

L'AVVENTURA DI RESTARE

Le scritture di Elio Pecora

a cura di Roberto Deidier

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Palermo,
Dipartimento di Arti e Comunicazioni, Fondi della Ricerca Scientifica ex 60%
Prof. Roberto Deidier 2003-2004-2006.

ISBN 978-88-7494-222-0



Edizioni
San Marco dei Giustiniani
Genova

devo guarire da questo male atroce
che fa padroni e servi
uccisori ed uccisi.
Voglio approdare
alla regione dei vivi
che sanno dare e sanno ricevere amore¹⁸.

Note

- ¹ Autori come Elsa Morante, Sandro Penna, Pier Paolo Pasolini e, per certi versi anche Cesare Pavese, hanno attraversato il secolo in modo autonomo, sia dal punto di vista intellettuale che poetico.
- ² E. Pecora, *Parola, esatta misura*, in *Poesie 1975-1995*, Roma, Empiria, 1997, p. 84.
- ³ Ivi, p. 113.
- ⁴ Ivi, p. 17.
- ⁵ Ivi, pp. 17-18.
- ⁶ Ivi, p. 14.
- ⁷ Ivi, p. 20.
- ⁸ Ivi, p. 241.
- ⁹ Ivi, p. 183.
- ¹⁰ Ivi, p. 195.
- ¹¹ Ivi, p. 197.
- ¹² Ivi, p. 198.
- ¹³ Ivi, p. 210.
- ¹⁴ Ivi, p. 225.
- ¹⁵ Sappiamo che alcuni testi del II capitoletto di *Recinto d'amore* sono dedicati a Berto (E. Pecora, *8 poesie d'amore per Berto*, in «Sodoma», I, 1, autunno-inverno 1984), ma il discorso che qui vogliamo fare è proprio quello di una "scorporazione" del personale. Non a caso nell'antologia che qui è anche il nostro testo di riferimento, il nome del destinatario/ispiratore è volutamente omissivo.
- ¹⁶ E. Pecora, *Poesie 1975-1995*, cit., p. 245.
- ¹⁷ Ivi, p. 90.
- ¹⁸ Ivi, p. 93.

LUCA BALDONI

«Altre misure». Il desiderio nell'opera di Elio Pecora

I. *Per altre misure* è un trittico in versi pubblicato da Elio Pecora nel 2001, e vorrei iniziare soffermandomi sul titolo di quest'opera perché so che l'espressione «altre misure» è particolarmente cara all'autore, il quale spera di avervi incapsulato una certa *Weltanschauung*, un suo certo modo di stare al mondo, in cui è possibile ravvisare un instabile coesistere di pragmatismo e anelito di pienezza.

Le *altre misure* sono quelle di un modo di esserci che non indietreggia di fronte al progressivo scomparire del senso dall'orizzonte della nostra esperienza, ma che allo stesso tempo continua a sentirsi chiamato in causa dal bisogno di porsi delle domande e di cercare di darsi delle risposte. Pecora rifugge sia da sterili nostalgie per il passato che da facili entusiasmi da fine della storia. La sua continua interrogazione manifesta un caparbio desiderio di stare, di restare in questa nostra epoca guardando però oltre, alla possibile edificazione di altri, più maturi e più umani, modi di esistenza.

Questa ricerca di un'altra misura è un tratto caratterizzante di tutta la sua opera. Ciò non toglie che sia possibile circoscrivere la tendenza generale, e individuare dei momenti, delle zone del sentire, in cui essa acquista una particolare pregnanza. A mio parere uno degli ambiti in cui Pecora è maggiormente riuscito a parlarci «per altre misure», soprattutto nel contesto italiano degli anni Settanta e Ottanta, è quello della sfera dell'amore e del desiderio tra uomini.

A partire infatti dagli anni Settanta la scrittura sia in prosa che in versi di Pecora rappresenta, e in un certo senso si fa campione, di un tipo di omosessualità essenzialmente diverso da quello con cui siamo familiari

attraverso le opere di scrittori quasi contemporanei come Pasolini, Bel-
lezza, o Arbasino. C'è infatti, nella nostra letteratura, una tradizione di
scrittura gay (a cui potremmo aggiungere ancora recentemente i nomi di
Gian Piero Bona e di Nico Naldini) che ha contribuito a popolarizzare
un tipo di costruzione identitaria caratterizzato da un'enfasi quasi esclu-
siva sull'elemento erotico, dall'esaltazione di rapporti occasionali e/o
mercenari con uomini non necessariamente omosessuali (a scapito del-
l'idea di rapporto duraturo con un partner), e dalla difesa, e in parte idea-
lizzazione, di una fase storico/culturale in cui il regime stesso di repres-
sione a cui era sottomessa l'attività omosessuale la rendeva qualcosa di
intrinsecamente eretico, marginale, assolutamente altro rispetto alla pre-
sunta norma.

In questo contesto l'opera di Pecora si è da subito posta domande
diverse, ha seguito istinti e ossessioni che sono potuti apparire appar-
tati, quasi non abbastanza rivoluzionari e scandalosi, ma che hanno
acquistato notevole spessore col tempo. A Pecora non interessa
l'omosessuale quale figura isolata, e quasi simbolica, di alterità e rivolta,
ma quello che succede tra due uomini che si amano, dove per amore si
intende qualcosa in cui l'aspetto erotico non è disgiunto da quello affet-
tivo e intellettuale, una totalità di sentimento che tende idealmente
all'edificazione di un rapporto duraturo. Nel mondo di Pecora non esi-
ste differenza sostanziale tra amore eterosessuale e amore omosessuale,
e questo senso di parità fa sì che egli sia il primo scrittore italiano a par-
larci non solo di sesso e passione tra uomini, ma di vere e proprie sto-
rie di coppie.

Questo tipo di approccio – che da una prospettiva odierna in cui
il riconoscimento delle coppie omosessuali è ormai diventato argo-
mento di discussione e legislazione in tutti i paesi occidentali
potrebbe apparirci quasi scontato – va invece sottolineato con forza.
La maggioranza dei nostri più famosi scrittori omosessuali degli ultimi
trent'anni ha cantato e ci ha resi familiari con un tipo di omoerotismo
tipico degli anni Cinquanta e Sessanta, ma sostanzialmente diverso da
quello che si è affacciato sul panorama nazionale dagli anni Settanta
in poi sulla scia della diffusione mondiale del movimento gay e di altri
cambiamenti culturali. Pecora è stato il primo scrittore prima della

generazione di Busi e Tondelli ad articolare una visione dell'omosese-
sualità che trova più punti di contatto con l'orizzonte di aspettative
della contemporaneità di quanti non ne avesse con la visione predo-
minante nel nostro panorama letterario grossomodo sino all'inizio
degli anni Ottanta.

Da questa prospettiva urge una rivalutazione della sua opera, che
sempre più ci appare come un momento significativo e anticipatore
del lungo cammino che l'omosessualità ha dovuto percorrere nel corso
del nostro Novecento per trovare legittimità sulla pagina letteraria, e
non solo.

II. Le diverse misure adoperate da Pecora nel rappresentare
l'omosessualità sono già chiaramente articolate in due romanzi ricondu-
cibili al periodo degli anni Settanta, *I Triambuli* (pubblicato nel 1985 ma
risalente al 1974) e *Estate* (1981). Queste due opere, che per molti versi
compongono un dittico (hanno ad esempio gli stessi protagonisti
maschili) riflettono nella loro carica libertaria la temperie culturale di un
decennio di crisi e rivolta affrontando, insieme all'omosessualità, altre
tematiche "nuove" come l'uso di droghe, la liberazione sessuale, il ruolo
della donna e la disgregazione delle istituzioni patriarcali.

I Triambuli e *Estate* condividono tutta una serie di tematiche e
ambientazioni con i romanzi di Dario Bellezza il quale, oltre ad appa-
rire in *Estate* sotto le spoglie del personaggio di Ferruccio, fu responsa-
bile della pubblicazione de *I Triambuli* molti anni dopo la stesura ori-
ginaria. Per il resto il confronto tra i due autori, amici e quasi contem-
poranei, nonché entrambi profondamente legati a Roma, sarà istruttivo
in quanto rivela sostanziali differenze per quel che riguarda la rappre-
sentazione dell'omosessualità e il suo ruolo all'interno della struttura
narrativa e simbolica.

A livello di impostazione il romanzo di Bellezza si affida quasi sem-
pre alla narrazione in prima persona, dando voce, in una forma più simile
all'invettiva continua che al romanzo vero e proprio, a un protagonista
omosessuale straripante e ossessivo che finisce per reclamare, e accen-
trare in sé, tutte le caratteristiche dell'alterità e della marginalità. Il pro-

tagonista di *Lettere da Sodoma* (1972) così sintetizza il suo credo e il suo destino: «la colpa è mia, la cattiva coscienza di questa colpa, il piacere di questa colpa»¹.

Da qui l'ambiguo statuto che i romanzi di Bellezza già avevano al loro apparire, e che è diventato sempre più evidente col passare del tempo. Essi da un lato rappresentano un momento fondamentale nella nostra letteratura per la rappresentazione senza veli e reticenze non solo dell'omosessualità, ma anche di tutta una realtà contro culturale e libertaria che stava dando la sua impronta al decennio. Allo stesso tempo l'esibizionismo, il maledettismo, i sensi di colpa di matrice cattolica che così vistosamente caratterizzavano la sensibilità di Bellezza non possono che riconfermare l'omosessuale come figura per eccellenza dell'altro e del reietto, un appartenente alla "razza di Sodoma".

La novità sostanziale di Pecora sta nella preferenza per storie che abbiamo una qualità corale, con personaggi omosessuali e eterosessuali invischiati in una stessa stagione storica e attraversati da simili inquietudini, cedimenti e sconfitte. Tramite questo semplice spostamento di peso Pecora livella le valenze simboliche e inevitabilmente moralistiche delle differenze di orientamento sessuale che ancora tanto peso hanno nel romanzo di Bellezza.

Ne *I Triambuli* abbiamo tre protagonisti (una donna, Matilde, e una coppia gay, Mauro e Carlo) feriti, danneggiati e inconclusi, che si aggirano per una Roma decadente e psichedelica alla ricerca di un equilibrio infranto. Sebbene la storia sia narrata in prima persona da Carlo (che in qualche modo rappresenta l'*alter ego* dell'autore), la struttura narrativa tende all'oggettivazione e al livellamento tra i personaggi. Il romanzo si apre infatti con tre sezioni, ognuna delle quali è dedicata a uno dei protagonisti, seguite da *Cinque prove*, ovvero da episodi che trattano di esperienze con le droghe condivise dai tre amici.

Il tono sobrio e analitico della voce narrante contribuisce a inquadrare queste esperienze "trasgressive" come elementi di un quadro sociale, culturale e politico pieno di fermenti e ribellismi, ma senza alcun senso di autocompiacimento nella marginalità e nello squallore. Questa diversa sensibilità unita alla struttura corale fa sì che alla fine non c'è nulla a suggerire che l'omosessualità di Carlo e Mauro sia qual-

cosa di essenzialmente altro rispetto all'eterosessualità di Matilde o di altri personaggi.

Pecora non ci offre una visione edulcorata o politicamente corretta dell'essere omosessuale. Non mancano infatti i momenti, assai importanti dal punto di vista dell'intreccio, in cui si entra nelle zone oscure dell'esperienza dei personaggi omosessuali, ma in questi casi Pecora è sempre molto accorto a non confondere le cause con gli effetti. Quando nella storia di Mauro emergono elementi patologici e/o disturbati a livello sessuale e affettivo, questi vengono esplicitamente collegati a un'infanzia violentata e non presentati come caratteristiche intrinseche dell'essere omosessuale. Tanto è vero che il romanzo propone come eroe positivo Carlo, che da una parte permetterà a Mauro col suo amore di superare in parte i traumi del passato, e dall'altro rappresenta una guida e una presenza più matura anche nei confronti di Matilde.

Simili coordinate, ma all'interno di un ordito assai più complesso e polifonico, le ritroviamo in *Estate*, un romanzo, come ha fatto giustamente notare Francesco Gnerre, «non abbastanza valutato dalla critica» e per quel che riguarda il nostro argomento notevole per la mancanza di qualsiasi «caratterizzazione ghetizzante»². Gli stessi protagonisti de *I Triambuli*, Carlo e Mauro, vengono colti nel corso di un'estate trascorsa in un'alternanza di crisi e di riappacificazioni, sullo sfondo dell'intensa vita intellettuale e mondana della Roma degli anni Settanta. La quotidianità dei protagonisti e i vari contesti da loro attraversati vengono resi in maniera impersonale affidandosi alle voci dei vari personaggi, tutti ugualmente immersi nel clima di fluidità, incertezza e rottura delle convenzioni del periodo.

La prospettiva più ampia di *Estate* e il gran numero di personaggi e ambientazioni permettono a Pecora di diluire ulteriormente le connotazioni simboliche che l'omosessualità implicitamente ha avuto e in parte continua ad avere per la maggioranza del pubblico eterosessuale. I personaggi omosessuali sono saldamente inseriti nel contesto sociale e culturale che li circonda, e la mancanza di qualunque differenza sostanziale nei confronti degli amici e conoscenti eterosessuali viene espressa in maniera quasi programmatica da Mauro in relazione ai traumi infantili che tutti si trascinano dietro: «E penso alle paure infantili che durano in

quelli che conosco. Nina, Adele, Francesco, Matilde, Luisa, gli altri, ciascuno sprofondato in un suo male lontano, in guerra contro sé e contro tutti, in cerca di consolazioni, in corsa verso dimenticanze»³.

Rispetto a *I Triambuli* in *Estate* abbiamo anche un quadro più articolato dei diversi tipi di omosessualità che vengono a contatto nell'ambiente frequentato dai protagonisti; un dato questo che contribuisce a mettere in rilievo le peculiarità del loro tipo di relazione. Nel capitolo VIII il rapporto di coppia di Mauro e Carlo è implicitamente contrastato con l'omosessualità ammiccante e tutta incentrata sulla caccia al *maschio* incarnata da Lello:

Passò Lello, era con lui un giovane bruno dai modi effeminati. Chiese se potevano sedersi, disse:

"Si capisce dall'altro lato della piazza che litigate. Avete certe facce! Sto andando ad accendere il forno. Vorrei tanto darvi un consiglio, godetevi la vacanza, spassatevela ognuno per suo conto. Fate come me. Può raccontarvi il mio amico quel che ho combinato la notte scorsa. C'è un bar dietro i distributori, a sei chilometri da qui, sull'autostrada. È aperto tutta la notte, si fermano i camionisti. Ci passo spesso, bevo una birra, accendo il juke-box e ballo. I camionisti sono maschi stupendi, vado con loro nei campi o nelle cabine dei camion. Dicono che sono meglio di una puttana"⁴.

Questo episodio è preceduto nel capitolo da una discussione tra Carlo e Bice, in cui Carlo risponde a varie domande dell'amica relativamente ai rapporti tra uomini. Carlo è il personaggio a cui, sia qui che ne *I Triambuli*, Pecora si sente più vicino, e col quale in parte si identifica, ed è quindi particolarmente indicativo che le sue parole analizzino impietosamente il tipo di omosessualità rappresentata nel romanzo da personaggi come Lello o Ferruccio:

Non mancano quelli che più tardi spingeranno il desiderio alla mimesi. Maschi che arrivano a sentirsi femmine e viceversa. Cascano nel ruolo, perpetrano una recita di ordine sociale, si crogiolano nell'eccesso e nella provocazione, si prefiggono l'obbrobrio della maggioranza che, da parte sua, quando non è cieca è bugiarda⁵.

Per entrare più a fondo nelle ragioni di questa presa di distanza, e capire quanto essa sia stata fondamentale per l'autore e l'abbia isolato nel contesto delle nostre lettere, rimando alla parte finale dell'intervista con Pecora inclusa in questo volume. Quello che mi preme sottolineare in questa sede è come questa posizione critica non si accompagni a una visione di un'omosessualità depurata e resa quindi più accettabile per un pubblico borghese. Pecora cioè non risponde al maledettismo col perbenismo. Carlo e Mauro partecipano dell'atmosfera di liberazione e sperimentazione sessuale dell'ambiente e del tempo in cui vivono, e la loro coppia non rappresenta una copia del modello eterosessuale tradizionale. Vari episodi significativi che li coinvolgono si dipanano in luoghi deputati del *cruising gay*, ad esempio nel mondo di incontri che ruotava intorno alle sale cinematografiche, una realtà tipica del periodo che è andata via via scomparendo e di cui Pecora ci offre alcune rievocazioni memorabili.

La storia tra Carlo e Mauro non può quindi essere vista come un rifugiarsi nella sicurezza offerta dal modello di coppia tradizionale a scapito della realizzazione delle proprie potenzialità di individui e del rapporto con l'ambiente esterno. Più che un rifugio – non siamo d'altronde ancora in epoca di riflusso – il rapporto al centro di *Estate* sembra essere un campo di tensioni che continuamente si riassettano per produrre nuovi attuali equilibri. C'è quindi il bisogno di un compagno per la vita, ma anche l'anelito alla libertà e alla solitudine, il rifiuto di codici morali ormai obsoleti unito al farsi carico dei bisogni (anche irrazionali) del partner, il desiderio sincero di aiutare, sostenere, ma anche la tentazione di essere notturni; sfuggenti, mai completamente rassicuranti.

Ci si muove in un contesto liquido, senza punti di riferimento saldi, fatto di ricerche di equilibri vissute sulla propria pelle. Carlo esprime con lucidità sia gli elementi di profonda unione nella sua relazione con Mauro che il grumo di bisogni che essa non riuscirà comunque a soddisfare: «Stiamo insieme da tanto. È un amico, un figlio, l'altro me stesso, uno su cui compio le vendette e mi perdona perché io perdono lui. È anche altro, molto altro. Mai tutto però»⁶. Questa idea di un'unione che non arriverà mai a colmare tutti i nostri aneliti, ma

che al contempo rappresenta un rapporto unico e imprescindibile attraverso tutto il romanzo, e trova una delle sue immagini più pregnanti nell'appartamento dietro Fontana di Trevi in cui Carlo e Mauro abitano insieme con la loro cagna Lea.

È questo un luogo intimo e condiviso, alternativo alle affollate situazioni mondane in cui i protagonisti si trovano a circolare. Il romanzo si chiude su uno dei ritorni a casa di Carlo e Mauro, segnalando simbolicamente, nel contesto di fluidità, ricerca e disseminazione di se stessi presentato dal romanzo, un punto fermo da cui continuamente ripartire per poi ritornare e ritrovarsi:

Mauro girò la chiave nella toppa, spinse il portello. Traversarono l'androne, passarono sotto le statue polverose, accanto alla fontana illuminata con l'acqua ferma sotto la roccia finta. In casa Lea guai e uggìolo. Mauro si fermò nel bagno a fumare. Carlo indugiò alla finestra, vide nuvole scure accostarsi alla luna, udì parlare nella strada ombrosa⁷.

Come vedremo, anche nella sua poesia Pecora dà un particolare rilievo alla sfera domestica condivisa da due uomini, configurando l'omosessualità come qualcosa che non accade solo *fuori*, in parchi, cinema o latrine, ma anche all'interno di uno spazio che permette l'edificazione di un rapporto duraturo e socialmente visibile, non aprioristicamente relegato all'oscurità e alla marginalità.

III. Dopo le opere narrative che riflettono sul periodo degli anni Settanta, l'altro momento significativo della dimensione omoerotica nell'opera di Pecora è rappresentato dalle *Sedici poesie d'amore* che compongono la settima sezione di *Interludio* (1978-1987) e dalla raccolta *Recinto d'amore* (1986-1994).

La sequenza contenuta in *Interludio* (che l'autore pensava originariamente di intitolare «Poesie del disamore») è l'amara riflessione sul dissolversi di un rapporto, la cronaca di un guerreggiare con se stesso e con l'altro che si conclude nell'ammissione di uno scacco: «è finito questo / che volevamo interminabile»⁸. Proprio da quest'ultima afferma-

zione sarà utile partire per inquadrare le coordinate generali dell'episodio e del tipo di rapporto descritto. C'è infatti in queste poesie da un lato il bisogno, quasi la coazione, a maledire, calpestare, cancellare dal passato la presenza dell'amato, un moto di aggressività che culmina nello «spietato piacere di trovarti / morto per sempre»¹⁰. Eppure non può sfuggire come queste «furie inutili» che tormentano l'amante siano chiaramente correlate all'investimento totalizzante – emotivo, erotico e intellettuale – di cui l'amato è stato fatto oggetto, quell'anelito a qualcosa che doveva essere «interminabile» e non si è dimostrato tale. Il disamore non può quindi che essere direttamente proporzionale all'intensità del sentimento iniziale che l'ha generato.

Narrato *a posteriori*, dalla prospettiva del naufragio già avvenuto, il vero segno della grandezza di questa passione si può manifestare solo in negativo, o attraverso la rabbia, l'impazienza, il desiderio di cancellare l'agente del tradimento e della delusione, oppure al condizionale, a livello di un'ipotesi accarezzata ma che non è riuscita a tramutarsi in realtà:

Se finalmente gridassi
[...]
così cammineremmo nelle ore
benedicendoci come angeli allegri¹¹.

Le *Sedici poesie d'amore* sono chiaramente la storia della fine di un amore di coppia, che non vive nella fulmineità di un incontro ma nella durata, nel tentativo di costruire un cammino comune. Il poeta se lo dice, e ce lo dice, chiaramente: «Fu lunga la nostra vicinanza»¹².

A essere più precisi, si potrebbe parlare della storia del divorzio tra due uomini che hanno cercato di costruirsi una vita insieme. La vicinanza che si intuisce tra i due partners non è infatti solo emotiva, o intellettuale, ma segnatamente domestica. Il desiderio di espellere l'ex amato dal proprio spazio privato ci rivela, *in negativo*, quanto precedentemente questa condivisione sia stata centrale e totalizzante:

Sei stato troppo a lungo la mia debolezza,
la mia incapacità di bastarmi,
la mia estraneità alla mia casa, al mio letto,

che per starvi bisognava vi stessi tu.
 Ora le tue parole mi sembrano balbettii,
 i tuoi passi strascichi insopportabili,
 ansimi i tuoi respiri.
 La casa, sterminata e triste
 quando per poco eri assente,
 si riduce a un buco se non parti¹³.

Dietro la riconquista dello spazio domestico da parte del soggetto poetico nuovamente *single* seguiamo l'inevitabile affiorare di un diverso status precedente di intimità spicciola e quotidiana, veri e propri *aperçues* nella domesticità di una coppia di due uomini: «Quindi avrei lunghe ore solitarie / e visite di amici e solo per me/ il bagno e il letto largo»¹⁴.

Ritorna dunque il tema di una domesticità al maschile che già abbiamo visto affiorare in *Estate* nella presenza dell'appartamento condiviso dietro Fontana di Trevi. L'incisività con cui Pecora evoca nelle *Sedici poesie* uno scenario praticamente matrimoniale fatto di piccoli dettagli come bagni e letti condivisi, infrange anche in poesia il tabù che relega l'omosessualità alla marginalità in senso spaziale. Il contrasto con esempi illustri della nostra tradizione è evidentissimo. Pasolini non porterà mai la sua omosessualità all'interno dello spazio domestico, la casa essendo un *temenos* consacrato all'amore per la madre:

La mia esistenza privata
 non è più racchiusa tra i petali d'una rosa,
 una casa, una madre, una passione affannosa.

Ah le mie passioni recidive
 costrette a non avere residenza!¹⁵

In Bellezza, che pure sa essere poeta domesticissimo, e che si porta gli uomini a casa, la domesticità non è mai veramente condivisa con l'altro. La casa è l'oscura prigione in cui si consuma la recita del poeta maledetto, «la casa del peccato»¹⁶ in cui egli cattura le sue giovani prede. Nelle *Sedici poesie d'amore* l'amore tra due uomini è invece chiaramente cresciuto nella sfera simbolica collegata alla casa, alla condivisione, alla costruzione di un'unione che guarda al futuro.

E arriviamo a *Recinto d'amore*, la raccolta nella quale Pecora si conferma poeta d'amore di altissimo livello, e che da un punto di vista omoeerotico rappresenta una delle opere più significative della poesia italiana degli ultimi trent'anni. *Recinto d'amore*, benché articolato in tre sezioni che comprendono poesie su diversi amori, trova una profonda unità di tono e di sentire nell'esempio della poesia classica. Pecora, anche per ragioni biografiche, sente profondamente la classicità, ma in nessuna sua opera (a eccezione della sezione *Luoghi in Interludio*) essa affiora in maniera altrettanto distesa e pervasiva. Si va dall'epigrafe di apertura (dal *Simposio* di Platone), alle invocazioni ad «Amore / occhi di miele», «demone Amore / – volto fanciullo», alla ripresa in chiave omoeerotica di una poesia di Catullo per Lesbia, o al rifacimento della seconda elegia di Propertio che chiude la raccolta.

Questo omaggio alla poesia greco-latina ha anche una valenza segnatamente omoeerotica. L'epigrafe dal *Simposio* posta in apertura («Non posso dire di un tempo nel quale non sono stato innamorato di qualcuno») vuole segnalare la ripresa di un modello omoeerotico greco tendente alla completezza, all'integrazione del sessuale con l'affettivo e l'intellettuale, e soprattutto al rispecchiamento paritario tra due uomini¹⁷. In un certo senso Pecora, che non ha mai inserito elementi apertamente ideologici nella sua visione dell'omosessualità, guarda indietro per poter guardare più avanti; la sua ripresa della classicità non è nostalgica, e tenta di recuperare quelle diverse misure che possano portare una scossa alla unilateralità del presente.

Tutto questo è evidente soprattutto nella terza sezione, consacrata allo sbocciare di un amore che, «immisurabile bene», arriva a ergersi come un'alta fiamma su tutte le passioni precedenti:

L'immisurabile bene,
 che avvicina due anime e le schiude
 entro due corpi inquieti che si cercano,
 entrambi ci stupisce
 come un annientamento¹⁸.

È un amore che appare da subito sotto il segno di una pienezza a lungo ricercata, un'unione di anima e corpo che irrompe su tempi di attesa, di debolezza e smarrimento:

Venne la gioia, aprì tutte le porte
(tutte il dolore le aveva rinchiuso),
sciolse i piedi, i respiri, le parole,
diede all'attesa un volto,
del passato disperse i nomi, i gesti.
Venne la gioia, aprì tutte le porte¹⁹.

La relazione si sviluppa oltre la passione immediata, arrivando a esprimere un aspetto di futuribilità, di costruzione comune che avviene nel tempo e col tempo. Il fulgore iniziale si muta in «una luce che cresce, scalda, / un gioco senza agguati né rincorse»²⁰.

L'evolversi – quasi l'aprirsi – della passione amorosa in una luce che circonda e riscalda si attua in parallelo a una sottile modulazione di tono, che dall'estasi e dall'abbandono iniziali trapassa in un'idea, un'emozione centrale, che definirei con il concetto inglese di *commitment*. Il termine non è facilmente traducibile in italiano e significa, letteralmente, impegno o dedizione. Essersi *committed* vuol dire essersi impegnati a fare qualcosa, e nell'ambito delle relazioni essersi impegnati seriamente nei confronti di qualcuno, essergli dati senza riserve.

Commitment è impegno, presenza, devozione per l'altro con cui abbiamo scelto di condividere il cammino. Nella terza sezione di *Recinto d'amore* uno degli attributi principali della passione è proprio un senso di *commitment*, di esserci reciprocamente l'uno per l'altro. In *Hai sognato il tuo gatto che affogava*, uno dei testi più memorabili della raccolta, il poeta definisce tutto ciò «attraversare strettamente insieme / l'ora della stagione ed il destino»²¹. In *Lauda* egli si rivolge all'amato come a un punto fermo e insostituibile: «Ti parlo, sei l'amico / che comprende, accompagna»²². Ecco quindi che in *Recinto d'amore* Pecora attinge a una stagione dell'esperienza a cui gran parte della sua produzione precedente aveva teso. Quell'anelito a un amore pieno e duraturo che è già presente nei personaggi dei suoi romanzi, e che nelle *Sedici poesie d'amore* appare come distruzione e negazione di un sogno, sembra qui placarsi e trovare momentaneo appagamento. Ne scaturiscono alcune delle più intense poesie d'amore della nostra letteratura recente, un breve canzoniere al maschile che per le tematiche e i toni mi risulta più semplice accostare ad alcuni esempi dell'opera di un grande poeta anglofono come Thom Gunn piuttosto che alla produzione di poeti italiani.

IV. L'esordio letterario di Pecora risale all'inizio degli anni Settanta, ovvero a un periodo ricchissimo di fermenti per quello che riguarda l'espressione letteraria dell'omosessualità nel Novecento italiano. Come Gnerre ha ampiamente dimostrato, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta il nostro panorama letterario si arricchisce di vari romanzi apertamente omosessuali che sfidano i silenzi, le allusioni, gli stereotipi negativi dei decenni precedenti²³. Il 1969 vede la pubblicazione di *Super-Eliogabalo* di Arbasino, nel 1970 esordisce Bellezza con *L'innocenza*, a cui seguirà due anni dopo *Lettere da Sodoma*. Il più aperto clima culturale permetterà anche l'apparire di romanzi a tematica gay precedentemente ritenuti impubblicabili come *Ernesto* di Saba (pubblicato postumo nel 1975 ma risalente al '53-'55). Questo passo avviene in Italia con notevole ritardo rispetto alle maggiori narrative europee e a quella americana, nelle quali l'omosessualità è ampiamente tematizzata a partire dalla fine dell'Ottocento.

L'efflorescenza di romanzi con una forte o esclusiva componente omoerotica apre senza dubbio spazi nuovi nella nostra narrativa, scardinando parametri di gusto e convenzione ormai obsoleti, e tuttavia sia Arbasino che Bellezza assumeranno una posizione assai critica nei confronti delle rivendicazioni del movimento di liberazione omosessuale e del modello di identità gay che inizia a imporsi nella società proprio a partire dalla fine degli anni Sessanta. Nella celebre *Epistola ai froci romani* (in *Super-Eliogabalo*), Arbasino rimpiange il paesaggio erotico tipico dell'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta, in cui alla diffusa bisessualità della popolazione maschile si accompagnava l'invisibilità della questione omosessuale, e stigmatizza il nuovo paradigma omosessuale emergente:

[...] tutti questi gruppi che facendo i collettivi sul discutere e mai sul vivere si costruiscono giorno dopo giorno i loro ghetti [...] gestendo un full time tutto gerghi intimi e mitologie private, con la propria etichetta appiccicata e sventolata 24 ore, 365 giorni, sempre meno integrati nella collettività²⁴.

Bellezza si è voluto cantore di un omoerotismo tipicamente mediterraneo, cioè di un rapporto asimmetrico tra un omosessuale e il maschio

tradizionale, dimostrandosi ugualmente critico nei confronti di un modello tendente al riconoscimento dell'uguaglianza e basato sull'idea di reciprocità tra due partner gay. E dietro a tali prese di posizione c'è ovviamente l'esempio di Pasolini il quale, se pure ha raggiunto uno stato quasi iconico per la comunità gay italiana, ha rappresentato un modo di vivere i rapporti tra uomini radicato in un'Italia preindustriale, che dagli anni Settanta in poi potrà essere ritrovato solo nei paesi del terzo mondo, in particolare quelli arabi.

Ci troviamo in definitiva di fronte a un considerevole paradosso. Nel momento in cui i rapporti tra uomini raggiungono una visibilità senza precedenti nella nostra narrativa, gli scrittori omosessuali più importanti ci hanno parlato di un'omosessualità radicata in un contesto socio-culturale che stava ormai scomparendo. Questa prospettiva verso il passato manterrà una presenza forte sul panorama letterario anche quando, a partire dagli anni Ottanta, le opere di romanzieri più giovani come Busi e Tondelli inizieranno a rappresentare nuovi scenari e nuove forme di identità. Tra gli scrittori della generazione precedente Pecora è stato l'unico che abbia articolato una visione dell'omosessualità che non si conforma alle convenzioni eterosessuali ma che allo stesso tempo mira oltre l'esaltazione della marginalità e di un erotismo maledetto e insaziabile. Dunque la ricerca di altre misure, di parametri che oggi ci possono apparire ovvi, quasi scontati, ma che molto hanno faticato ad affermarsi nel contesto culturale italiano.

Se la fioritura di romanzi gay dagli anni Ottanta in poi ha praticamente colmato il ritardo dell'Italia nei confronti delle narrative europee e americana, nel campo della poesia il panorama, seppur vivace e di alta qualità, è rimasto maggiormente ancorato a tendenze autoctone. I poeti che insieme a Pecora ritengo i più significativi sul panorama gay italiano dopo la morte di Bellezza, ovvero Nico Naldini e Gian Piero Bona, cantano ancora recentemente un modello di omosessualità diffuso nell'Italia preindustriale e nel mondo arabo, mantenendo viva una forte carica polemica nei confronti del paradigma omosessuale contemporaneo. In una raccolta emblematicamente intitolata *Meglio gli antichi castighi* (1997), Naldini ha eloquentemente espresso la sua estraneità nei confronti di un'omosessualità "liberata", paritaria, e vissuta alla luce del sole:

Questi gruppi, euforici chissà di che cosa, tendono talmente ad avvilupparsi in loro medesimi da confinare al loro interno anche l'attività sessuale, con procedimenti che un osservatore ironico potrebbe definire endogamici. Reprimendo in questo modo la più reale e intima aspirazione di flirtare con l'altra "razza".

Qualcuno potrebbe congratularsi per la fine di una persecuzione millenaria convinto che l'antico dramma di Sodoma dispersa si sia finalmente sciolto nell'attuale tolleranza gay. A scapito, ripetiamolo, di quel teatro di sfide erotiche che un tempo rendevano così intense le vicende omosessuali²⁵.

L'altra razza è quella dei maschi eterosessuali, quella serie di giovani contadini, operai, e soldati che appaiono nelle poesie di Naldini come portatori di una virilità numinosa e irresistibile:

perché il dogma era – occorre dirlo? –
che i ragazzi da marcare all'uscita della caserma
fossero e-te-ro-ses-suali
dando a questa parola il significato che si vuole²⁶.

E in effetti *non occorrerebbe dirlo*, in quanto questi versi non fanno che confermarci un quadro già ampiamente noto dalle opere e dalle prese di posizione di Pasolini e Bellezza. Anche Gian Piero Bona è un notevole rappresentante di questa tradizione. Nel corso di un'intervista rilasciata a Gnerre in occasione dell'uscita del volume *Canzonette priapee* (2004), Bona ha espresso con grande *verve* il suo pensiero, distinguendo tra «il mondo degli eroi» in cui egli ha vissuto la propria omosessualità e «il mondo delle sarte» dell'identità gay contemporanea:

Io sono stato educato dai gesuiti e li ringrazio per avermi insegnato la trasgressione e il peccato perché le cose che si facevano dietro le siepi di notte sotto la luna avevano un sapore che non avrebbero avuto se fossi stato educato da laico, magari all'Arcigay.

Sarebbe stato di una noia infinita.

Io debbo ringraziare i miei inquisitori perché hanno poetizzato la mia omosessualità. È per questo che non mi sono mai fatto coinvolgere da questi movimenti e ho voluto affermarci come scrittore non gay.

Che poi lo sia, questo è un altro discorso. Non ho problemi a dichiarare quello che sono, però non voglio abdicare alla mia visione mitica dell'omosessualità²⁷.

Di fronte a queste prese di *posizione* sarebbe sciocco cadere in considerazioni politicamente corrette e liquidare le opere di Bona e Naldini come inevitabilmente *passé*. Sono infatti entrambi poeti di notevole statura, la cui testimonianza ci pone di fronte a una serie di quesiti coinvolgenti anche quando ci giunge da una prospettiva *inattuale*. Ma voglio tuttavia sottolineare, portandoli come esempi, che in poesia c'è stato un minore ricambio generazionale, nel senso che non è ancora apparso un poeta della generazione di Busi o Tondelli (per non parlare di ancora più giovani), a traghettare la rappresentazione dell'omosessualità in un contesto pienamente contemporaneo.

Ecco quindi che nel campo della poesia l'opera di Pecora assume una posizione veramente centrale. Di fronte al «teatro di sfide erotiche» di Naldini, o alla «visone mitica dell'omosessualità» di Bona (che a loro volta si appoggiano su una linea che da Penna a Pasolini e Bellezza attraversa tutto il nostro Novecento), la poesia di Pecora ha portato l'omosessualità a confrontarsi con la sua normalità, mettendo l'accento su quello che accomuna gli amori eterosessuali e quelli omosessuali piuttosto che su ciò che li differenzia. A tutt'oggi egli è l'unico dei nostri maggiori poeti che coltivi uno spazio in cui il desiderio omosessuale non è caratterizzato principalmente come eros occasionale e promiscuo, ma alla luce di ideali di reciprocità, investimento totalizzante e sostegno duraturo che appaiono ormai riflettere una parte notevole del sentire contemporaneo. Sembra che il tempo gli abbia dato ragione; le sue *altre misure* non sono mai sembrate così attuali e familiari.

Note

- ¹ D. Bellezza, *Lettere da Sodoma*, Milano, Garzanti, 1972, p. 31.
- ² F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, p. 416.
- ³ E. Pecora, *Estate*, Milano, Bompiani, 1981, p. 117.
- ⁴ Ivi, p. 170.
- ⁵ Ivi, p. 166.
- ⁶ Ivi, p. 145.
- ⁷ Ivi, p. 263.
- ⁸ Si veda l'intervista con Pecora in questo stesso volume, alle pp. 129-146.
- ⁹ E. Pecora, *Poesie 1975-1995*, Roma, Empiria, 1997, p. 197.
- ¹⁰ Ivi, p. 208.
- ¹¹ Ivi, p. 206.
- ¹² Ivi, p. 204.
- ¹³ Ivi, p. 196.
- ¹⁴ Ivi, p. 198.
- ¹⁵ P. P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarocci e Walter Siti, Milano, Garzanti, 1999, p. 583 (prima citazione) e p. 644 (seconda citazione).
- ¹⁶ D. Bellezza, *L'avversario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 68.
- ¹⁷ Rimando anche in questo caso all'intervista contenuta in questo volume.
- ¹⁸ E. Pecora, *Poesie 1975-1995*, cit., p. 249.
- ¹⁹ Ivi, p. 250.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Ivi, p. 253.
- ²² Ivi, p. 258.
- ²³ F. Gnerre, *L'eroe negato*, cit., in part. pp. 13-38.
- ²⁴ A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, Torino, Einaudi, 1978, p. 278.
- ²⁵ N. Naldini, *Meglio gli antichi castighi*, Parma, Guanda, 1997, p. 49.
- ²⁶ Ivi, p. 47.
- ²⁷ F. Gnerre, *Il conservatore libertino: intervista a Gian Piero Bona*, «Pride», 74, 2005, p. 34.