

'L'uccello alto nella notte': corpo e spazio (omo)erotico della poesia italiana del Novecento

Luca Baldoni

A tutto quel farsi, esserci e dissolversi esterno, del cosmo, si opponeva il corpo – ora seduto, nell'aria calda dove pareva essersi appena spento un fuoco, e intorno non si muoveva un alito di vento – in cui cominciava realmente la vita: una vita che aveva ancora tutto da dare. (Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*)

1

La poesia italiana del Novecento ha una presenza omosessuale maschile molto forte. Essa caratterizza la nostra lirica già a inizio secolo con la poesia di Umberto Saba (1883-1957) nella quale, pur tra molte opacità e resistenze interne, l'erotismo maschile e la passione per i ragazzi iniziano a diventare oggetto di scrittura. Nel corso degli anni '20 vengono pubblicate le prime poesie di Sandro Penna (1906-76) che con grande coraggio, dato che ci troviamo a cavallo dell'Italia fascista e di quella del boom, rappresenta il primo poeta apertamente omosessuale e *out of the closet* della nostra tradizione. C'è poi la presenza scandalosa di Pier Paolo Pasolini (1922-75) a testimoniare le speranze del dopoguerra, gli anni del 'mutamento antropologico' degli italiani e dell'omologazione consumistica, e infine quella di Dario Bellezza (1944-96) che ci accompagna dal periodo della contestazione e della controcultura sino alla crisi dell'AIDS in pieni anni '80 e '90. Dunque un arco temporale che abbraccia tutto il secolo e che conta nomi fondamentali del nostro panorama poetico; una tradizione di scrittura omosessuale in versi unica che può essere paragonata solo a quella dei paesi di lingua inglese (penso a nomi come Walt Whitman, Hart Crane, W. H. Auden, Allen Ginsberg, Thom Gunn).

Questo saggio vuol quindi essere innanzitutto un primo contributo verso il riconoscimento della poesia italiana come ambito in cui l'espressione dell'amore tra uomini ha trovato un terreno estremamente fertile lungo tutto il Novecento. Si tratta di un fenomeno macroscopico che purtroppo fa rilevare una totale mancanza di studi specifici. C'è da un lato l'omofobia della critica accademica italiana che mantiene un silenzio assordante ogni qual volta si tenti di avvicinarsi all'argomento.

Sul versante della critica alternativa le cose si stanno muovendo, e gli ultimi anni hanno visto la pubblicazione in Italia di due inquadramenti generali della presenza gay nel nostro Novecento anche se, in entrambi i casi, l'enfasi cade sulla narrativa.¹ Una tendenza simile si riscontra in *Queer Italia*, un recente volume collettivo di ambito americano in cui nell'introduzione si riconosce che 'a frank male homoeroticism finds expression in some of Italy's most celebrated modern poets',² sebbene sfortunatamente non si trovi nella raccolta nessun intervento specifico al riguardo.

Ed è proprio a questa carenza di studi specifici che si devono addebitare sistemazioni critiche fuorvianti anche in ambito anglosassone, dove peraltro si riscontra un'apertura molto maggiore verso i *gay studies* e le tematiche legate al genere e alla sessualità in generale. Per cui il lettore o lo studioso che desiderassero affrontare il tema omosessualità nel nostro Novecento si trovano a partire da interventi, come quello di Derek Duncan nell'altresì eccellente *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, che sostengono che prima degli anni '80 e della narrativa di Aldo Busi e Pier Vittorio Tondelli 'Italian literature has produced few attempts at homosexual self-inscription, and the bulk of literature on the topic has come from men and women not themselves homosexual'.³

Non c'è dubbio che l'Italia di inizio secolo non abbia visto né l'opera di un Mann né quella di un Gide o di un Genet, che questa assenza di voci gay in prosa si sia mantenuta intatta per quasi tutto il Novecento (venendo infranta solo nel corso degli anni '80), e che tale fenomeno di mancanza di visibilità riveli, nel suo complesso, un ritardo sociale e culturale più vasto. Ma bisogna anche sottolineare come le conclusioni di Duncan si basino su un'idea della letteratura che privilegia la narrativa a discapito degli altri generi letterari. Per cui occorrerà, come primo passo, correggere l'ottica generale, e affermare decisamente che l'omosessualità maschile ha trovato in Italia un campo fertilissimo di espressione nell'ambito della lirica piuttosto che in quello della prosa, e dunque registrare non tanto un ritardo, quanto piuttosto una delle numerose 'anomalie' italiane. Da noi è infatti la poesia, il genere visto come più conservatore, e che durante tutto il secolo è maggiormente gravato dall'egemonia di stampo idealista che permea la cultura italiana, a farsi veicolo di istanze di espressione che non trovano sfogo sul versante, spesso più innovativo, più 'al passo coi tempi', della prosa.

Dunque mi prefiggo di iniziare a delimitare un'area di indagine, tracciando alcuni possibili percorsi al suo interno, ma non di restituirne un'immagine complessiva ed esaustiva. C'è infatti, oltre alla mancanza totale di inquadramento critico, la presenza di quattro voci poetiche di grande spessore, ognuna delle quali richiederebbe uno studio individuale ed approfondito prima di poter giungere a sistemazioni di ordine più vasto. Ho quindi dovuto delimitare molto l'ambito della mia indagine e minimizzare le differenze di personalità poetica, concentrandomi su due filoni circoscritti ma strettamente intrecciati. Il primo riguarda la scoperta del

corpo maschile come oggetto erotico, la capacità di rappresentarlo nelle sue varie parti e funzioni (specialmente quelle legate alla sessualità), di abbattere, a livello di lessico e situazioni, una serie di tabù che sono stati in poesia altrettanto forti che nella società nel suo complesso. Riscoperta e rivolta che, come vedremo, non portano solo alla capacità di cogliere poeticamente senza pudori il corpo desiderato, ma che fanno anche scaturire una presa di coscienza dell'io poetico del proprio corpo e della propria fisicità determinante per il suo percorso complessivo.

A questa sfera è legato il secondo aspetto di cui ci occuperemo, che definirei dell'uso del corpo nello spazio. La presenza di un personaggio poetico *incarnato* che non solo pensa ma anche desidera, che possiede organi sia mentali che sessuali, si connette all'uso 'improprio' che questi fa di tuttata una serie di spazi pubblici, prevalentemente urbani, e che egli erotizza sotto la spinta dei bisogni del corpo. Ovvero, una volta che si è detto il corpo (omo)sessuale, è impossibile tacerne le attività, e i luoghi in cui queste si svolgono. Si arriva quindi a un totale cambiamento della geografia poetica, delle topografie in cui l'io lirico vive le sue gesta; allo spazio rarefatto, simbolico e memoriale a cui la nostra poesia del Novecento ci ha spesso abituato, si oppone uno spazio locale, riconoscibile, storico, ma allo stesso tempo straniato dall'investimento erotico irregolare di cui è fatto oggetto.

Partiremo dalla poesia di Saba, che è quella in cui, ancora timidamente, si concentrano le prime istanze di rinnovamento che porteranno l'amore tra uomini a potersi dire sulla pagina poetica. In particolare rileveremo (nella seconda sezione), come Saba sia il primo poeta a porsi il problema di una descrizione del corpo maschile e delle sue parti che faccia giustizia all'erotismo che esso emana. Questa necessità porta ad un primo ampliamento di lessico e di situazioni per cui, ad esempio, l'anatomia poetica si sposterà dalle parti superiori del corpo a quelle inferiori e poeticamente innominabili (natiche e soprattutto gambe), sottolineando del corpo proprio le funzioni fisiologiche più legate alla sessualità. La terza sezione continua a occuparsi del corpo allargando l'ottica a Penna, Pasolini e Bellezza. La loro opera procede nell'esplorazione del corpo maschile sia a livello di un notevole ampliamento del repertorio di situazioni (che arrivano ad includere scene di masturbazione e orgasmo) sia per quanto riguarda il lessico, che da prevalentemente perifrastico e attenuante (si pensi al 'membro', 'grembo' o 'sesso' di cui ci parlano Pasolini e Penna) si fa nel corso del secolo più esplicito e contaminato dal volgare (e allora avremo in Bellezza 'cazzo' e 'uccello').

Nel quarto segmento ci concentreremo invece sul corpo nello spazio, sugli usi che il corpo fa dello spazio, particolarmente urbano, in tutti e quattro gli autori. Anche in questo caso Saba occupa una posizione più arretrata rispetto a quella degli altri, ma imprescindibile per comprendere gli sviluppi futuri. È con lui che si afferma nella poesia italiana una visione moderna della città, spazio, come in Baudelaire, sublime e allo stesso tempo sordido, in cui si stagliano principalmente figure di ragazzi, ambasciatori di un eros irregolare e promiscuo. Con Penna la

corpo maschile come oggetto erotico, la capacità di rappresentarlo nelle sue varie parti e funzioni (specialmente quelle legate alla sessualità), di abbattere, a livello di lessico e situazioni, una serie di tabù che sono stati in poesia altrettanto forti che nella società nel suo complesso. Riscoperta e rivolta che, come vedremo, non portano solo alla capacità di cogliere poeticamente senza pudori il corpo desiderato, ma che fanno anche scaturire una presa di coscienza dell'io poetico del proprio corpo e della propria fisicità determinante per il suo percorso complessivo.

A questa sfera è legato il secondo aspetto di cui ci occuperemo, che definirei dell'uso del corpo nello spazio. La presenza di un personaggio poetico *incarnato* che non solo pensa ma anche desidera, che possiede organi sia mentali che sessuali, si connette all'uso 'improprio' che questi fa di tuttata una serie di spazi pubblici, prevalentemente urbani, e che egli erotizza sotto la spinta dei bisogni del corpo. Ovvero, una volta che si è detto il corpo (omo)sessuale, è impossibile tacerne le attività, e i luoghi in cui queste si svolgono. Si arriva quindi a un totale cambiamento della geografia poetica, delle topografie in cui l'io lirico vive le sue gesta; allo spazio rarefatto, simbolico e memoriale a cui la nostra poesia del Novecento ci ha spesso abituato, si oppone uno spazio locale, riconoscibile, storico, ma allo stesso tempo straniato dall'investimento erotico irregolare di cui è fatto oggetto.

Partiremo dalla poesia di Saba, che è quella in cui, ancora timidamente, si concentrano le prime istanze di rinnovamento che porteranno l'amore tra uomini a potersi dire sulla pagina poetica. In particolare rileveremo (nella seconda sezione), come Saba sia il primo poeta a porsi il problema di una descrizione del corpo maschile e delle sue parti che faccia giustizia all'erotismo che esso emana. Questa necessità porta ad un primo ampliamento di lessico e di situazioni per cui, ad esempio, l'anatomia poetica si sposterà dalle parti superiori del corpo a quelle inferiori e poeticamente innominabili (natiche e soprattutto gambe), sottolineando del corpo proprio le funzioni fisiologiche più legate alla sessualità. La terza sezione continua a occuparsi del corpo allargando l'ottica a Penna, Pasolini e Bellezza. La loro opera procede nell'esplorazione del corpo maschile sia a livello di un notevole ampliamento del repertorio di situazioni (che arrivano ad includere scene di masturbazione e orgasmo) sia per quanto riguarda il lessico, che da prevalentemente perifrastico e attenuante (si pensi al 'membro', 'grembo' o 'sesso' di cui ci parlano Pasolini e Penna) si fa nel corso del secolo più esplicito e contaminato dal volgare (e allora avremo in Bellezza 'cazzo' e 'uccello').

Nel quarto segmento ci concentreremo invece sul corpo nello spazio, sugli usi che il corpo fa dello spazio, particolarmente urbano, in tutti e quattro gli autori. Anche in questo caso Saba occupa una posizione più arretrata rispetto a quella degli altri, ma imprescindibile per comprendere gli sviluppi futuri. È con lui che si afferma nella poesia italiana una visione moderna della città, spazio, come in Baudelaire, sublime e allo stesso tempo sordido, in cui si stagliano principalmente figure di ragazzi, ambasciatori di un eros irregolare e promiscuo. Con Penna la

città, Roma innanzitutto, sarà chiaramente attraversata dalle rotte del sesso gay e ne verranno svelati tutta una serie di luoghi pubblici (cinema, orinatoi, parchi) di cui l'eros omoerotico sovverte le finalità d'uso abituali. Una Roma che diventa un luogo ancora più dettagliato nell'opera di Pasolini e Bellezza, che ci dannò topografie precise come quelle di Saba per Trieste, e seguono la città nel suo sviluppo dal dopoguerra sino all'epoca della contestazione e poi a quella del riflusso degli anni '80 e '90.

Nell'ultima sezione cercherò di trarre qualche prima indicazione di ordine più generale da questo percorso analitico. Mi pare che il dato che emerge con maggiore visibilità riguardi il fatto che in Italia il confronto con tutta una serie di topoi centrali al concetto stesso di modernità – come quelli del corpo e della città come luogo erotico – si avvia sul versante del corpo maschile e in una prospettiva chiaramente omoerotica. Vedremo infatti nel dettaglio come le esperienze poetiche di Saba, Penna, Pasolini e Bellezza accentrino in sé e sviluppino una serie di istanze che sono altrimenti recepite poco dalla poesia novecentesca nel suo complesso. Come se l'infrastruttura, ineludibile, e assai più carica di rischi reali, legata all'espressione di un orientamento del desiderio proibito, rendesse poi più leggera la seconda, quella legata allo scardinamento di parametri poetici e di buon gusto ormai superati. Il desiderio omoerotico fa quindi funzione di battistrada, accentra in sé le contraddizioni e le tensioni di un'epoca, e le restituisce scandalosamente al pubblico più vasto.

2

Volendo ripercorrere una genealogia del corpo nella poesia italiana del Novecento non c'è dubbio che occorra partire dalla figura di Umberto Saba. Saba è il poeta che ha inaugurato uno spazio poetico attraversato da un eros elementare, pervasivo, molteplice, e che ha quindi posto al centro del fare versi l'universo 'basso', corporeo e viscerale con cui la poesia italiana, nella sua ascendenza idealista e umanista, è stata spesso riluttante a confrontarsi.⁴ La centralità che egli accorda a eros e al corpo genera due tipi di fenomeni di segno contrario, una sorta di diastole e sistole, di espansione e soffocamento delle potenzialità vitali del soggetto. Da un lato la sfera istintuale è vissuta, freudianamente, sotto il segno della colpa e della mancanza di innocenza, sintomi che rimandano alla coscienza di un dissidio più generale tra istanze dell'individuo e costrizioni sociali, tra principio di piacere e principio di realtà. Allo stesso tempo però è proprio la scelta decisiva, ideologica, di porre questa sfera alla base del fare poetico che permette alla poesia sabiana di essere da subito diversa dalle esperienze italiane contemporanee, e di proporsi *anche* come celebrazione di un 'esserci', testimonianza delle inesauribili risorse dell'individuo che si percepisce organicamente immerso nel flusso di quello che il poeta chiama

‘la calda vita’. Ha perfettamente ragione Lorenzini quando sottolinea che l’erotismo di Saba è indissolubilmente legato a una pratica poetica affermativa che, muovendo dalla filosofia di Nietzsche, si oppone sia alla fortunatissima formula montaliana di negatività (‘codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo’),⁵ sia alle poetiche di ambito ermetico: ‘un eros generato da pulsioni elementari è per Saba la forza che sostiene l’esistenza, la vita come scrittura: le “trite parole” esprimono allora in positivo la volontà di riconquistare un senso fisico, non frantumato, dell’esistenza, della sua continuità e ragione vitale’.⁶

La ‘natura sostanzialmente erotica’⁷ del rapporto tra Saba e la realtà caratterizza tutta la sua opera (basti pensare allo scandalo postumo di *Ernesto*), ma all’interno del suo *Canzoniere* (1900-54) affiora per la prima volta in maniera articolata in *Versi militari* (1908). La raccolta è pervasa da un vitalismo diverso da quello decadente e superomistico di D’Annunzio, che si concretizza nell’elezione di un punto di vista umile, dal basso, vicino alla materialità della terra e alle funzioni corporee elementari. L’espressione programmatica di questo atteggiamento la troviamo in una celebre terzina del sonetto ‘Durante una marcia’ in cui la recluta Saba, acquattandosi tra i campi nel corso di un’esercitazione militare, prende coscienza di una sorta di definitiva liberazione dal verticalismo della pratica poetica idealista:

E vedono il terreno oggi i miei occhi
come artista non mai, credo, lo scorse.
Così le bestie lo vedono forse. (p. 51)⁸

I critici sono stati concordi nel rilevare il carattere di rottura della raccolta nell’ambito del panorama italiano contemporaneo, una sterzata notevole se si pensa che i preziosismi e le amplificazioni dell’*Alcyone* di D’Annunzio risalgono a solo cinque anni prima (1903). Guagnini la vede come ‘il primo tentativo organico e complesso di Saba di tracciare un bilancio [...] di una personalità e di un rapporto (con gli uomini, con la vita, con gli altri)’.⁹ Per Brugnolo è ‘la raccolta per certi aspetti più sperimentale di Saba’,¹⁰ tra i cui pregi Lorenzini sottolinea il realismo lessicale e il carattere ‘contenutisticamente non mediato’ (Lorenzini, p. 90). Osservazioni perfettamente condivisibili, ma che non rivelano come questo episodio di liberazione personale e poetica sia fortemente ancorato ad una realtà precisa, quella della vita di caserma, in cui il corpo maschile e le attività a cui esso è sottoposto sono il fattore scatenante dell’ampliamento di orizzonte di cui stiamo discutendo.

Le novità di lessico e situazioni rilevate da Lorenzini riguardano infatti principalmente la rappresentazione del corpo maschile colto in situazioni punitive di sforzo e fatica fisica; descrizioni di marce estenuanti, di simulazione di attacchi, di gavette interminabili e veglie notturne in cui giovani corpi sono sollecitati sino al limite delle possibilità di resistenza e forza muscolare. Non troviamo nessun

senso di eroismo e di celebrazione patriottica di prodezze virili; al contrario, e in perfetta aderenza alla terzina già citata, la prospettiva si mantiene prosastica, *d'en bas*, e coglie i corpi delle reclute nel loro essere ridotti dalla routine della naia ad un livello di pura animalità. E quindi nel sonetto d'apertura della sequenza, 'Durante una marcia', i soldati sono un gruppo di 'brutte facce', un miscuglio di 'sudori', mentre all'unico compagno che si stacca dalla truppa 'mezza lingua fuori / [...] pende, come a macellato bue' (p. 43). Nel quinto sonetto della stessa sezione (*Ecco: è finito il polveroso piano*), l'accento cade sulle forti spalle dei giovani, gravate dal 'maledetto peso' (p. 47) degli zaini. In 'A un ufficiale', troviamo ancora l'immagine di individui che scompaiono in un 'branco' principalmente caratterizzato da 'i putri umor che suda' (p. 50). Mentre in 'In cortile' due reclute si scontrano giocando, e la fisicità del momento viene messa in risalto dall'immagine delle 'schiene' e i 'petti' che 'cozzarono' (p. 59).

Se dei corpi si sottolineano le caratteristiche segnatamente fisiche e fisiologiche, la muscolatura, la capacità di resistenza allo sforzo, il passo all'identificazione uomo-animale è breve. E infatti, oltre alla già citata 'lingua di fuori' che rende una recluta esausta simile a un bue, si aggiunge l'immagine di un altro compagno che, crollando sotto il peso dello zaino, 'la pecora ricorda che i ginocchi / piega, indi pare che tutta s'abbatta' (p. 51). Identificazioni con animali da soma che riflettono l'interesse da parte del poeta nel rappresentare la condizione del corpo sotto un regime di assenza di libertà, ma che allo stesso tempo, proprio insistendo sull'assurdità delle prove a cui viene sottoposto, ne circoscrivono l'irriducibilità e la fisicità, la capacità di resistenza e di presenza.

Non a caso il tono psicologico generale della raccolta corrisponde ad uno dei momenti di diastole nel *Canzoniere* di Saba, ovvero ad un episodio di liberazione e crescita dell'io poetico. La messa a fuoco del corpo diventa duplice, in quanto un contatto costante con la fisicità di altri uomini risveglia nell'io poetico la coscienza del *proprio* corpo, una epifania che anche in questo caso si gioca sulla metafora animale e su un'enfasi verso il basso: 'Equine gambe, cosce di possente / mulo io scopro' (p. 50). Autorappresentazione che ricorda una figura di centauro, di creatura duplice, con il busto di poeta posto sopra arti poderosi e ben ancorati alla terra.

È evidente che in una rete così diffusa di richiami al corpo di giovani uomini, e in particolare alle loro funzioni più basse ed elementari, sia presente un'alta dose di omoerotismo. Il desiderio appare schiacciato nelle poesie che si incentrano su momenti di addestramento e di attività irreggimentata, ma in quelle su momenti di riposo la situazione cambia, i corpi si ammorbidiscono e si slegano, e sotto la maschera dell'animale compare il viso radioso del fanciullo:

Da quel volto, da quelli atti spirava,
giungendo con freschezze a me d'aurora,
un non so che di fanciullesco ancora. (62)

Né mancano vari esempi di corpo a corpo, in cui l'assenza di uno sguardo che ordina e controlla permette alle reclute il contatto fisico. E allora troviamo il quadretto descritto in 'In cortile', in cui l'omoerotismo trova sfogo nel gioco aggressivo, nella lotta simulata:

In cortile quei due stavan soletti.
Era l'alba con venti umidi e freschi.
Mi piaceva guardar sui fanciulleschi
volti il cupo turchino dei berretti;
quando l'un l'altro, dopo due sgambetti,
fece presentat'arm colla ramazza.
Seguì una lotta ad una corsa pazza,
colle schiene cozzarono e coi petti. (p. 59)

Oppure, in ben due casi, compare l'immagine molto tenera, e in ovvio contrasto con l'eterosessualità ostentata che ci si aspetta in un contesto militare, di due soldati che ballano insieme:

Uno che col compagno ansante balla
in mezzo al campo, in tenuta di tela (p. 66)
Stuonano, questo sì, con abbastanza
grazia, e con grazia dimenano i fianchi,
gonfian le gote, soffiano in già stanchi
corpi voglie, a cui cedono, di danza.
Ecco: alle coppie la borraccia sbatte
sulle natiche, e il suol così è calpesto
che nulla di più duro mai lo batte. (p. 60)

Con *Versi militari* si inizia quindi a creare nella nostra poesia un repertorio, per quanto ancora limitato, di vocaboli e di situazioni tramite i quali è il corpo stesso ad affacciarsi sulla pagina poetica nella sua materialità e nell'articolazione delle sue parti (soprattutto quelle inferiori e posteriori, gambe, fianchi e natiche) e delle sue funzioni (quelle fisiologiche tradizionalmente considerate basse, come il sudore). Ma soprattutto queste infrazioni si collegano al manifestarsi, ancora timido, di uno sguardo omoerotico; sguardo di desiderio che si sofferma sul corpo maschile sia nei suoi aspetti di forza e di resistenza, sia in momenti inaspettati in cui la corazza viene abbassata, lasciando spontaneamente fluire forme di tenerezza e di desiderio.

Spostiamoci a un altro momento della produzione sabiana in cui questo nesso tra corpo, corporeità e sguardo omoerotico emerge con chiarezza. Si tratta della poesia 'Il ratto di Ganimede' scritta per Federico Almansi, il giovane con cui Saba intrattenne un'intensa relazione per circa quindici anni a partire dall'inizio degli anni '30. Nel momento in cui le altre figure dell'universo sabiano (la madre,

il padre, la balia, la moglie) recedono sullo sfondo, prestandosi solo a sporadiche apparizioni, Federico domina le raccolte *Ultime cose* (1935-43), *Mediterranee* (1945-46, in cui il testo su Ganimede è incluso) ed *Epigrafe* (1947-48), coagulando intorno alla sua figura un vero e proprio canzoniere amoroso all'interno del *Canzoniere* nel suo insieme. 'Il ratto di Ganimede' è appunto uno dei testi chiave di questa serie, anche tenendo conto del fatto che, secondo la testimonianza di Saba, Federico ebbe un ruolo strumentale nella sua stesura.¹¹

Il mito di Ganimede, che narra il ratto di un bellissimo pastore troiano da parte di Zeus sotto forma di aquila, è sicuramente uno dei topoi più duraturi nella cultura occidentale dell'amore omosessuale o pederastico.¹² Saba vi ricorre proprio nella fase di massima visibilità nel *Canzoniere* del desiderio omoerotico, in cui la sua relazione con un uomo molto più giovane costituisce l'asse portante della trama del macrotesto poetico; dunque ne attua la ripresa in un contesto che di per sé ne rafforza e sottolinea il contenuto omoerotico. Ma non è solo il contesto a dettare le modalità di lettura; sono i processi interni al testo stesso che dimostrano la volontà precisa di Saba di porre in risalto la corporeità del corpo maschile, mettendo l'erotismo in relazione con la funzione bassa, con la fisiologia dei liquidi.

Il ratto del testo di Saba si conclude infatti con l'immagine di Ganimede che, sollevato dall'aquila, si fa la pipì addosso: 'Già nell'azzurro il fanciullo / bagnava un'ultima volta la terra' (p. 533). È Saba stesso a rivelare come spunto il quadro di Rembrandt *Il ratto di Ganimede* (1635) oggi alla Gemäldegalerie di Dresda.¹³ Per quello che ho potuto appurare la scena di orinazione non si riscontra né nelle fonti letterarie dell'episodio mitico né in nessun'altra opera figurativa. Eppure, guardando il quadro di Rembrandt, se ne coglie immediatamente il significato; non siamo infatti di fronte ad una rappresentazione di Ganimede come il più bello e desiderabile degli uomini, l'ignudo muscoloso che campeggia ad esempio nei due disegni sullo stesso mito regalati da Michelangelo al suo amato Tommaso Cavalieri. Il Ganimede di Rembrandt è un bambino rubicondo e grassottello, che esplode in una smorfia di paura al sentirsi ghermito e che, a causa di questa violenta emozione, si bagna. Una scena, come ha ben visto Saslow, che rappresenta il punto di arrivo di un processo di infantilizzazione e de-erotizzazione a cui vennero progressivamente sottoposte le rappresentazioni di Ganimede nel periodo successivo alla Controriforma, soprattutto in ambito nordeuropeo (Saslow, pp. 162-63).

Ma com'è il Ganimede di Saba? Anche sorvolando sul contesto, si può ipotizzare un rapporto tra il protagonista della sua poesia e l'atto dell'orinare simile a quello dell'originale di Rembrandt? Direi sicuramente di no; anzi, proprio nell'uso che Saba fa di un dettaglio così inconsueto emerge la sua volontà di erotizzare la scena più di quanto non lo consentisse una ripresa degli elementi iconograficamente più vulgati. Il Ganimede di Saba infatti non è un bambino, ma un 'pastore adolescente' la cui principale attività, a parte la cura del gregge, consiste nel misurarsi agonisticamente e fisicamente con i suoi coetanei:

Forse anelava ai compagni
sull'Ida
erano molti della stessa età,
che tutti delle stesse gare amanti,
per il bacio di un serto, violenti
si abbracciavano a un coro d'alte grida. (p. 533)

È un mondo di giovani maschi eroticamente aggressivi, ma allo stesso tempo, come già abbiamo visto nei *Versi militari*, pronti a sfogare la loro istintualità prorompente in un abbraccio fraterno e omoerotico, un esempio del 'vagheggiamento della naturalità omosessuale del mondo classico' che Grignani rileva come una preoccupazione ricorrente dell'ultimo Saba.¹⁴ Il dettaglio rembrandtiano viene quindi sottoposto ad un'inversione di segno a causa del contesto in cui viene calato; da espressione della paura del bambino Ganimede nei confronti di una manifestazione aggressiva di potere e maestà diventa immagine segnatamente erotica che rimanda agli umori bassi, ai sudori delle lotte dei ragazzi, alla perdita di fluidi che caratterizza anche l'eiaculazione. Si tratta, in definitiva, e per quanto velata dalla cornice mitica e dall'ambiguità lessicale ('bagnava'), di un'immagine di rapimento estatico, del primo orgasmo omosessuale che fa capolino nella poesia italiana del Novecento.

3

Ripartiamo proprio dall'immagine finale del Ganimede di Saba, che mi pare concentri in sé una serie di istanze che saranno largamente riprese e sviluppate dagli altri poeti su cui intendo soffermarmi. In ultima analisi non ci importa neanche stabilire se il giovane stia orinando o eiaculando; infatti, allargando l'ottica oltre l'opera di Saba, ciò che colpisce è che l'atto stesso dell'orinare sarà sentito, ad esempio da Penna, come squisitamente erotico ed elevato a vero e proprio emblema della figura del fanciullo. Gli esempi di *enfants qui pissent* nella produzione di Penna si sprecano, ma mi limito a citarne due che si differenziano nella scelta lessicale, il primo facendo ricorso all'eufemismo (ritorna il 'bagnare' incontrato in Saba), il secondo avviandosi decisamente sulla strada dell'acquisizione della parola volgare o colloquiale al dettato poetico:

Ma il mio dio se ne va in bicicletta
o bagna il muro con disinvoltura. (p. 64)¹⁵

Una ragazzo si stacca dalla mamma
e piscia verso il coro dei soldati
su campi desolati lieto e triste. (p. 82)

Se Saba si era spinto in basso lungo il corpo, scoprendone le natiche e soprattutto le gambe, e quindi avvicinandosi agli organi e alle funzioni genitali ma senza nominarli ancora, Penna porta al centro della poesia la nudità totale e soprattutto un'attenzione costante verso la genitalità. Le ricorrenti immagini di orinazione sono infatti contigue a quelle di masturbazione:

Forse l'ispirazione è solo un urlo
confuso. Ma entro le colonne della
legge, ridendo si masturba ogni fanciullo. (p. 318)

Immobile e perduto, lentamente
animava nel buio la mano. (p. 442)

Dunque con Penna, sulla scia delle prime innovazioni sabiane, assistiamo a un decisivo ampliamento di repertorio sia lessicale che di situazioni, ad una incisività di rappresentazione che è una vera e propria rivoluzione del comune senso del pudore poetico. Una sfida che, in occasione della pubblicazione della prima raccolta penniana, *Poesie* (1939), si scontrerà con un'autocensura volta ad anticipare i prevedibili tagli della censura ufficiale fascista. I brani da cui ho citato potrebbero, a causa della quasi totale impossibilità di stabilire una datazione precisa delle poesie di Penna, anche appartenere al periodo della sua prima raccolta (che copre gli anni dal 1927 al 1938), ma essi non videro la luce che anni dopo, nella sezione *Poesie inedite* della sua opera completa.

Le infrazioni che l' 'ingenuità' penniana si permette, come vedremo meglio in seguito, aprono una finestra sulla sessualità gay e i suoi percorsi assolutamente anticipatrice. Perfino la scandalosa figura di Pasolini si manterrà spesso al di qua delle licenze sperimentate da Penna. In Pasolini infatti, per quanto la sessualità sia indiscutibilmente presentata come motore dell'agire poetico, e risulti oltretutto centrale anche alle sue implicazioni politiche e pedagogiche, assistiamo a minori scossoni sia sul versante del lessico che su quello delle situazioni. Il dettaglio erotico a cui egli è più affezionato, e che sottoporà anche a indagine sociologica nel celebre saggio 'Il "discorso sui capelli"',¹⁶ è il ciuffo dei ragazzi:

O il ciuffo d'una testa
ben tosata, che balza alto e dolcemente sghembo
su due allegri occhi (p. 435)¹⁷

il barbaro taglio delle loro chiome,
rasati alle tempie e alle nuche, e alti
i ciuffi disordinati, come

creste di guerra, piume di falchi. (p.500)

Fa però eccezione il topos tipicamente pasoliniano del 'pacco', la promessa di piacere contenuta tra le gambe dei ragazzi. Un'immagine non solo importante per la sua valenza erotica intrinseca, ma perché costituisce una tappa di avvicinamento importante verso la rappresentazione in poesia del pene. Passo dopo passo è infatti chiaro che il luogo innominabile verso cui i percorsi che stiamo analizzando si avvicinano è l'organo sessuale maschile. Esso non è mai nominato, neanche allusivamente, nell'opera poetica di Saba, che compie l'operazione fondamentale di spostare l'attenzione del lettore dalle parti superiori a quelle inferiori del corpo, dalla vista agli umori corporei, ma oltre non procede. Gli è sufficiente dire 'gambe' per indicare tutto quello che si trova al di sotto della vita. Dice 'bagnare' e intende anche 'venire'. In Penna invece il pene compare, anche se è costretto a far capolino eufemisticamente (si va dal 'Nella mano stringeva il suo più caro/oggetto' (p. 160) a 'Poi fu una cosa povera, avvilita, / nascosta da una mano, il segno della vita' (p. 186)). In Pasolini il 'caro oggetto' la fa spesso da protagonista:

Vanno verso le Terme di Caracalla
giovani amici, a cavalcioni
di Rumi o Ducati, con maschile
pudore e maschile impudicizia,
nelle pieghe calde dei calzon
nascondendo indifferenti, o scoprendo,
il segreto delle loro erezioni (p. 451)
le gambe larghe, il grembo in avanti,
si agitavano come in un atto di coito
con gli occhi al cielo. (p. 624)
Ne nasce un bestiale colore rosa
dove il sesso paesano che ognuno ha
disegnato in calzon di allegro cotone,
in gonne comprate negli stores indiani,
con soli occhiuti e cerchi di pavone,
come un'isola galleggia in un oceano
ronzante ancora per un'esplosione
recente e sprofondata dentro le maree (p. 627)
Poi... ah, nel sole è la mia sola lietezza...
quei corpi, quei calzon dell'estate,
un po' lisi nel grembo per la distratta carezza
di rozze mani impolverate (p. 650)

Motivo, questo del 'pacco', che ha un'enorme fortuna nell'immaginario omoerotico, basterà pensare a numerosi esempi simili nell'opera di Jean Genet, per passare in tempi più recenti alla geniale sequenza iniziale del *Matador* di Almodovar

o alle pagine d'apertura di *Cazzi e canguri* di Aldo Busi. Invece che la carta della trasgressione aperta gioca quella di un effetto ritardante, con cazzi il cui turgore viene suggerito, e sapientemente svelato, dal tessuto che li racchiude e dalle mani dei ragazzi che vi si soffermano in modo sognante o volutamente provocatorio.

Sono comunque innovazioni che si fanno strada tra forti resistenze sia per ragioni esterne (basti pensare all'esperienza di Penna con la censura, alla decisione di Saba di pubblicare *Ernesto* solamente dopo la sua morte, ai numerosi processi per oscenità intentati contro Pasolini) che per fattori interni relativi alle convenzioni aristocratiche e idealizzanti del genere lirico. Se già dalla metà degli anni '50 iniziano a manifestarsi dei cambiamenti di costume, il fenomeno arriverà a distendersi più marcatamente solo dopo il '68 e la contestazione. A partire dagli anni '80 poi il comune senso del pudore avrà ricevuto dei profondi scossoni anche sul versante poetico, per cui Bellezza potrà attingere immagini di masturbazione dal repertorio penniano senza calarle in un contesto onirico, ma in una realtà più torbida e letterale:

Qualcuno ti ha condannato a morte; e non è la carità
che spinge il tuo cuore a trasmettere il turpe messaggio
al cervello, né la paura solitaria della mano
sul membro in erezione continua.¹⁸ (pp. 31-32)

Di là ti masturbi senza lode
per la tua masturbazione. (p. 52)

E sarà sempre con Bellezza che la parola colloquiale (piuttosto che le varie circonlocuzioni penniane e pasoliniane di 'oggetti', 'cose', 'sessi' e 'grembi') accamperà un diritto di cittadinanza nel dire poetico impensabile ancora poco tempo prima; così che il cazzo, o uccello che dir si voglia, sarà finalmente nominato come tale:

la sommossa certa orecchiabile
impunita del cazzo
che nelle braghetta canta. (p. 54)

L'uccello alto nella notte, le maschere
dell'erezione, il dolore; tutto ciò
che mi sarà rubato. (p. 71)

I primi tentativi di Saba di esplorazione del corpo maschile e di riappropriazione di una sfera bassa, fisiologica, strettamente legata all'erotismo, avranno quindi un raggio di azione molto esteso e protratto nel tempo. Partendo dalle 'gambe nude' dei fanciulli sabiani, dall'erotismo latente nei loro giochi aggressivi, dalla solidità del loro corpo, si passa nella poesia di Penna ad un universo dichiaratamente, insistentemente omoerotico, in cui il corpo e l'erotismo di giovani uomini costituiscono il motore stesso della creazione e del rapimento poetico. Se

Penna non fa quasi mai ricorso al vocabolo volgare egli è d'altronde il primo poeta italiano che porti sulla pagina masturbazioni, orgasmi, sessi maschili eretti o a riposo, un repertorio che mai prima d'allora era apparso sul candore della pagina poetica. Questo repertorio notevolmente ampliato rispetto a quello osato da Saba viene solo in parte utilizzato da Pasolini, che erotizza il corpo maschile, soprattutto nella ricorrente immagine del pacco, ma altrimenti rifugge da infrazioni lessicali o di situazioni notevoli. Verso la fine del secolo con Bellezza si afferma un'espressione più esplicita e cruda della sessualità che non rifugge più, anche sulla scia di cambiamenti socio-culturali più vasti, dall'uso del volgare e del colloquiale come categorie poeticamente accettabili e produttive.

Contemporaneamente si afferma sulla pagina e comunica al lettore un io lirico assai diverso da quello tradizionale. Già nei *Versi militari* di Saba abbiamo visto che le varie innovazioni a livello di lessico e di situazioni si raccordano ad un momento di liberazione psicologica in cui il poeta riconosce il suo corpo, *riconosce se stesso in quanto corpo*, superando le resistenze idealistiche e sentimentali che ancora caratterizzavano la sua produzione precedente. Al poeta sognante e sentimentalmente leopardiano della prima raccolta, le *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, se ne sostituisce uno che si stupisce della forza animale delle proprie gambe. Anche Penna è un poeta che sa, e sicuramente non ne fa mistero, di avere un corpo. Non un corpo solamente nominato, ma che si manifesta nella funzione dell'eiaculazione ('Ho puntato la brama in ogni luogo. / Sotto la pioggia ho perduto il mio seme', p. 183), o direttamente tramite i genitali: 'il mio sesso sussulta e si nasconde' (p. 301). In Pasolini il fenomeno, come ha sottolineato Giudici, è addirittura macroscopico: 'col crescere della sua opera, l'autore è sempre nel quadro; e non come l'intruso preoccupato di non far notare la sua presenza, bensì come protagonista corporeo, scrivente-scritto e quasi toccabile se la pagina fosse a tre dimensioni'.¹⁹ Anche in questo caso sarà Bellezza a traghettare queste istanze in un contesto mutato, infrangendo gli ultimi pudori lessicali e dandoci una rappresentazione del poeta che si sveglia al mattino in termini puramente e colloquialmente fallici: 'Per risvegliar mattina la mia / inedia salto su a cazzo dritto verso / il mondo' (p. 72).

4

I percorsi di riappropriazione del corpo che stiamo discutendo comportano una necessità di ri-immaginare lo spazio per viverlo diversamente. Intendo spazio in senso stretto, come la somma dei luoghi e delle situazioni del mondo esterno in cui l'io lirico, con la fisicità che abbiamo visto caratterizzarlo, si trova ad agire e a verificare la sua consistenza. Vedremo nel dettaglio che l'omoerotismo di Saba, Penna, Pasolini e Bellezza è intimamente connesso ad una pratica non ortodossa

degli spazi pubblici; ovvero ad un rovesciamento dei fini di utilizzo funzionale e pratico di luoghi come stazioni, gabinetti pubblici, parchi e cinema. Affiora quindi nella loro opera un paesaggio, prevalentemente urbano, che da un lato è immediatamente riconoscibile dal lettore nelle sue coordinate 'realistiche', e allo stesso tempo straniato, e sottoposto a continua infrazione, dall'uso sessuale irregolare cui l'io poetico lo sottopone.

Le prime avvisaglie le incontriamo, anche in questo caso, in Saba, e più precisamente in *Trieste e una donna* (1910-12), la raccolta in cui egli crea la Trieste per cui è giustamente famoso, la città portuale, aperta ai traffici, sospesa tra Levante e Mitteleuropa, crogiolo di culture, religioni, modi di vivere diversi. Nel suo instancabile ruolo di *flâneur*, di appassionato di atmosfere urbane, Saba ha eluso 'qualsiasi programma illustrativo, patriottico o archeologico alla Carducci o alla D'Annunzio',²⁰ inaugurando nella nostra poesia una prospettiva pienamente moderna sulla città che abbraccia, seguendo la lezione di Baudelaire, il sordido e il sublime, l'anima e il corpo, l'io e la sua Ombra. Questa modernità della Trieste sabiana non sarebbe completa senza la presenza di una forte carica di onirismo erotico rappresentato principalmente da indimenticabili figure di ragazzi la cui identificazione con la città è totale:

Trieste ha una scontrosa
grazia. Se piace,
è come un ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore (p. 89)
Trieste, nova città,
che tiene d'una maschia adolescenza. (p. 90)

L'ambiente urbano è dunque sentito come maschile, in quanto l'erotismo che esso emana, quello dei ragazzi presenti nelle botteghe, lungo i moli, ad ogni angolo di strada, o quello delle figure dei marinai, è un erotismo diffuso e trasgressivo, che si pone per Saba al polo opposto delle beghe e responsabilità legate al matrimonio. Una Trieste che, come ha visto molto acutamente Venaille, 'est le lieu de l'écartèlement, du double jeu sexuel, du double "je"'.²¹ O volendo ricorrere ad un aggettivo molto amato da Saba, una città 'strana', maliosa, attraversata dai primi bagliori della psicanalisi e da inquietudini che devono rimanere separate dalla sfera della domesticità eterosessuale.

Anche Penna è un poeta che si trova a suo agio in città e anzi manifesta un'ansia di esplorazione superiore a quella sabiana. L'io poetico penniano ha una caratteristica segnatamente peripatetica, agisce sotto il pungolo di un'onda di desiderio che lo porta a percorrere l'Italia in lungo e in largo, non solo le città, ma anche i paesini e le campagne, sempre pronto all'avventura con un bel ragazzo. Lo spazio della sua poesia non è mentale o speculativo; esso si svolge in un'infaticabile

ricognizione di realtà locali precise che crea, come ha visto Garboli, un panorama complessivo del paesaggio italiano nella parte centrale del secolo che rimane insuperato:

poeta 'fuori della realtà', Penna è un poeta immerso nella storia. È un poeta 'italiano', che ci racconta e ci dice come è fatto il nostro paese. Nessun poeta italiano del Novecento ci parla mai di noi e dell'Italia; Penna sì, Penna che ha percorso tutta l'Italia – l'Italia sconosciuta, l'Italia anonima – con la febbre, si direbbe; e in pochi versi ce la descrive tutta da Milano ad Ancona, da Roma a Perugia. Ho già parlato tante volte del paesaggio 'italiano' di Penna, e non potrei ritornare su questo argomento senza ripetermi. L'Italia di Penna è un paese entrato senza volerlo sotto l'obbiettivo di un fotografo la cui macchina sia scattata per caso (Penna pensa al piacere, non all'Italia).²²

Ha fatto benissimo Garboli a sostenere le ragioni antiermetiche della poesia di Penna, ribadire la leggibilità, la sua cifra realista e concreta, di contro alla sua fama di poeta icastico, fulminante, 'fuori dalla storia'. Ma allora occorrerà andare sino in fondo, non fermarsi sulla soglia, e caratterizzare ulteriormente quest'Italia sconosciuta e anonima che la poesia penniana ci illustra.

Allora risulterà più chiaro che l'Italia di Penna è solo parzialmente contigua alla Trieste di Saba; lo è nel suo essere vista dal basso, dal punto di vista di realtà umili e impoetiche che però sprigionano un tasso di psichicità molto elevato. Ma è anche sostanzialmente diversa perché percepita da un io lirico che non trattiene la particolarità, la 'diversità' del suo sguardo, facendone anzi motivo di celebrazione e riconoscimento di sé. La sorpresa che causa l'Italia di Penna, l'Italia *reale* di cui parla Garboli, è che essa è straniata dalla prospettiva di un perenne *cruising*. Il sesso omosessuale abbandona il *closet* e popola soprattutto lo spazio urbano, generando un esplicito ribaltamento delle finalità socialmente accettate dei luoghi vissuti e attraversati. L'erotismo di Trieste la rendeva 'strana', ma poi il poeta taceva su quali 'stranezze' la città potesse offrire; la 'strana gioia di vivere' di Penna invece porta spudoratamente alla luce tutta una serie di luoghi pubblici (come 'il gonfio orinatoio', gli 'anonimi portoni', le 'anonime stazioni', le 'sale d'aspetto', certi cinema...) assiduamente frequentati da uomini che ricercano sesso con altri uomini. Con questa topografia alternativa e dettagliata affiora, come giustamente ha notato Polce, la presenza di un ordine erotico 'dispers[o] e disseminat[o] nella realtà, ma pure esistente'.²³

Per cui non è esatto, come sosteneva anche Pasolini, che Penna opera 'in una terra di nessuno, dove tutto gli è tacitamente consentito'.²⁴ Penna al contrario, anche se non cerca la precisione toponomastica di Saba e non si interessa al dibattito ideologico e intellettuale del suo tempo, sa benissimo che nulla gli sarebbe consentito nell'Italia prima fascista, poi democristiana, e comunque sempre profondamente machista e omofoba in cui viveva. Proprio per questo la deve spesso

percorrere dal basso, in senso inverso rispetto a quello dei più, in un attrito costante contro la normatività e l'immobilità a cui vengono consegnati i luoghi e gli spazi dalla morale dominante. Sfruttando le crepe, e partendo dalla periferia del sistema, dall'anonimo, egli svela al lettore una serie di relazioni, di pratiche, di uso dei luoghi, che rendono visibile una realtà altrimenti condannata alla non percezione.

Quindi al contrario Penna ha un senso sicuro della realtà, che però appare al lettore eterosessuale o poco accorto lontana e indecifrabile proprio perché declinata da un punto di vista dichiaratamente omosessuale. L'unico studioso che ha sostenuto queste ragioni è stato Polce, che nel suo ottimo intervento su Penna ribadisce con forza che

la mancanza di dati biografici 'rilevanti' nella vita di Penna hanno costituito un problema angosciante soltanto per i critici 'esterni', non certo per i lettori omosessuali che non difficilmente nelle poesie di Penna, anche nelle più 'depurate', 'ermetiche' e 'universali', riconoscono paesaggi e situazioni di una storia profondamente e inequivocabilmente comune. (Polce, p. 61)

Valutazioni queste che però ancora faticano ad imporsi presso la critica ufficiale in Italia; i più accreditati studiosi di Penna, e in particolare Elio Pecora, si sono opposti risolutamente ad un'ottica che ammetta la centralità e specificità del desiderio omosessuale nella sua opera.²⁵ Invece il poter dire 'paesaggi e situazioni di una storia profondamente e inequivocabilmente comune' è un'enorme conquista della poesia di Penna che rimarrà imprescindibile per gli autori omosessuali che lo seguiranno.

Oltre a ciò Penna è il poeta in cui Roma assume una visibilità sul panorama poetico italiano che manterrà per tutto il secolo. Come la Trieste di Saba si incarnava in una 'maschia adolescenza', così nel seguente distico la Roma penniana si identifica con la fanciullesca virilità dei ragazzi che la popolano: 'Fierissima e gentile a Roma ride / ride e scintilla la virilità' (p. 353). È la Roma intensamente vissuta anche da Pasolini e Bellezza, e di cui le rotte del sesso gay costituiscono una delle principali inarcature. Pasolini ne è immediatamente fulminato, e già nella sua prima raccolta romana, *Le ceneri di Gramsci* (1957), inserisce i circuiti del *cruising* sui Lungotevere all'interno di un panorama storico e urbano più vasto:

e per i lungoteveri che sentinelle
del sesso battono in spossanti
attese intorno a terree latrine,
da San Paolo, a San Giovanni, ai canti
più caldi di Roma, si sentono supine
suonare le ore del mille
novecento cinquantuno, e s'incrina
la quiete, tra i tuguri e le basiliche. (p. 178)

Allo stesso modo la sessualità ancora preborghese delle zone di borgata ha una valenza non esclusivamente erotica, ma anche storica e sociologica, secondo un'impostazione che caratterizza tutta la sua produzione:

Roma, dietro radure di peoni,
 ruderi alessandrini e barocchi indora
 alla luna, e disfatte borgate
 irreligiose, dove tutto si ignora
 che non sia sesso (pp. 180-81)

Proprio in quest'ottica più vasta va ricercata la differenza fondamentale tra la Roma penniana e quella pasoliniana. Penna segue esclusivamente le rotte del suo piacere, da cui la relativa interscambiabilità dei luoghi delle sue poesie. Ciò che importa è l'incontro in un parco, un cinema, un orinatoio, spesso a discapito di tutto quello che sta succedendo intorno. Ma tanto Penna è selettivo tanto Pasolini tende all'onnivorità. Sesso, politica e indagine socio-antropologica sono per lui tutt'uno, per cui lo sguardo gettato sulla città non è solo molto più dettagliato di quello di Penna, ma soprattutto più inclusivo. I luoghi del sesso tra uomini si inseriscono in un panorama estremamente articolato, di una città in crescita vertiginosa e in cui il presente, l'immediatezza della carne, sono oltretutto avvolti dalle presenze culturali del passato, soprattutto quella barocca. Ciò detto, l'(omo)erotismo rimane imprescindibile, non viene mai assorbito all'interno del discorso politico; ancora nella raccolta *Poesia in forma di rosa* (1961-64), che già registra per altri versi un forte distacco di Pasolini dai suoi miti degli anni '50, la città e i suoi ragazzi non hanno smesso di essere un binomio che incanta e perseguita:

Roma spalmata come fango sulla lama
 infiammata del cielo, ragazzi in fiore,
 tutta l'estate nella maglietta grama,
 ah vergogna e splendore, vergogna e splendore!
 Mille nubi di pace accerchiano il cielo,
 amore, mai non finirai d'essere amore. (p. 686)

Questo rapporto d'amore con la città e i suoi corpi è, per Pasolini, anche un rapporto di morte, che però sarebbe fuorviante voler leggere in chiave decadente. La Roma pasoliniana porta la morte non per ragioni generali; la porta specificatamente contro la figura dell'*outsider*, del 'diverso', la parola che ritorna ossessivamente in *Poesia in forma di rosa*. Roma è per Pasolini anche una città che conosce il *queer-bashing*, in cui uscire la sera alla ricerca di erotismo può evocare 'l'angoscia del linciaggio' (p. 683), o di una morte effettivamente simile a quella che il poeta incontrò alcuni anni dopo:

I resti del vecchio Pasolini
sui profili dell'Agro ... tuguri
e ammassi di grattacieli (p. 671)

A ciò si aggiunga il fatto che nel rapporto tra Pasolini e lo spazio urbano (o suburbano) pubblico, vi è un carattere particolare di necessità che non si riscontra né in Penna né in Bellezza. Pasolini infatti, come ha notato per primo Bellezza stesso,²⁶ è in qualche modo costretto a buttarsi fuori per soddisfare il suo eros perché lo spazio domestico è riservato alla figura amatissima e intoccabile della madre:

La mia esistenza privata
non è più racchiusa tra i petali d'una rosa,
una casa, una madre, una passione affannosa. (p. 583)

Ah le mie passioni recidive
costrette a non avere residenza! (p. 644)

Dunque in un certo senso si profila una situazione paragonabile a Saba, che è obbligato ad esplorare nell'ambiente urbano triestino pulsioni che rimangono, per ragioni diverse, impraticabili nello spazio della domesticità. Una dicotomia che invece non è presente in Penna, che chiaramente vive da solo e si porta i ragazzi anche a casa, e neanche in Bellezza, che può anzi essere poeta domesticissimo, profondo amante della sua casa-prigione, e capace di erotizzare lo spazio pubblico tanto quanto quello privato.

Nel complesso Bellezza prosegue la tradizione pasoliniana, nel senso che è anch'egli un poeta che dà un senso di località preciso alle sue poesie, oltre che a essere altrettanto esplicito riguardo ai suoi percorsi sessuali. Così egli consegna alla memoria poetica l'Ambra Jovinelli, il 'cinema in penombra' della poesia omonima dove il sesso avviene in un 'lurido gabinetto' (p. 17), i percorsi per 'i vespasiani e le latrine / di Borgo Pio', o le notti passate a imbrogliare nell'oscurità degli archi del Colosseo. Tutto un mondo, come egli stesso osserva, che stava scomparendo durante gli anni '70 (Bellezza, *Morte di Pasolini*, pp. 145-47) almeno nella forma che aveva avuto nel periodo precedente alla nascita del movimento di liberazione omosessuale. Si fanno inoltre sentire maggiormente i modelli stranieri dell'immaginario gay, da Rimbaud a Genet a Ginsberg. E infatti la Roma di Bellezza non è più la stessa città di Pasolini; gli anni '50 e '60 appaiono ormai lontanissimi, si respirano i fermenti della controcultura (e allora la poesia registrerà l'uso delle droghe psichedeliche in 'L.S.D.'), e si affacciano nuove realtà sociali come quella legata all'abuso di eroina ('I coatti'). Ultima di queste l'AIDS, con la quale Bellezza si confrontò poeticamente nelle sue due ultime raccolte, *L'avversario* (1994) e *Proclama sul fascino* (1996).

5

Ho accennato all'inizio al fatto che la poesia di Saba, Pasolini, Penna e Bellezza, proprio nella sua accezione di poesia del corpo, dell'eros, e dei loro paesaggi, è stato il principale veicolo di importanti istanze della modernità che la cultura italiana ha recepito, per una serie di ragioni che esulano dal nostro contesto, con estrema lentezza. Verifichiamo di nuovo questa asserzione sulla base dei dati che abbiamo acquisito e gettando contemporaneamente lo sguardo alla nostra poesia moderna nel suo complesso. Negli autori che abbiamo preso in considerazione tramite una serie di infrazioni talvolta minime, talvolta vistose, si arriva alla creazione del corpo maschile come oggetto erotico, un concetto che non aveva cittadinanza nella nostra lirica moderna prima di Saba, mentre a fine secolo Bellezza potrà permettersi di chiamare un'intera sezione della raccolta *Serpente* (1987) 'Lodi del corpo maschile'. Essi sviluppano anche un discorso sul corpo di grande importanza nella loro poetica complessiva, ma si rendono conto che questa operazione, per non rimanere a livello puramente speculativo, deve essere accompagnata da innovazioni puntuali, da un ampliamento dello spettro lessicale relativo al corpo, le sue parti e le sue funzioni.

Questa doppia infrazione, dire il corpo e allo stesso tempo dirlo da un punto di vista omoerotico, costituisce a mio avviso una delle cifre più evidenti della poesia italiana del Novecento. Se la nostra lirica moderna è stata refrattaria verso le tematiche legate al corpo questo riguarda infatti principalmente il desiderio eterosessuale, che essendo stato per secoli al centro del nostro sistema poetico con funzione iperidealizzante, risente della crisi generale del sistema stesso nel corso di tutto il Novecento. Pensiamo ad esempio ad uno dei canzonieri amorosi più celebri del secolo, quello di Montale per Clizia, un episodio notevole proprio in quanto si configura come un estremo tentativo di recuperare una tradizione centenaria in un contesto novecentesco. Per parlare della donna Montale fa ricorso a un apparato retorico e ideologico che rimonta sino allo Stilnovo, e non sorprende quindi che la sua creatura femminile sia eterea, che le parti del suo corpo che vengono menzionate siano la fronte, sede del pensiero, e le ali spezzate, simbolo stesso del verticalismo della poetica che essa incarna. E anche quando, nelle poesie su Volpe, egli si rivolgerà alla sfera del pensiero istintuale, questo avverrà sotto la cifra di un allegorismo che non si permette un'attenzione per il corpo stesso. Oppure si potrebbe fare l'esempio di Sereni il quale, al contatto con la realtà del nostro secolo, vive con estrema difficoltà la permanenza degli istituti poetici legati all'aurea erotica ma idealizzata del femminile, e finisce per distaccarsene in maniera aggressiva.²⁷

La dicotomia tra un desiderio eterosessuale che fatica a trovare modi di espressione pienamente novecenteschi e quello omosessuale che invece si incarna dall'inizio nell'ambito di istanze di rinnovamento più generali, è riscontrabile già nell'opera di Saba. Perché di contro a una poeta che è perfettamente in grado di

rendere l'avvenenza e la forza del corpo maschile, ne abbiamo un altro estremamente circospetto quando si tratta di cogliere il corpo femminile con la stessa immediatezza. Il corpo della moglie Lina viene infatti sentito come corpo generatore, corpo di madre, ma non come corpo erotico.²⁸ Prova ne è l'assoluta mancanza di lessico e di immagini che articolino questo corpo oltre la sua funzione di repositario di un'anima. Nelle poesie su Lina l'eros si fa strada simbolicamente, nell'immagine del suo 'rosso scialle' che ricorda la figura di Carmen, ma rimane appunto a livello di allusione, di emblema, senza dar vita a nessun tipo di ricognizione dell'entità corpo in sé.

Un discorso simile può essere svolto per quel che riguarda un altro topos imprescindibile della modernità, quello della città come luogo erotico. I poeti italiani, in genere, non hanno amato la grande città; a inizio secolo ci sono i fuochi d'artificio di Marinetti, così rapito dalla velocità, dal rumore, dal traffico metropolitano, o l'amore di Campana per l'erotismo delle città di mare, prima tra tutte Genova. Ma in seguito domina piuttosto l'atteggiamento di Pavese, che sente l'urbano esclusivamente come luogo di alienazione opposto alla purezza della campagna. Oppure si profila il caso del Sereni de *Gli strumenti umani* (1965), poeta umanista che si avvia per spirito di coscienza ad una ricognizione della Milano postbellica, in vertiginosa crescita industriale, tentativo che però conduce a un esito amaro e sconsolante. Canterà invece Bellezza: 'Ascetico e sensuale e senza tempo / vivo fra piazze e strade di Roma' (p. 42). Saba, Penna, Pasolini e Bellezza infatti amano la città in quanto la vivono principalmente come luogo erotico. Essi la percorrono con trepidazione e desiderio, ne nominano i luoghi, i percorsi che vi compiono abitualmente, la bellezza dei giovani uomini che la abitano. In questo senso la Trieste di Saba, e la Roma di Penna, Pasolini e Bellezza, sono luoghi simili all'Alessandria di Kavafis: reali, brulicanti di vita, di opportunità nascoste, eppure quasi trasfigurati dall'intensità del desiderio che vi viene proiettato, intensamente omoerotici e allo stesso tempo attraversati da fremiti più vasti.

Ecco perché i percorsi da un lato dichiaratamente omosessuali che abbiamo tracciato possiedono dall'altro una valenza e una forza di innovazione che va al di là delle tematiche legate all'identità e all'orientamento sessuale. La linea che da Saba giunge a Bellezza rappresenta a pieno la sfera definita da Lorenzini della 'forza del pensiero sensoriale, lo spessore del corpo, delle pulsioni oscure, sotterranee, con la loro autonoma pronuncia' (Lorenzini, p. 10), un ambito che, come la studiosa giustamente sottolinea, è stato lungo tutto il secolo marginalizzato, quando non apertamente osteggiato, dall'estrazione idealista della cultura italiana. Per cui si potrà concludere che attraverso una forte presenza omoerotica in poesia la nostra letteratura arriva a recepire istanze precise di rinnovamento che altrimenti rimangono provincialmente ignorate dalla maggior parte della nazione e dei suoi apparati culturali. Saba, Penna, Pasolini e Bellezza hanno combattuto una doppia battaglia: per il diritto all'espressione di un desiderio proibito e per un modo di

stare al mondo, di dire le cose, di dirsi, che apre nuovi orizzonti al panorama culturale italiano nel suo complesso. Per questo ho scelto di parlare nel titolo di questo intervento di spazio e corpo (omo)erotico *della* (e non nella) poesia italiana del Novecento. Perché se la poesia italiana novecentesca ha un corpo, questo è principalmente un corpo maschile vissuto da una prospettiva omoerotica; se essa è riuscita a creare un immaginario urbano erotico, lo si deve ugualmente alle esperienze degli autori di cui abbiamo discusso. Il che conferma, a dispetto dell'indifferenza che l'accademia italiana continua a ostentare verso l'espressione dell'amore tra persone dello stesso sesso, che l'omosessualità è una cifra assolutamente essenziale della nostra modernità.

Notes

¹ F. Gnerre, *L'eroe negato: Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano* (Milano, Baldini & Castoldi, 2000); C. Gargano, *Ernesto e gli altri: L'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento* (Roma, Editori Riuniti, 2002).

² G. P. Cestaro, 'Introduction', in *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, a cura di G. P. Cestaro (New York e Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004), pp. 1-17 (p. 9).

³ D. Duncan, 'Italian Literature', in *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and their Work, from Antiquity to the Present*, a cura di C. J. Summers (Londra, Bloomsbury, 1997), pp. 391-97 (p. 392).

⁴ Va comunque ricordato che per tutto il Medio Evo e il Rinascimento la letteratura italiana possiede anche una tradizione 'bassa', che dai poeti cosiddetti comico-realistici arriva a Burchiello e l'Aretino, nella quale la corporeità, e spesso perfino l'oscenità, occupano un posto di tutto rispetto. Ciò detto, con l'affermarsi delle teorie di Bembo ci si avvia risolutamente sulla strada di un'egemonia culturale della tradizione 'alta', che continua a farsi pesantemente sentire lungo gran parte del Novecento.

⁵ E. Montale, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa (Milano, Mondadori, 1990), p. 29.

⁶ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento* (Bologna, il Mulino, 1999), p. 88.

⁷ P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori, 1990), p. 192.

⁸ Le poesie di Saba vengono citate dalla seguente edizione: U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, quarta edizione (Milano, Mondadori, 1998). Segue il numero di pagina tra parentesi.

⁹ E. Guagnini, *Il punto su Saba* (Roma e Bari, Laterza, 1987), p. 70.

¹⁰ F. Brugnolo, 'Il Canzoniere di Umberto Saba', in *Letteratura italiana: Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, 4 voll. (Torino, Einaudi, 1995), IV.1, 497-559 (p. 528).

¹¹ Si veda la seguente lettera alla figlia Linuccia (Milano, 27 marzo 1946) in U. Saba, *Atroce paese che amo: Lettere familiari 1945-1953*, a cura di G. Lavezzi e R. Saccani (Milano, Bompiani, 1987), p. 53: 'Federico ha ritrovato fra le sue vecchie carte, l'abbozzo di una poesia che gli avevo spedita da Trieste. Era proprio un abbozzo. Ma mi sono accorto che in quell'abbozzo si poteva cavare qualcosa; ne ho cavata infatti una delle mie poesie più "belle".

L'immagine dell'ultimo verso è presa da un quadro non ricordo più se di Rembrandt o di Rubens, o forse di un altro, nel quale si vede Ganimede rapito dall'aquila che, dallo spavento provato, fa pipì in aria'.

¹² Per questo argomento rimando all'ottima ed esaustiva analisi di J. M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (New Haven e Londra, Yale University Press, 1986).

¹³ Si veda la nota 11.

¹⁴ M. A. Grignani, 'Introduzione' a Umberto Saba, *Ernesto*, nuova edizione (Torino, Einaudi, 1995), pp. v-xxiv (p. xviii).

¹⁵ Cito da S. Penna, *Poesie*, settima edizione (Milano, Garzanti, 2000). Segue il numero di pagina.

⁶¹ Lo scritto, originariamente in *Scritti corsari*, è consultabile in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, seconda edizione (Milano, Mondadori, 2001), pp. 271-77.

¹⁷ Cito da P. P. Pasolini, *Bestemmia: Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, seconda edizione, 2 voll. (Milano, Garzanti, 1999). Numero di pagina tra parentesi.

¹⁸ Cito dall'edizione: D. Bellezza, *Poesie 1971-1996*, a cura di E. Pecora (Milano, Mondadori, 2002). Segue il numero di pagina.

¹⁹ G. Giudici, 'Prefazione' a Pasolini, *Bestemmia*, pp. ix-xxiii (p. xix).

²⁰ G. Castellani, 'Trieste nella poesia di Saba: da *Trieste e una donna* a *Con i miei occhi*', in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea* (Atti del Convegno, Roma 29 e 30 marzo 1984), a cura di R. Tordi (Milano, Mondadori, 1987), pp. 49-61 (p. 57).

²¹ F. Venaille, *Umberto Saba* (Parigi, Seghers, 1989), p. 23.

²² C. Garboli, *Penna Papers*, nuova edizione ampliata (Milano, Garzanti, 1996), pp. 114-15.

²³ R. Polce, 'Penna rubato', *Libertaria*, 2 (1983), 59-65 (p. 61).

²⁴ P. P. Pasolini, 'Penna: Una strana gioia di vivere', in *Passione e ideologia* (Torino, Einaudi, 1960), p. 397.

²⁵ A questo proposito rimando all'intervista a Pecora contenuta in F. Gnerre, 'Il romanzo di una vita', *Babilonia*, 157 (1997), 18-21. Per un breve intervento polemico di risposta dal versante della critica non accademica si veda S. Bertolucci, 'Sandro e i suoi fanciulli', *Babilonia*, 160 (1997), 76-77.

²⁶ D. Bellezza, *Morte di Pasolini* (Milano, Mondadori, 1995), p. 142.

²⁷ Mi permetto a questo riguardo di rimandare a un mio recente intervento sulla relazione tra io lirico e aura erotica del femminile nella poesia di Sereni: L. Baldoni, 'Il sorriso di Nefertiti: La Musa nella poesia di Sereni', *Trasparenze*, 20 (2004), 61-82.

²⁸ Si vedano a questo proposito le stesse affermazioni di Saba in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, ora in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara (Milano, Mondadori, 2001), p. 142, e l'analisi di J. Cary, *Three Modern Italian Poets: Saba, Ungaretti, Montale* (New York, New York University Press, 1969), p. 68.

Please address correspondence to: Luca Baldoni, The British School at Rome, via Gramsci 61, 00197 Rome, Italy

© Department of Italian Studies, University of Reading and Department of Italian, University of Cambridge