



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 23, NOVEMBRE 2020: *Metamorfosi dell'antico*

Editoriale di Stefano Salvi e Italo Testa 3



IL DIBATTITO

ANTICHI MAESTRI NEL SECONDO NOVECENTO

Enrico Tatasciore, <i>Il Ganimede e il Narciso di Saba</i>	7
Antonio Sichera, <i>Il mito in Lavorare stanca 1936 di Pavese</i>	49
Francesco Capello, <i>Fantasie fusionali e trauma in Pavese</i>	58
Gian Mario Anselmi, <i>Pasolini: mito e senso del sacro</i>	96
Pietro Russo, <i>Odissea e schermi danteschi in Sereni</i>	100
Massimiliano Cappello, <i>Alcuni epigrammi di Giudici</i>	109
Filomena Giannotti, <i>L'Enea ritrovato in un dattiloscritto di Caproni</i>	122
Alessandra Di Meglio, <i>Il bipolarismo d'Ottieri tra Africa e Milano</i>	138
Marco Berisso, <i>Balestrini e la letteratura medievale italiana</i>	149
Chiara Portesine, <i>Corrado Costa tra Vittoria Colonna e Vasari</i>	178
Laura Vallortigara, <i>Presenze del mito nella poesia di Bandini</i>	189

LE PROSE DEL MITO

Valeria Lopes, <i>Shakespeare, Coleridge e Saint-Exupéry in Primo Levi</i>	199
Ginevra Latini, <i>Metamorfosi e cosmologia in Calvino</i>	209
Gianluca Picconi, <i>Celati, il passato, l'antico</i>	221

EFFETTO ZANZOTTO

Laura Neri, <i>Le ecloghe di Zanzotto</i>	242
Lorenzo Morviducci, <i>Zanzotto e l'immaginario bucolico</i>	252
Lorenzo Cardilli, <i>I dantismi zanzottiani</i>	270

Francesca Mazzotta, <i>Ecloga virgiliana tra Auden e Zanzotto</i>	286
----------------------------------------------------------------------	-----

ALTRI SGUARDI

Paolo Giovannetti, <i>Whitman secondo P. Jannaccone</i>	303
Carlotta Santini, <i>La perduta città di Wagadu</i>	310
Valentina Mele, <i>Il Cavalcanti di Pound</i>	326
Mariachiara Rafeiani, <i>Nella Bann Valley di Heaney</i>	339
Tommaso Di Dio, <i>Orfeo in Ashbery, Bandini e Anedda</i>	350
Salvatore Renna, <i>Mito e suicidio in Eugenides e Kane</i>	376
Vassilina Avramidi, <i>L'Odissea 'inclusiva' di Emily Wilson</i>	391
Chiara Conterno, <i>Lo Shofar nella lirica di Nelly Sachs</i>	403
Ulisse Dogà, <i>Sul futuro composto in Celan e Anedda</i>	415

FIGURE DELL'ANTICO NELLE ARTI PERFORMATIVE

Alessio Paiano, <i>Tracce mistiche in Carmelo Bene</i>	450
Raffaella Carluccio, <i>Luigi Nono e il mito classico</i>	471
Carlo Tirinanzi De Medici, <i>Certamen, talent, poetry slam</i>	480

METAMORFOSI DEL CONTEMPORANEO

Giuseppe Andrea Liberti, <i>Lo spazio dell'antico in Sovente</i>	505
Bernardo De Luca, <i>Il Tiresia di Mesa</i>	515
Vincenzo Frungillo, <i>Sul modello formale in poesia</i>	526

Francesco Ottonello, <i>Buffoni tra metamorfosi e epifanie</i>	539
Giuseppe Nibali, <i>Il tragico in Combattimento ininterrotto di Ceni</i>	550
Gianluca Fùrnari, <i>Poesia neolatina nell'ultimo trentennio</i>	556
Francesco Ottonello, <i>Anedda tra sardo e latino</i>	584
Italo Testa, <i>Bifarius, o della Ninfa di Vegliante</i>	591
Michele Ortore, <i>La costanza dell'antico nella poesia di A. Ricci</i>	597
Antonio Devicienti, <i>Il sogno di Giuseppe di S. Raimondi</i>	611



GLI AUTORI

LETTURE

Saverio Bafaro	637
Davide Castiglione	641
Rita Filomeni	646
Giovanna Frene	651
Matteo Quintiliani	656
Giulia Scuro	658
Jean-Charles Vegliante	663

I TRADOTTI

Violeta Medina <i>tradotta da Franca Mancinelli</i>	666
Baldur Ragnarsson <i>tradotto da Davide Astori</i>	672
Andrés Sánchez Robayna <i>tradotto da Valerio Nardoni</i>	685
Loreto Sesma <i>tradotta da Ilaria Facini</i>	689
Yin Xiaoyuan <i>tradotta da Italo Testa</i>	700



EDITORIALE

Il numero XXIII de *L'Ulisse* è dedicato, nella parte monografica, alle “Metamorfosi dell’antico”, con l’intento di esplorarne l’evenienza (i modi nei quali essa consiste, prende voce) e lo spettro delle sue reviviscenze, nelle scritture del nostro tempo. Al di là di ogni classicismo o mero citazionismo, ci interessava indagare come figure dell’antico – inteso in senso lato – tornino in forma nuova, ibridata, quali immagini di movimento, formule di pathos della poesia contemporanea, nel suo rapporto con altre modalità di espressione. Quest’ampia indagine sulle permutazioni, e le trasfigurazioni dell’antico, realizzata con la preziosa collaborazione di Tommaso Di Dio, Francesco Ottonello e, come sempre, di Gianluca Picconi, non è limitata alla cultura greca, ebraica, latina, medievale, e rinascimentale, ma guarda anche ad altre tradizioni e motivi extraeuropei, ed è volta a comprendere come nel ritorno dell’antico l’aspetto tematico si combini ad una dimensione pulsionale, di tensione alla forma.

Ne è nata una realizzazione di estrema ricchezza, che raccoglie contributi volti a prendere in analisi proprio il “rivivere” di antichi maestri, di opere, ma anche di generi letterari e poetici, e forme strofiche e metriche, nonché di figure e motivi del mito, senza trascurare gli avvenimenti di scrittura in lingue antiche o mesclate, l’attività di traduzione dei poeti, il nesso con il teatro, la performance, la musica contemporanea, e i legami con l’arte figurativa.

La parte monografica del numero si apre con la sezione *ANTICHI MAESTRI NEL SECONDO NOVECENTO*, e abbraccia un vasto spettro di autori della poesia italiana attivi principalmente nella seconda metà del secolo scorso. Si inizia con il Ganimede e il Narciso di **Umberto Saba**, cui è dedicato il saggio di *Enrico Tatasciore*. Lo snodo di **Cesare Pavese** è affrontato quindi da *Antonio Sighera*, in rapporto alla presenza del mito in *Lavorare stanca* del 1936, e da *Francesco Capello* per ciò che riguarda il mitologema del gorgo e i suoi motivi psicanalitici, anche nel rapporto dell’autore con **Italo Calvino**. Mentre *Gian Mario Anselmi* si sofferma sul tema del sacro in **Pier Paolo Pasolini**, *Pietro Russo* ripercorre invece le narrazioni odissiache e gli schermi danteschi nel *Diario d’Algeria* di **Vittorio Sereni**. Al ritorno della forma dell’epigramma in **Giovanni Giudici** è dedicato quindi il saggio di *Massimiliano Cappello*, mentre *Filomena Giannotti* ritrova in un appunto dattiloscritto di **Giorgio Caproni** il tema di Enea, secondo modalità eccentriche rispetto al resto dell’opera del poeta. Se *Alessandra Di Meglio* ripercorre il ‘mito d’Africa’ nel bipolarismo geografico di **Ottiero Ottieri**, *Marco Berisso* indaga la presenza della letteratura medievale – dalla *Vita Nova* di Dante, a Bonvesin de la Riva e Cecco Angiolieri – nei procedimenti compositivi e strutturali di *Come si agisce* di **Nanni Balestrini**. Motivi della tradizione rinascimentale, e in particolare dell’opera di Vittoria Colonna e di Giorgio Vasari, nella poesia di **Corrado Costa**, sono ritracciati da *Chiara Portesine*, mentre *Laura Vallortigara* prende ad oggetto il riuso del mito classico nella produzione in lingua italiana di **Fernando Bandini**.

Al momento narrativo si rivolge invece la sezione *LE PROSE DEL MITO*, con attenzione, nel saggio di *Valeria Lopes*, all’intertestualità – tra Shakespeare, Coleridge e Antoine de Saint-Exupéry – in **Primo Levi**, ai motivi cosmologici di **Italo Calvino**, di cui scrive *Ginevra Latini*, e infine all’immaginazione antropologica e alla ripetizione critica dell’antico nelle descrizioni etnografiche di **Gianni Celati**, lette da *Gianluca Picconi* in rapporto al magistero di **Ernesto De Martino**.

Abbiamo quindi voluto dedicare un particolare rilievo all’*EFFETTO ZANZOTTO*, ripercorrendo in questa sezione, con gli interventi di *Laura Neri*, *Lorenzo Morviducci*, *Lorenzo Cardilli* e *Francesca Mazzotta* le premesse e gli effetti testuali delle *IX Ecloghe* e dell’immaginario di **Andrea Zanzotto** sia all’interno della tradizione latina – Virgilio – e di lingua italiana – Dante –, sia all’interno del novecento europeo – le ecloghe di Whistan H. Auden.

Ai legami di ibridazione e traduzione reciproca tra lingue europee moderne, antiche ed extraeuropee, anche nell'ottica dei Classical reception studies, è quindi dedicata la sezione *ALTRI SGUARDI*. *Paolo Giovannetti* perlustra i fenomeni di regressione e evoluzione metrica nel cortocircuito tra antico e moderno in **Walt Whitman** alla luce degli studi tardo ottocenteschi sulle strutture ritmiche di **Pasquale Jannaccone**, *Carlotta Santini* mostra come il mito africano – attraverso **Leo Frobenius** – arrivi a **Ezra Pound**, le cui traduzioni di Guido Cavalcanti sono al centro dello studio di *Valentina Mele*. Se *Mariachiara Rafaiani* ripercorre l'ecloga nel sentimento moderno di **Seamus Heaney**, *Tommaso Di Dio* guarda a come il mito classico di Orfeo riviva all'incrocio di diverse tradizioni nei lavori di **John Ashbery**, **Fernando Bandini** e **Antonella Anedda**. Alle trasformazioni di motivi e mitologemi del teatro antico in **Jeffrey Eugenides** e **Sarah Kane** è dedicato il saggio di *Salvatore Renna*. Sempre in ambito anglofono, *Vassilina Avramidi* analizza quindi la resa della formularità nella recente traduzione 'inclusiva' dell'*Odissea* offerta da **Emily Wilson** – la prima traduzione in inglese del poema compiuta da una donna. Guardando all'area di lingua tedesca, *Chiara Conterno* si mette in ascolto della Shofar della tradizione ebraica e del suono della lingua che verrà nella lirica di **Nelly Sachs**, mentre *Ulisse Dogà* ci mostra come le declinazioni delle modalità temporali del futuro anteriore e compiuto illuminino il legame tra le scritture di **Paul Celan** e **Dante**, **Antonella Anedda** e **Orazio**.

La sezione *FIGURE DELL'ANTICO NELLE ARTI PERFORMATIVE* mette a tema invece alcuni momenti di transizione dell'antico tra teatro, musica e poesia. La presenza di tracce di letteratura mistica nella scrittura di **Carmelo Bene** è fatta oggetto del contributo di *Alessio Paiano*, mentre *Raffaella Carluccio* si concentra sulla riattualizzazione del mito di Prometeo nel teatro musicale di **Luigi Nono**. Alla reviviscenza di istanze orali e rituali nello **slam poetry** e nella poesia performativa contemporanea è dedicato invece il contributo di *Carlo Tirinanzi De Medici*.

La parte monografica della rivista si conclude quindi con la sezione *METAMORFOSI DEL CONTEMPORANEO*, che scandaglia la poesia italiana più recente alla luce dell'ibridazione con l'antico, con attenzione alle scritture neolatine, a fenomeni di bilinguismo, inserti e incrostazioni di lingue antiche in quelle contemporanee, e al *Nachleben* di formule di pathos nel presente. In questa chiave *Giuseppe Andrea Liberti* ricostruisce lo spazio dell'antico nel laboratorio linguistico di **Michele Sovente**. *Bernardo De Luca* percorre i palinsesti mitologici del *Tiresia* di **Giuliano Mesa**, autore che gioca un ruolo importante anche nell'indagine leopardiana di *Vincenzo Frungillo* sui modelli formali in poesia, arrivando sino al lavoro più recente di **Ivan Schiavone**. Alla Roma di **Franco Buffoni**, e ai suoi motivi metamorfici ed epifanici è dedicato quindi l'intervento di *Francesco Ottonello*, mentre *Giuseppe Nibali* ci conduce nello spazio tragico della poesia di **Alessandro Ceni**. Un campionamento della **poesia neolatina** degli ultimi trent'anni in Italia è offerto quindi dallo studio di *Gianluca Fùrnari*. Alla ricerca linguistica di **Antonella Anedda** tra sardo e latino si dedica *Francesco Ottonello*, mentre la reviviscenza del motivo della Ninfa nel bilinguismo di **Jean-Charles Vegliante** è l'oggetto dell'intervento di *Italo Testa*. Infine, *Michele Ortore* delinea la costanza dell'antico come motivo di ispirazione nella vicenda appartata di **Alessandro Ricci**, mentre *Antonio Devicienti* perlustra l'immaginario biblico che anima il più recente lavoro di **Stefano Raimondi**.

Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di Autori. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di **Saverio Bafaro**, **Davide Castiglione**, **Rita Filomeni**, **Giovanna Frene**, **Matteo Quintiliani**, **Giulia Scuro** e **Jean-Charles Vegliante**. I TRADOTTI presentano una scelta di traduzione d'autore: **Violeta Medina** tradotta da *Franca Mancinelli*, **Baldur Ragnarsson** tradotto da *Davide Astori*, **Andrés Sánchez Robayna** tradotto da *Valerio Nardoni*, **Loreto Sesma** tradotta da *Ilaria Facini*, **Yin Xiaoyuan** tradotta da *Italo Testa*.

ROMA DI FRANCO BUFFONI TRA ETERNE METAMORFOSI E EPIFANIE

Erano tante Rome disperse nei villaggi(1)

1. Introduzione alla poesia di Franco Buffoni

In questa sede intendo approfondire l'attenzione che Franco Buffoni (1948) ha rivolto nella sua poesia alla città di Roma, evidenziando nello specifico i riusi latini che vengono effettuati e la presenza di motivi omoerotici(2). Dopo una breve panoramica sulla poesia di Franco Buffoni e un paragrafo inteso a sottolineare il respiro generale con cui Buffoni vive il classico (nello specifico latino), condurrò un'analisi della silloge *Roma* (Guanda 2009), per evidenziare come si configuri il rapporto dell'autore con l'antico, fonte di eros e epifanie, in continuo raffronto con il proprio presente.

In apertura traccio in breve, dunque, un percorso critico lungo il quarantennio della poesia di Franco Buffoni(3). Escludendo le numerose *plaquette* e le due antologie (*Adidas. Poesie scelte 1975-1990* del 1993 e *Poesie 1975-2012* del 2012), le raccolte sono 16: una trilogia d'esordio formata da *Nell'acqua degli occhi* (1979), *I tre desideri* (1984), *Quaranta a quindici* (1987); la silloge omoerotica *Scuola di Atene* (1991); la trilogia della *Bildung*(4) composta da *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997), *Il profilo del Rosa* (2000), *Theios* (2001); le peculiari raccolte *Del maestro in bottega* (2002) e *Guerra* (2005); quella che ho definito «trilogia omorivendicativa»(5) consistente in *Noi e loro* (2008), *Jucci* (2014), *Avrei fatto la fine di Turing* (2015); la raccolta *Roma* (2009); il prosimetro *O Germania* (2015); la raccolta poetico-teatrale *Personae* (2017); il libro-summa *La linea del cielo* (2018). Alcune notazioni per muoversi in questo quarantennio: *Il profilo del Rosa* (2000)(6) si staglia come uno spartiacque tra primo e secondo ventennio; l'alta prolificità dell'autore trova un disequilibrio. La media di pubblicazione per il periodo precedente a *Il profilo del Rosa* è circa un libro di poesia ogni quattro anni (cinque dal '79 al '99), per il secondo un libro ogni due anni (dieci dal '00 al '20). Inoltre, vi sono da aggiungere i libri della produzione narrativa, o meglio di docufiction(7), tutti editi nel secondo ventennio, durante il quale l'autore si pensiona dall'attività accademica (certamente molti lavori saggistici e di traduzione sono editi, invece, nel primo ventennio). Una prolificità notevole, che sorprende (al di là del fatto in sé) per il motivo che ogni raccolta risulta un libro con un nucleo chiaro e ben distinguibile dagli altri, con un progetto di poetica sviluppato nella sua specificità, al di là dei casi di ripetizioni e riprese di singoli testi. A questo riguardo, appare evidente una linearità del percorso poetico di Franco Buffoni, con una chiara evoluzione verso toni sempre più impegnati civilmente e più disvelati autobiograficamente, pur non dissipando la fredda amarezza di fondo e il gusto per l'ironia, che varia tra giocosità e *persiflage*, presenti già degli esordi, come notò lo stesso Giovanni Raboni nelle prefazioni alle prime due raccolte. Eppure, nell'opera di Buffoni si può rintracciare anche una certa sinuosità, proprio nei riusi effettuati di testi propri, che subiscono una rifunzionalizzazione rispetto al macrotesto, con numerose riprese, identiche o con varianti minime o con modifiche più organiche.

Si può notare che per la prime tre raccolte la presenza di motivi omoerotici appare sporadica e quando c'è risulta velata, se non mascherata, criptica. Infatti è a partire da *Scuola di Atene* (1991), silloge del *coming out* poetico, non a caso fortemente intrecciata con il mondo greco-latino, che questi motivi si fanno più palesi, diventando nucleo propulsore di composizione della raccolta stessa. In seguito, nella cosiddetta trilogia della *Bildung* (1997-2001), si possono rintracciare i primi nuclei più sostanziali di omorivendicazione, che dopo il peculiare momento di riflessione rappresentato dalle sillogi *Del maestro in Bottega* (2002) e *Guerra* (2005), trova uno sviluppo ulteriore nella produzione poetica più recente (2008-2018).

2. Il respiro del classico in Buffoni

Il mondo latino, e classico più in generale, ricopre una funzione rilevante nella poetica di Buffoni e fa da sfondo costante per i motivi omoerotici presenti nella sua opera. Per quanto riguarda le citazioni dirette di autori, nomi propri e versi riferibili al mondo antico, non hanno nell'opera poetica di Buffoni un'unica funzione, perché essa cambia anche rispetto all'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 traduzione⁽⁸⁾, 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. Emerge in numerosi passi una connessione tra crescita, scoperta erotica e apprendimento della lingua e della letteratura latine⁽⁹⁾. In una poesia di *Avrei fatto la fine di Turing* i genitori rientrano all'improvviso e scoprono il figlio dodicenne che commette atti autoerotici davanti al grande specchio in corridoio. Questo episodio, come si evince dalla prosa autobiografica di *Reperto 74 e altri racconti* (2008), 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 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 (oltretutto nella sua prosa), tanto da essere spesso nucleo centrale propulsore del progetto poetico nelle sillogi degli anni Duemila, non può che tenere in considerazione la latinità (e la grecità). Ma quello che colpisce è l'originalità nel rifarsi a questi mondi e queste letterature antiche, 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 particolare 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: a partire di sicuro dal Rinascimento con le riletture in chiave omoerotica idealizzata di Platone, con l'omoerotismo inglese nei *Sonnets* di Shakespeare, fino al primo Ottocento di Byron e allo sviluppo dei primi movimenti di liberazione omosessuale in ambito tedesco. Questi ultimi si rifanno necessariamente al mondo classico (stretta è la connessione con la filologia classica)⁽¹⁰⁾ e aprono la via ai poeti del secondo Ottocento e del Novecento come Whitman, Verlaine, Kavafis, Auden, Pasolini, Penna, tutti ben presenti nell'opera di Buffoni.

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⁽¹¹⁾. Si viene, dunque, a configurare un *mindscape* con una certa dose di idealizzazione, che tuttavia non risulta affatto ingenua. Inoltre, il mondo latino è

connesso a un'idealizzazione espandibile a tutto il Mediterraneo antico, rivestendo Roma un ruolo importante, anche autobiograficamente. Come si legge nella breve prosa *Nabil Ali (Il racconto dello sguardo acceso)*, 2016), Roma dà a Buffoni la 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*:

«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.»

Questa poesia della silloge *Roma* 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. 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(12), ricorrente in diverse poesie di Buffoni, legate anche al mondo preistorico, greco e longobardo, di un tempo profondo(13). 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»(14).

3. Roma tra metamorfosi e epifanie erotiche

L'undicesima silloge, *Roma*, consta di 11 sezioni e 134 testi e «nasce da uno spaesamento geografico e antropologico»(15), 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»(16). 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»(17). 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»(18), 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) e l'amore omoerotico. Quest'ultimo tema risulta centrale, impregnando le prime due sezioni, fortemente interconnesse, per poi affievolirsi, prima di riassumere maggiore rilievo nella sezione conclusiva. A partire da quest'ottica specifica porterò avanti la mia analisi.

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 omoerotici, associati spesso allo sport, o comunque legati a un forte vitalismo maschile; e entrambe le sezioni sono dedicate a Pasolini, nella cui opera l'omoerotismo e Roma si trovano spesso congiunti. Si prenda ad esempio la poesia undicesima, *I ragazzi ubriachi di Montecompatri*, in cui sono tratteggiati 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 pronominale a Pasolini. Per quanto non venga nominato nel testo, è chiaro il nesso con il poeta friulano, confermato dai versi finali «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 di un castello in provincia di Viterbo. In una posizione in bilico tra «il massimo della partecipazione e il massimo dello straniamento»(19), dunque «è proprio nel segno di Pasolini che Roma si apre»(20). A questo proposito è molto interessante la comparazione tra Buffoni e Pasolini, circa il loro rapporto ossimorico con Roma, indagata da Gianluigi Simonetti(21).

Pressoché tutte le poesie 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»(22); 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 nella precedente raccolta *Noi e loro*, sembra annullarsi nell'altro, tirandosi fuori quasi sempre dall'eros partecipato, assestandosi in una posizione di osservatore, connettendo ciò che vede nel presente con memorie dell'antico, letterarie e artistiche.

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 che ha rappresentato il *coming out* in poesia per l'autore. La connessione che rimanda al mondo antico romano, 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 testi della prima parte di *Scuola di Atene* e poi *La chiesa vaticana a riguardo* (da *Quaranta a quindici*), in cui l'antico è rivissuto nel presente, entrando in una collisione critica.

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 greco e parole in latino per il bacio: «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* dalla terza raccolta *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 / Dei nonni giovani». Inoltre, c'è anche un collegamento con il tempo antico, perché il marchettaro viene immaginato proveniente da una «colonia sul Mar Nero», in un'ambientazione pasoliniana, affrontata senza pudori, patetismi o moralismi.

Anche in altri testi di sillogi precedenti si trova il tema della prostituzione, che qui torna 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 inedito incentrato su questo tema 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 a immagini fuori dagli schemi dell'erotismo canonico.

Un caso peculiare di recupero di testi precedenti si presenta con la poesia che inizia con i 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 omoerotici 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 al termine "frocì", per cui l'utilizzo del termine classico sarebbe un gioco linguistico e una metamorfosi allusa in senso omorivendicativo.

Un intendimento simile lo rilevo in *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 omorivendicativo e di *persiflage* sono connotati come fagotti. Chiara l'allusione al termine inglese – lingua ben familiare al poeta – *faggots*, ovvero, di nuovo, "frocì". 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 di epoca sei-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 Pinturicchio», che accosta il pittore umbro alla sodomia, probabilmente per «invidia». Per quanto l'intento del testo sia fondamentalmente omorivendicativo – 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 a 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 occidentale(23). 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 dipinti – 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».

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 fiori
 Prodotti in serie dalla bottega
 Con le sirene i satiri i putti
 Dipinti specularmente
 Sulle lastre della cornice
 Dagli 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, connettibili 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 volge 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 a 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 omorivendicativa. 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 omorivendicativi 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 omorivendicativi 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 / Quelli 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 e 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, torna la figura del Noi emarginato, che sussume in sé l’omosessuale e l’immigrato (presente in *Noi e loro*). 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, che aggrega 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. Il poeta “longobardo assente” 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 nel finale 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* (Garzanti, 2018) – i motivi omoerotici hanno un ruolo di una certa importanza, anche macrostrutturale. 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 e originale compattezza tematica a una levigatezza metrico-formale. Per quanto riguarda l'antico esso è dunque certamente presente, tuttavia non in una maniera classicheggiante, volto all'evocazione nostalgica e gloriosa della città e dei tempi passati. Questa raccolta, *Roma*, mostra in particolare modo come l'antico possa essere rivissuto vitalmente nel contemporaneo soltanto attraverso uno sguardo profondo, in grado di cogliere i dettagli, discernere gli eventi della storia, rileggere le opere artistiche e letterarie. La scelta di Buffoni è quella di scavare attraverso diversi strati, per restituire i tanti nuclei che fecero e fanno Roma, senza esaltazioni cieche, ma con occhio vigile e mente lucida. La metamorfosi dell'antico nel nuovo non avviene misteriosamente in un singolo punto o una volta per tutte per arcano, ma in tutto il libro si effettuano con raziocinio travasi dall'antico al presente, passando per diverse epoche (Antichità, Medioevo, Rinascimento, Barocco ecc.). I filtri attraverso cui è riletto l'antico, come ho voluto evidenziare, partono spesso dalla pulsione motrice dell'eros (quello omoerotico). Un secondo filtro è legato al mondo dell'arte e alla pittura. Apparentemente vorticoso e caotico, che pare mutare per essere quella che in fondo è già, Roma diviene il simbolo di una metamorfosi eterna, con il poeta attento a cogliere e discernere ogni epifania.

Francesco Ottonello

Note.

- (1) *Com'era il mondo dove sbarcò Enea*, in F. Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009, p. 67 (v.7).
- (2) In tale ottica ho studiato l'opera di Buffoni a partire dalla mia tesi di laurea magistrale. Non mi dilungo sulle definizioni di riuso latino e motivo omoerotico, che nello specifico può configurarsi anche come omoaffettivo o omorivendicativo, rimandando rispettivamente a M. Gioseffi, a cura di, *Usa, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano 2010 e F. Ottonello, *Franco Buffoni e la poesia latina. Motivi omoerotici tra classico e contemporaneo*, "Acme - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Milano", LXXII, 2019, pp. 243-266.
- (3) Cfr. F. Ottonello, *La poesia di Franco Buffoni (1979-2019). Due ventenni di dottrina, amarezza e ironia*, "Atelier", 96, 2020, pp. 21-26.
- (4) La definizione è quella fornita da Massimo Gezzi nell'introduzione all'Oscar Mondadori. Cfr. F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, pp. v-XLIII.
- (5) Cfr. F. Ottonello, *Op. cit.*, art. cit., 2019.
- (6) Vedi 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.
- (7) Cfr. F. Ottonello, *Due pub, tre poeti e un desiderio di Franco Buffoni. Docu-fiction tra poesia e omorivendicazione*, "Atelier", 96, 2020, pp. 26-29.
- (8) Non è casuale che Buffoni abbia *in primis* una formazione da anglista, infatti il mondo anglosassone ha il primato sugli studi inerenti a omosessualità e *Gender Studies*.
- (9) In una poesia di *Theios* (Interlinea, 2002) 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).
- (10) La riscoperta del classico è stata decisiva per la nascita di un'identità omosessuale. Esso fu riletto attraverso una serie di appropriazioni, in cui rientra il concetto di riuso. Difatti la Germania risulta il luogo di nascita sia dell'*Altertumswissenschaft* sia dei primi movimenti di liberazione omosessuale con precursori come Heinrich Hössli (1784-1864) e Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895); cfr. W. R. Dynes, *Light in Hellas: How German Classical Philology Engendered Gay Scholarship*, V. L. Provencal, B. C. Verstraete, a cura 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). Inoltre, in tedesco è anche la prima antologia (in senso moderno) di letteratura omoerotica/omosessuale, E. 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).
- (11) Per quanto riguarda il suo orizzonte teorico si può considerare F. Buffoni, *Più luce padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Luca Sossella Editore, Roma 2006.

- (12) Leopardi è anche protagonista di alcuni testi di *Roma* come *Ho pensato a te, contino Giacomo, vedendo* (p. 81) e *Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma* (p. 82).
- (13) Per il mondo preistorico si ricordi il testo omorivendicativo *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)*.
- (14) L'associazione Varrone-Ennio trova una corrispondenza metodologica nell'associazione Cesare-Lucrezio, ricordata a proposito di *Theios*.
- (15) V. Magrelli, *Quarta di copertina*, F. Buffoni, *Roma*, op. cit.
- (16) Versi della poesia *Gilet di velluto di seta su camicia di lino (Roma)*, p. 86).
- (17) F. Pusterla, *Roma, 2009*, link <http://www.francobuffoni.it/poesia/roma.html>.
- (18) C. Benigni, *Liriche d'impegno civile. Fotografie in versi dell'Italia di oggi*, "L'Eco di Bergamo", 30 novembre 2009.
- (19) C. Babino, *Un'intervista a Franco Buffoni. Il potere della parola, la laicità e i diritti civili, la rete*, "Le voci della luna", 47, pp. 48-49.
- (20) M. Gezzi, *op. cit.*, p. XXVI.
- (21) 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*, "Stephen Dedalus-Rivista on-line", luglio 2010, link <https://www.francobuffoni.it/files/pdf/simonetti.pdf>.
- (22) G. Simonetti, *ibidem*.
- (23) Per la poesia omoerotica italiana cfr. R. Paris, A. Veneziani, *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII Secolo a oggi*, Gammalibri, Milano 1982 e L. Baldoni, *Le parole tra gli uomini. Antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*, Robin Edizioni, Torino 2012; per l'omoerotismo nella poesia di Michelangelo cfr. J. Francese, *On Homoerotic Tension in Michelangelo's Poetry*, in "MLN", vol. 117, 1, 2002, pp. 17-47.