Liebesleben, settembre 2002.
- Metalli Mario Sigfrido, *Una disperata vitalità. Poesia per l'altro amore*, Edizione del Giano, Roma 1989.
- Mieli Mario, *Elementi di critica omosessuale*, Feltrinelli, Milano 2017 (1977¹).
- Ottonello Francesco, *Pasolini traduttore di Eschilo. "L'Orestiade". Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, GRIN Verlag, Munich 2018.
- Paris Renzo, Veneziani Antonio (a c. di), *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII secolo a oggi*, Gammalibri, Milano 1982.
- Patzer Harold, *Die griekische Knabenliebe*, Wiesbaden 1982.
- Percy III William Armstrong, *Reconsiderations About Greek Homosexualities*, in Provençal, Verstraete 2005.
- Perotti Pierangelo, *L'eroismo privato di Eurialo e Niso*, in «Latomos: Revue d'Études latines», 64, 2005, pp.56-69.
- Pettinato Giovanni (a c. di), in *La saga di Gilgamesh*, in collaborazione con Silvia Maria Chiodi e Giuseppe Del Monte, Rusconi, Milano 1992.
- Pinotti Paola, *L'elegia latina: storia di una forma poetica*, Carocci, Roma 2011 (2002¹).
- Polastri Gianluca (a c. di), *Cuori smascherati. Antologia di poesia gay e lesbica*, Ananke: Fondazione Sandro Penna, Torino 2006.
- Prosperi Valentina, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di troia dall'antichità al rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003.
- Prosperi Valentina, *Di soavi licor gli orli del vaso: la fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Aragno, Torino 2004.
- Prosperi Valentina, *Lucretius in the Italian Renaissance*, in Stuart Gillespie e Philip Stuart (a cura di), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Provençal Vernon L., Verstraete Beert C. (a c. di), *Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Harrington Park Press, New York-London 2005, co-pubblicato in «Journal of Homosexuality», XLIX, 2005.

- Richlin Amy, *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*, Revised ed.-Oxford University Press, New York-Oxford 1992 (1983¹).
- Richlin Amy, *Eros Underground. Greece and Rome in Gay Print Culture, 1953-65*, in Provençal, Verstraete 2005.
- Ritsema Alex, *A Dutch Castaway on Ascension Island in 1725*, Lulu.com, s.l. 2010.
- Santaemilia Jose, *Gender, Sex and Translation: The manipulation of identity*, St Jerome Publishing, London 2005.
- Saslow James M., *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, Yale University Press, New Haven-London 1986.
- Schalow Paul Gordon, *The Invention of a Literary Tradition of Male Love. Kitamura Kigin's Iwatsutsuji*, Sophia University, Monumenta Nipponica, vol. 48, n. 1, primavera 1993.
- Sedgwick Eve Kosofsky, *The Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990 (ed. it. *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, a c. di Federico Zappino, Carocci, Roma 2011).
- Segre Cesare, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.
- Sergent Bernard, *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*, Payot, Paris 1986.
- Šklovskij Viktor, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov e Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 2003 (1965¹).
- Verstraete Bert C., *Homosexuality in Republican and Augustan Rome by Saara Lilja (review)*, in «Echos du monde classique: Classical views», University of Toronto Press, XXVIII, 1984.
- Verstraete Beert C., *Review (Craig A. Williams, Roman Homosexuality 2010)*, BMCR 2010.07.51; disponibile al link <http://bmcr.brynmawr.edu/2010/2010-07-51.html>).

- Verstraete Beert C., *Reassessing roman pederasty in relation to roman slavery: the portrayal of pueri delicati in the love-poetry of catullus, tibullus, and Horace*, «The Journal of International Social Research» 5.20, gennaio 2012.
- Veyne Paul, *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain*, in «Annales E. S. C.» 22, 1978.
- Veyne Paul, *L'omosessualità a Roma*, in Philippe Ariès et all., *I Comportamenti Sessuali: dall'antica Roma a oggi*, Einaudi, Torino 1983 (*L'Homosexualité à Rome*, in «L'Histoire», n° 30, 1981, 76-7.)
- Veyne Paul, *La poesia, l'amore, l'occidente: l' elegia erotica romana*, Il Mulino, Bologna 1985 (1983¹).
- Warwick Celsiana, *The Chaste Consecration of the Thighs. Post-homeric Representations of Achilles and Patroclus in Classical Greek Literature*, in «Explorations: The UC Davis Undergraduate Research Journal», 15, 2013.
- Waters Sarah Ann, *The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Fantasy*, in *Wolfskins and togas: lesbian and gay historical fictions, 1870 to the present*, Queen Mary and Westfield College, University of London, Ph. D. thesis, 1995.
- Wilhelm James J., *Gay and Lesbian Poetry. An anthology from Sappho to Michelangelo*, Routledge, New York 1995.
- Williams Craig A., *Roman Homosexuality*, with a foreword by Martha Nussbaum, Oxford University Press, Oxford New York 2010 (1999¹).
- Williams Gordon, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Clarendon Press, Oxford 1968.
- Zanotti Paolo (a c. di), *Classici dell'omosessualità. L'avventurosa storia di un'utopia*, Rizzoli, Milano 2006.

Ringrazio, innanzitutto, immensamente il professore Massimo Gioseffi per avere accolto il mio progetto di tesi e avermi guidato con esemplare maestria, Franco Buffoni per la sua disponibilità e la sua generosità incommensurabili. Ringrazio, inoltre, Giovanni Dall'Orto (sempre pronto alla discussione) per avermi dato libero accesso alla sua biblioteca privata, permettendomi di consultare agilmente libri sull'omoerotismo di difficile reperibilità. Ringrazio, infine, mia madre per il sostegno insostituibile, i familiari e gli amici (tra cui Cristiano e Michele, poeti e non, vecchi e nuovi) più cari, che resistono e hanno ab origine saputo amorevolmente consigliarmi.

F. O.