

CARLO VAROTTI

Articolazioni dell'osceno: Bianciardi e il "comune sentimento del pudore"

Il concetto stesso di pudore si misura evidentemente con l'idea del limite: quel limite che – in un sovrapporsi di fattori soggettivi e pubblici – costituisce la linea di demarcazione (necessariamente dinamica) tra l'area del dicibile/rappresentabile (parole, comportamenti, prodotti artistico-letterari), che ha diritto di cittadinanza in pubblico, e quanto per converso di tale diritto non gode, ed è perciò 'osceno': collocandosi, secondo una fortunata quanto fantasiosa pseudo-etimologia, 'fuori dalla scena'¹. Etimologia di pura invenzione, ma significativamente collegata al teatro, come spazio per eccellenza della comunicazione artistica nella sua dimensione pubblica e comunitaria. È infatti a proposito del teatro (ci riferiamo naturalmente al teatro tragico classico e alle sue rigide derivazioni classicistiche dell'Europa moderna) che, *ab origine*, la cultura occidentale si è interrogata sui limiti del rappresentabile; definendo una rigorosa demarcazione di spazi e confini, che faceva rientrare nella condizione di 'osceno' vaste aree della realtà umana (e sociale), e in primo luogo escludendo rigidamente le manifestazioni peculiarmente 'private' legate al corporeo. Un 'osceno' nel quale rientrava non solo la sfera della sessualità, ma anche il corpo martoriato o colpito da una morte violenta, che veniva perciò sottratto allo sguardo diretto dello spettatore, escluso dall'esibizione della *mimesis* (fruibile invece nella forma più 'distanziata' della *diegesis*: e la morte di Ippolito, nella *Fedra* di Racine, può anche toccare punte di crudeltà espressionistica, ma sarà sempre violenza non esibita direttamente, grazie al ruolo mediatore della parola).

Superare il limite di ciò che può essere esposto e detto significa naturalmente gettare lo sguardo sul non guardabile, valicare il confine tra pubblico e privato, tra ciò che si espone e ciò che va celato allo sguardo (custodito all'interno dei muri che delimitano lo spazio delle funzioni intime dell'individuo). E tutto ciò è, né più né meno, il gesto del *voyeur*, che non distoglie lo sguardo dal non guardabile, ma ne è magneticamente attratto. È sguardo 'impudico' per eccellenza, che lacera i confini del 'privato', cioè del corpo concepito in una sorta di integrità che si identifica con la sua stessa dignità (o con la sua sacra intangibilità). È in questi termini che il corpo scomposto e lacerato, esibito nella violenza della guerra o sottoposto al tormento del supplizio, si accomuna al corpo penetrato o estroflesso del porno e dell'immaginazione

¹ Ignota è infatti l'etimologia del termine *obscenus*, che si vuole originariamente legato all'area semantica del malaugurio.

pornografica. E non è casuale se componente fondamentale dell'immaginazione pornografica sia proprio l'ingrandimento innaturale degli organi sessuali: un *closing-up* della cinepresa che sotto l'apparente sguardo iperrealista realizza un effetto straniante di smembramento delle parti. Già Bachtin segnalava del resto l'incertezza dei confini corporali come il fattore antropologicamente determinante del 'basso' e dello scatologico: gli organi dello scambio con l'esterno (la bocca che ingurgita cibo e l'ano che espelle i rifiuti; il pene eiaculante e la vagina che riceve il seme), i luoghi in cui umori e secrezioni corporee si mescolano, negando la chiusa armonia unitaria del corpo. Se dunque c'è qualcosa di profondo che strutturalmente accomuna l'immagine violenta del corpo lacerato con la moderna rappresentazione pornografica, è però il piano della loro esibizione che qui ci interessa: le modalità attraverso le quali si realizza la rappresentazione dell'osceno. Crudeltà e pornografia si configurano in un certo senso come le espressioni più caratterizzanti di un'estetica dell'eccesso accomunate dall'esibizione del corpo destrutturato nella sua integralità simbolica; veicolando una passione voyeristica che realizza (e non vuole essere un paradosso) la forma più conseguente di un'estetica orientata sul soggetto percipiente e sulla sollecitazione delle sue reazioni.

L'estetica moderna – dalle riflessioni settecentesche sul sublime fino alle meditazioni novecentesche sul postmoderno – non ha mai cessato di interrogarsi sulla rappresentazione dell'estremo e sui suoi limiti. Né un'estetica orientata essenzialmente sul soggetto percipiente e sulle sue reazioni emotive poteva esimersi dal contemplare proprio quelle passioni estreme legate alla visione dell'osceno, dall'esibizione dell'erotismo all'esposizione della crudeltà. Ma a mutare profondamente i termini della questione negli ultimi decenni è stata la potenza pervasiva delle immagini, il loro proliferare, dagli anni della televisione fino a Internet e all'avvento dei Social network, che stanno rivoluzionando ogni tradizionale rapporto tra emittente e destinatario, tra produttore e fruitore. Qualcosa che ha modificato profondamente il concetto di 'distanza', quel fondamentale meccanismo tra empatia e distacco che si frappone tra lo spettatore e lo spettacolo, regolandone i termini della fruizione (e un problema di *distanza* era, per riprendere l'esempio sopra citato, l'uso della tragedia classica di affidare alla *diegesi* il racconto della violenza, sottraendola all'oscenità esibita della *mimesis*).

È sullo sfondo di queste questioni che possiamo leggere alcune pagine di Luciano Bianciardi, scritte nel corso degli anni Sessanta: partendo da spunti presenti ne *La vita agra* (1962: elaborato quasi in coincidenza con la traduzione di due testi capitali della letteratura oscena del Novecento, i *Tropici* di Henry Miller), passando per alcuni racconti erotici dello scrittore grossetano, fino a un articolo del 1968 in cui la riflessione su erotico-pornografico, oscenità e pudore, rivela impreviste intersezioni. Sono pagine che, da una parte, testimoniano un momento importante della storia del costume italiano (sullo sfondo per altro di un dibattito pubblico che seppe interrogarsi non superficialmente sui limiti della libertà espressiva, sulla relazione tra arte e potere; tra

comunicazione, media e politica); ma che anche sollecitano riflessioni che toccano un nucleo profondo di questioni su cui la riflessione estetica moderna si è confrontata: ma che ora più che mai sollecitano la nostra attenzione.

Erotismo, modernità e mercato

L'ossessione per il mercato e per il suolo pervasivo che esso tende ad assumere nella vita e nell'immaginario contemporaneo costituisce un tema ricorrente nella narrativa di Bianciardi, talora annodandosi con la riflessione sull'erotismo e sulla rappresentazione – nella comunicazione artistica e nella pubblicità – del sesso. Spunti che – come sempre avviene nella narrativa dello scrittore grossetano – sono espressi nella forma di una sorta di polifonia anarchica: un coacervo di parole e pareri (opinioni correnti; frasi fatte; parole d'ordine dell'intellettualità alla moda) cui il narratore dà voce, ma senza mai rinunciare a un'esplicita presa di distanza: all'autoironia presupposta dalla *boutade* e dal paradosso si mescola infatti l'esposizione ironica delle opinioni altrui, dei temi che animano il dibattito pubblico o il mondo intellettuale, che la ripetitività – prodotto necessario dell'inerzia mentale associata alla potenza amplificante dei mezzi di comunicazione di massa – vira nel grottesco delle *idées reçues*, del luogo comune acriticamente accettato.

In un luogo particolarmente felice della *Vita agra* lo scrittore, pur prendendo le distanze dal proliferare dei «dibattiti sull'erotismo, in letteratura e dove che si sia»², sintetizza una serie di opinioni sul rapporto tra sesso, mondo della produzione e pubblicità. Sono le idee, scrive Bianciardi, degli «esperti» e dei «numerosi tecnici» che si sono interessati al problema. Una pagina di gusto paradossale, naturalmente; nella quale non è arduo riconoscere tuttavia temi e motivi frequenti nella riflessione sociologica e filosofica degli anni Sessanta, tra gli *hidden persuaders* di Vance Packard (1957), il Marcuse di *Eros e civiltà* (1955) e il grande tema marxiano dell'alienazione, come espropriazione dei mezzi di produzione e «riduzione di fine a mezzo» del lavoro (pur risolto grottescamente – come nel passo che qui si dà – nello «scadimento della professione meretricia», diretta conseguenza della confusione 'alienante' tra *beni* e *mezzi* che determina l'odio della prostituta per il «coito»).

² Il narratore introduce il tema in riferimento a una 'adolescenziale' esibizione della potenza/prestanza della propria vitalità sessuale: «io sono certo di avere avuto in sorte, durante la mia vita, un privilegio che è toccato a ben pochi: che io sappia ad Abelardo – mutazione finale a parte – al Molinari Enrico di New York [...]. Ed ecco perché io non sento il bisogno di intervenire nei dibattiti sull'erotismo, in letteratura e dove che si sia, scomodando la Sinngesund e l'epoché. Non ricorremo mai, Anna e io, alle macchine organiche. Non ci chiedemmo mai se al momento della ricreazione, l'interno della presentificazione si presentificasse in una nuova presenza, che fosse a sua volta ripresentificabile...», da L. Bianciardi, *L'antimeridiano*, Milano, Isbn, 2005, vol. I, p. 614. "Molinari Enrico" è Henry Miller. Le "macchine organiche" fanno riferimento alle teorie dello psichiatra e psicoanalista Wilhelm Reich (1897-1957) sulla funzione dell'energia 'orgonica', strettamente legata alla sessualità e all'orgasmo, che sarebbe connessa per via organica all'insorgenza di malattie psichiche.

[Link 1](#)

È una sessualità ridotta a meccanica insensata di gesti; è un desiderio privato dell'oggetto reale (l'unione dei corpi; il coito), ma 'spostato' artificialmente sugli oggetti del consumismo quotidiano (si tratti anche di un «trattore»). Ad essa lo scrittore contrappone la forza liberatoria (e perciò stesso potenzialmente anarchica, dissacrante e antigierarchica) di un desiderio sessuale spontaneo, svincolato dalle esigenze produttivo-consumistiche. È il quadro di un'utopia libertaria tutt'altro che esente, a sua volta, da una componente ironico-grottesca, ben rilevabile in una pagina che esplose nella carnevalesca festa linguistica, dove la tendenza bianciardiana alla deformazione del linguaggio trova nell'esplosione elencatoria una soluzione particolarmente efficace, in un gioco multicolore, talora con accostamenti imprevedibili prossimi al *nonsense*.

[Link 2](#)

Bianciardi traccia il quadro di un gioioso universo pan-erotico, nel quale l'immagine dell'universale accoppiamento, "nessuno escluso", allude scherzosamente a un ancestrale rito pagano, in cui la celebrazione primaverile della potenza vivificante e rigeneratrice della natura si realizza nello scambio gioioso dei corpi, nella mescolanza indistinta (un annullarsi dell'individuo nella natura) di liquidi e umori, nella promiscuità inebriante della festa orgiastica. Ma all'utopia pagana e gioiosamente libertaria del pan-erotismo fa qui da contraltare proprio una valutazione pensosa (scherzosamente virata nel senso della riflessione socio-filosofica: temi fatti oggetto, in altre pagine narrative dello scrittore, di feroce ironia: come nell'ultimo romanzo di Bianciardi, *Aprire il fuoco*, del 1969, e nei racconti erotici degli ultimi anni Sessanta) sull'esproprio "neocapitalista" del desiderio.

Se, in un saggio ormai classico, Susan Sontag parlava dell'universo «incomparabilmente economico» della pornografia, in cui ogni gesto e azione si motiva e si conclude nella sua funzione di scambio³, è certo che l'analisi dei meccanismi fondamentali dell'immaginazione pornografica (e sul suo dilagare, a partire dal XVIII secolo) ha spesso suggerito accostamenti tra la meccanicità ripetitiva del gesto svuotato di profondità e di senso umano, e il mondo della produzione 'alienata' della macchina. Qualcosa che risale alle origini stesse della modernità industriale, nel romanzo pornografico inglese *Fanny Hills* (1748-49), in cui la rappresentazione del coito chiama

³ S. Sontag, *L'immaginazione pornografica* (1967), in Ead., *Stili di volontà radicale*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 53-102.

spesso in causa il paragone con il funzionamento complesso e armonico della macchina: e una macchina è il corpo della prostituta, nella ripetizione continua di segmenti sempre uguali di movimento. Ed è stato rilevato da G. Steiner come l'ossessiva ripetitività dei coiti sadiani, nello stravolgimento artificiale delle posture delle vittime, possa essere letto come l'espressione di un «modello di rapporti umani fondato sulla catena di montaggio e sul lavoro a cottimo»⁴. Osservazioni che – a prescindere dalla dura condanna di Steiner per il pornografico come espressione di un epocale «attacco massiccio all'intimità umana, ai delicati processi tramite i quali cerchiamo di realizzare la nostra identità unica e individuale»⁵ – stabiliscono però una relazione profonda (un'ottica non liberatoria e non critica, ma certo non elusiva) tra l'immaginazione pornografica e i modelli produttivo-economici che si sono imposti nella modernità occidentale.

Ma più che alla 'catena di montaggio' della sessualità sadiana e ai suoi legami simbolici con la macchina industriale, le pagine de *La vita agra* di Bianciardi rinviano a quel complesso di modelli economico-produttivo-sociali che fanno capo a tematiche neocapitalistiche (se non ancora postindustriali): quell'orizzonte socio-economico che Bianciardi, con vocazione irridente per l'iperbole grottesca, definisce l'area nebulosa e sfumata del «quartario» (non semplice evoluzione del "terziario", ma una sorta di metafisico ampliamento dell'area dei 'servizi': un lavoro che diventa pura astrazione concettuale capace di autoalimentarsi). In un contesto di sistematica economizzazione delle relazioni umane – ci dice Bianciardi – anche la più libera e disinteressata delle passioni, come l'istinto sessuale, viene utilizzato per le esigenze di mercato. Ma l'accostamento tra corpo da desiderare e oggetto da vendere presuppone una sorta di coincidenza tra immaginario erotico e operazioni del marketing, che costituisce uno dei tratti più interessanti della recente riflessione sull'immaginario pornografico contemporaneo.

L'immaginazione pornografica sembra sempre più lontana dal costituire un elemento marginale nel sistema complessivo dei consumi: prima radiato dal circuito dei consumi leciti (e soggetto a censura e a sanzioni legali), in seguito tollerato ma circoscritto in luoghi appositi (il circuito dei cinema a luci rosse degli anni Settanta; la cassetta venduta in sexy shops, tra gli Ottanta e i Novanta). A prescindere infatti dal dilagare del porno nella rete (sottratto di fatto a ogni possibilità di controllo limitativo della sua diffusione), l'immaginazione pornografica sembra anzi fornire uno strumento di comprensione della logica profonda (il suo *hardcore*?) che regola la grammatica dei desideri di massa contemporanei; e a ragione Federico Leoni ha parlato recentemente di un «godimento pornografico» che è rivelatore dello «statuto essenziale del soggetto

⁴ Citiamo da G. Steiner, *Nel castello di Barbablù*, Milano, SE, 2002, p. 53 (ed. orig. del saggio, 1971); ma pensiamo anche a *Parole notturne* (1967), in G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 99-111.

⁵ *Parole notturne*, cit., p. 109.

del consumo»⁶. L'accostamento diretto dell'oggetto da vendere con un corpo ad alto tasso erotico, di cui parlava Bianciardi, non appare ora che il fenomeno più vistoso della sistematica costruzione del desiderio che caratterizzerebbe il mercato globale. La regola fondamentale della *segmentazione*, che domina il marketing, non casualmente è perfettamente omologa ai meccanismi di funzionamento del desiderio sessuale organizzato dal sistema pornografico. C'è qualcosa di profondo nella somiglianza evidente che accomuna l'offerta delle merci (la loro proliferante 'segmentazione') e l'offerta della merce pornografica. Così come il marketing sostituisce al desiderio generico il desiderio preciso di oggetti specifici (non l'automobile, ma un modello destinato a un'area più o meno estesa ma ben definita di consumatori nei quali ingenerare il desiderio di quel prodotto), analogamente al desiderio erotico indistinto, l'immaginazione pornografica sostituisce un preciso e determinato segmento di consumo. Così, alla compiuta tassonomia merceologica del marketing corrispondono le perfette tassonomie proposte dai grandi hub e motori di ricerca pornografici. Ambedue forme perfettamente segmentate dei desideri; o – se vogliamo – ambedue espressione di una efficacissima costruzione a priori del sistema desiderante dei consumatori. Alcuni siti porno consentono la ricerca del prodotto pornografico perfettamente *personalizzato* (altra parola-chiave, vero e proprio *idolum* del marketing contemporaneo...), grazie alla combinazione virtualmente illimitata di tasselli predeterminati sulla base di scenari preconfezionati dell'immaginario pornografico. Alla contrapposizione tra un desiderio erotico 'indistinto' (incontro/confronto con l'altro, ricercato nella sua dell'integralità di individuo) rimanda (**Link 1**) la distinzione di Bianciardi tra la *puttana* («parola antica» e nobile) e le molte 'sottospecie' della «prostituta moderna»: in un elenco che suggerisce di fatto un listino commerciale, in un ordine decrescente di valore di mercato che dalla *cortigiana* porta alle offerte più a basso costo, comprese tra la *battona* e le neo-creazioni espressionistico-grottesche della *spolverona* e della *merdaiola* (termini di cui non ci risultano attestazioni antecedenti a questa pagina di Bianciardi). Ed è qualcosa (ironia dei giochi etimologici...) che più che mai rimanda alla porno-grafia: alla scrittura (*grafé*) relativa prostituta (*porne*) e alla prostituzione (*porneia*).

La logica dell'elenco è per molti versi connaturata all'area dell'osceno, in una sorta di piacere regressivo che si realizza nel nominare la 'cosa'; e basti pensare alle variazioni sulla nomenclatura degli organi sessuali maschile e femminile nei sonetti 560 e 561 di Belli. Ma nell'elenco bianciardiano sulle «centosettantacinque possibilità di incastro realizzabili fra l'uomo e la donna» (**link 2**), non siamo di fronte all'iteratività dell'*idem* di Belli, in una ripetizione infantile-ossessiva dell'oggetto che non sta bene nominare («Er cazzo se po' ddi rradica, uscello, / ciscio, nerbo, tortore, pennarolo, / pezzo de carne, manico, scetrollo, / asperge, cucuzzola, e stennarello, /

⁶ F. Leoni, *La vena azzurra*, in *Pop porn*, a cura di M. Bonazzi e F. Cappa, Milano, et al., 2010, pp. 23-31: 27. Da cui sono tratte alcune suggestioni che qui si propongono.

cavicchio, canaletto e cchiavistello...»), ma alla indicazione di precise pratiche erotiche, che richiamano altrettante categorie specifiche attuali dell'offerta pornografica (e la maliziosa e colta allusione al gergo giuridico del «syntagma trium copulatorum» ha un perfetto omologo nell'offerta commerciale del porno di massa nella sezione "Treesome").

Il comune senso del pudore

Molti ricordano forse un film a episodi diretto da Alberto Sordi, *Il comune senso del pudore* (1976), che trattava il motivo del proliferare della pornografia. Nel secondo dei quattro episodi è protagonista un giovane professore di provincia (Cochi Ponzoni), con frustrate ambizioni letterarie, che una spregiudicata editrice (Florinda Bolkan) assume come direttore di un mensile. Il neodirettore ha però modo di godere per poco tempo stipendi e *benefits* (tra i quali molte compiacenti e avvenenti signorine che si aggirano nella redazione): i carabinieri irrompono in redazione con un mandato di arresto nei suoi confronti per offesa al comune sentimento del pudore (art. 528 del Codice Penale). Il giovane direttore si allontana basito, mentre la editrice lo rincuora esaltandolo come eroe della libertà di espressione: martire di un principio ideale che, prima o poi, trionferà. La modalità narrativa della storia è apertamente grottesca (e stridente risulta il contrasto tra la cinica spregiudicatezza dell'editore e la comica ingenuità del giovane direttore), ma in quegli anni – tra la fine dei sessanta e i primi Settanta – poteva apparire tutt'altro che peregrina l'idea che ci fosse una sorta di afflato libertario nella produzione di materiale erotico-pornografico. Né il nucleo fondamentale della vicenda (l'arresto di un direttore di giornale erotico per offesa al comune senso del pudore) era estraneo alla cronaca italiana di quegli anni, come bene ci documenta il caso di Francesco Paolo Conte, condannato a tre mesi di reclusione per aver diffuso materiale osceno, in quanto direttore della rivista erotica mensile "Kent"; contravvenendo cioè all'articolo 528 del codice penale italiano, che condanna la produzione e la diffusione di materiale 'osceno'. L'episodio segna l'inizio della collaborazione con "Kent" di Luciano Bianciardi, che nel marzo del 1968 pubblica una *Lettera* di commento all'episodio, nella quale (ma vedremo più avanti i dettagli) lo scrittore prende decisamente posizione per la libertà di stampa e per una radicale depenalizzazione dell'erotico/pornografico. Una presa di posizione significativa, se si considera che quello fu il primo articolo che Bianciardi scrisse per una rivista dichiaratamente erotica. Molti ne seguiranno nei tre anni di vita che rimasero allo scrittore, che pubblicò per «Executive» (tre articoli tra il 1968 e il 1970), ma che soprattutto collaborò con una certa continuità (anche se su temi non erotici), tra il 1969 e il 1971 (l'ultimo articolo uscì in novembre, lo stesso mese in cui Bianciardi morì) con «Playman», la rivista di Adelina Tattilo (1929-2007), che non solo fu la più celebre testata erotica italiana (un successo che la portò ad essere efficacemente concorrenziale alla stessa «Playboy», alla quale si era, fin dal titolo,

ispirata), ma che si caratterizzò per le battaglie a favore di una liberalizzazione dei costumi sessuali del paese e contro la censura. L'articolo su "Kent", pubblicato da Bianciardi nel marzo 1968, acquista così un significato che non può essere relegato alla dimensione marginale di una pura deriva professionale, una sorta di versante 'editoriale' di quel furore autodistruttivo (un vero e proprio suicidio alcolico) che caratterizzò gli ultimi anni di vita dello scrittore. La *Lettera* a difesa del pornografico acquista piuttosto i tratti di una scelta di campo ponderata, che non deve stupire in anni in cui le battaglie a difesa di testate giornalistiche erotiche (si pensi ai famosi processi intentati negli U.S.A. contro «Hustler», la rivista di Larry Flint, l'editore la cui biografia ha ispirato, nel 1996, un famoso film di Milos Forman) acquistarono presso molti intellettuali i tratti di una battaglia civile in favore della libertà d'espressione, contro il benpensantismo censorio.

La rivista 'per soli uomini' «Kent», diretta da Francesco Paolo Conte, per la quale Bianciardi pubblica nel marzo 1968 la *Lettera* sopra ricordata, nata nel 1967, era pubblicata da Sergio Garassini, lo stesso editore che nel 1969 (contemporaneamente alla chiusura di "Kent") inventò «Cronaca vera», uno dei più straordinari successi dell'editoria periodica italiana (tutt'ora nelle edicole nella stessa veste editoriale delle origini), oltre che straordinario esperimento di linguaggio giornalistico ultrapopolare. «Kent» univa abilmente l'erotismo patinato delle immagini, con una veste culturale di tutto rispetto: al mensile collaborarono, oltre a Bianciardi, Mario Soldati e Gian Carlo Fusco, nonché Gianni Brera (che vi pubblicò, a puntate, il suo romanzo più famoso, *Il corpo della ragazza*).

Gli anni attorno al 1968 (un anno speciale per molti motivi, ovviamente), sono del resto particolarmente importanti per la storia della diffusione del porno, che si va velocemente trasformando da produzione (e consumo) di nicchia – un piccolo mercato la cui marginalità è accentuata, naturalmente, dal suo carattere illegale – a vero e proprio prodotto di massa. Nel giugno del 1967 il governo danese aveva depenalizzato la produzione e commercializzazione di materiale letterario pornografico; una misura liberale che nel giugno 1969 sarà estesa anche al materiale fotografico o cinematografico. Gli ultimi anni Sessanta assistono del resto in gran parte d'Europa a un vivace dibattito sull'opportunità di legalizzare la circolazione di materiale pornografico. Ma il 1969 è anche l'anno di una famosa sentenza della Corte suprema degli Stati Uniti, che nella causa *Stanley vs. Georgia* stabilisce che il consumo di materiale pornografico nella propria casa è pratica tutelata dal diritto di *privacy*. La sentenza ha un effetto dirompente: se il consumo di materiale pornografico è, in contesti privati, lecito, non può che essere lecita la produzione di tale materiale⁷. All'inizio dei Settanta la produzione dilaga, non solo negli Stati Uniti (del 1972 è *Deep Throat* di Gerard Damiano, che costituì una vera e propria svolta nella storia del

⁷ Vd. P. Adamo, *Il porno di massa*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, pp. 1-2. Al quale si rimanda per una rigorosa ed esaustiva ricostruzione della storia della pornografia dagli anni Cinquanta ai giorni nostri.

cinema porno, non solo per i suoi standard produttivi, non più da prodotto marginale, ma per lo straordinario impatto che il film ebbe sul piano commerciale e del dibattito pubblico), ma anche in Francia e Germania. Ed è in alcuni casi un cinema dalle molte ambizioni, che si sente anzi in prima linea in un progetto complessivo di liberazione, non solo sessuale ma anche politico e culturale, della società. Un processo che si esprimerà in Francia nel gruppo dei 'pornocrates' e nell'esperienza del cosiddetto cinema "porno-chic". Nel 1975 si tiene a Parigi l'unica edizione del festival del cinema pornografico, in cui trionfa *Exhibition* di Jean-François Davy, interpretato dalla porno-attrice Claudine Beccarie; dove l'esibizione del titolo è anche quella del trauma rimosso della protagonista – un'antica violenza subita in famiglia – che esplose drammaticamente nel finale, 'esibito' in una presa di coscienza freudiana. Ma quello stesso anno a Cannes fu presentato e applaudito *Sensations* di Lasse Braun (pseudonimo dell'italiano Alberto Ferro), uno dei più importanti produttori della storia del porno. Il fronte dei *pornocrates* univa in nome di un ideale culturale dai tratti rivoluzionari e sperimentali artisti e intellettuali impegnati sul piano attivistico in un progetto anticensorio (che si tradurrà politicamente, quello stesso 1975, nella liberalizzazione della pornografia da parte del governo Giscard d'Estaing). Nel clima culturale dei primi anni Settanta il porno è spesso circondato di un'aura apertamente 'contro-culturale' e *underground*, come ci ricorda anche *Play it again Sam* di Woody Allen (1972), dove il protagonista (un critico cinematografico di San Francisco), quando apprende che una giovane conoscente ha interpretato un film 'underground', le chiede se è pornografico («stag film?»); ma tutta la scena gioca sull'ambiguità del genere: il film non ha nulla di sexi, lo informa la ragazza, anche se si intitola *Gang bang* e lei è la sola protagonista femmina con nove maschi⁸.

Siamo insomma di fronte a un fenomeno globale (l'Italia vi partecipa con qualche eccesso moralistico, e con la consueta isteria polemica tra le opposte opinioni), che non può non chiamare in causa, ovviamente, un gigantesco riposizionamento e ridefinizione del concetto di *pudore* e – soprattutto – una ricollocazione delle sue soglie e confini. Un concetto dai confini mobili, naturalmente, quello di *pudore*, come ben sapeva il Legislatore italiano, che dopo aver stabilito nell'art. 528 del Codice Penale le pene previste per chi produce o distribuisce materiale 'osceno' (contro «chiunque, allo scopo di farne commercio o distribuzione ovvero di esporli pubblicamente, fabbrica, introduce nel territorio dello Stato, acquista, detiene, esporta, ovvero mette in circolazione scritti, disegni, immagini od altri oggetti osceni di qualsiasi specie...»). Lo stesso articolo precisa in un codicillo che «Non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in

⁸ Il termine designa una particolare specializzazione pornografica, in cui un soggetto (uomo o donna) si accoppia in successione con un numero imprecisato di partner. La logica rigorosamente classificatoria dei cultori chiarisce (si veda *Wikipedia*, ad voc.) la non confondibilità della pratica con 'orgia', 'sex group' e similari.

vendita, vendita o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto». Ma è l'articolo successivo al 528 che chiarisce cosa si debba intendere per 'osceno'. Vanno considerati tali – secondo l'articolo 529 del Codice Penale – «gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore». La definizione è costruita sulla più assoluta e inattaccabile delle asserzioni, la tautologia. 'Osceno' – a prescindere dalla pseudoetimologia sopra ricordata – è quanto non può essere esposto, il privato tenuto lontano dagli occhi del mondo. Ma la tautologia – questo ci dice il Legislatore – implica il riconoscimento della mobilità (storica) del concetto di pudore e dei suoi confini. Ci dice, in sostanza, la non determinabilità del *pudore*, se non affidandola alla sensibilità del giudice che – in termini destinati a rimodularsi nel tempo – dovrà farsi (per forza di cose) interprete del 'comune sentimento' del pudore. Impresa ardua, certamente, che presuppone la plausibilità ontologica del 'senso comune' e la possibilità di individuare un comune denominatore del pudore.

L'articolo di Bianciardi su "Kent" del marzo 1968 si apre proprio con una riflessione sul concetto di "comune sentimento del pudore", così come viene esposto dal legislatore negli articolo 529 del Codice penale. «Un articolo con la coda di paglia» – rileva lo scrittore – nel momento stesso in cui esclude dal campo dell'osceno l'opera d'arte (se così non fosse «dovremmo chiudere subito i musei, le biblioteche e gran parte delle chiese – non quelle indù, badate bene, quelle cristiane...»)».9.

La tesi sostenuta nell'articolo è quella di una difesa ad oltranza di ogni manifestazione culturale o di pensiero, negando radicalmente ogni diritto di esistenza alla censura, che necessariamente opera nell'arbitrio e nell'indeterminabilità. Sul piano concreto, Bianciardi indica la necessità di considerare *tout court* la pornografia (senza distinzioni opinabili di 'cattivo' o di 'buon' gusto) un prodotto d'arte, che in quanto tale lo stesso articolo 528 del Codice esclude dall'area dell'osceno («Dico che la pornografia deve essere – lo è sempre stata – un genere letterario»)10: una posizione di totale liberalizzazione della pornografia che, su posizioni di radicale anarchismo individualista, Paul Goodman (1912-1972) stava portando avanti in quegli anni negli Stati Uniti.

Ma a prescindere dalla tesi radicalmente libertaria che Bianciardi vi sostiene, a rendere interessante l'articolo è soprattutto il ricorso a un meccanismo del paradosso che diventa, imprevedibilmente, rivelatore di problemi e di interrogativi sui quali siamo tutt'ora chiamati a misurarci.

Fingendo una sofferta confessione pubblica, quasi stesse facendo il *coming out* di un vizio che andrebbe celato (compiendo insomma un gesto intimamente *impudico*), lo scrittore dichiara la sua estraneità a un 'sentimento' del pudore legato al sesso, che pure sembra, secondo il legislatore, la sola area nella quale si può configurare l'oscenità.

Link 3

⁹ L. Bianciardi, *L'antimeridiano*, cit., vol. II, p. 1529.

¹⁰ Ivi, p. 1533.

Il contrasto concettuale tra tabù sessuale e tabù 'tanatologico' trova efficacia espressiva nel parallelismo pseudoscientifico sessuofobia/tanatofobia e sessuofilia/tanatofilia. È un Bianciardi che non rinuncia alla sua vocazione per il gioco linguistico, ma che soprattutto sta proponendo un richiamo intratestuale a una sezione significativa dei suoi racconti. *Sessuofili* è infatti il titolo di un racconto del 1963¹¹, in cui lo scrittore mette alla berlina gli epigoni delle teorie di liberazione sessuale (ispirati alle vecchie teorie prebelliche di Wilhelm Reich e alle riflessioni sull'eros liberato e liberatorio svolte negli anni sessanta da Marcuse): una delle tante mode che lo scrittore ama sottoporre a uno sguardo corrosivo e nichilista, catalogandole di fatto (a dispetto del loro dichiarato intento 'alternativo') come espressione del consumo neocapitalista: sezione marginale o di nicchia, ma pur sempre parte dell'offerta dell'industria culturale. Ma l'alternanza delle 'fobie' e 'filie', in un gioco di sostituzione tra aree psichiche dai connotati patologici di esclusione o di desiderio assoluti richiama il tema di uno dei più riusciti racconti erotici bianciardiani, *La solita zuppa* (1965)¹², tutto giocato sulla sistematica contrapposizione tra un tabù reale (quello del sesso) e uno fittizio (quello che esclude il consumo di cibo in pubblico). Nella *Solita zuppa* lo scrittore immagina un mondo in cui non ci sia alcun tabù nei confronti del sesso (praticato in libera e allegra promiscuità poligamica), mentre esiste un rigorosissimo tabù alimentare, cosicché non solo è vietato mangiare davanti ad altri (sarebbe, letteralmente, un commettere atti osceni in pubblico), ma esiste un espresso obbligo monofagico: per tutta la vita un individuo deve mangiare un solo tipo di cibo, quello scelto in gioventù, nei confronti del quale corre l'obbligo morale della più assoluta fedeltà. L'intero racconto è retto su un gioco dei contrari in cui il puro meccanismo linguistico non è solo produttore di umorismo, ma è un vero e proprio motore dell'invenzione, dando luogo a un *divertissement* etimologico dove le formule classificatorie della lingua scientifica (della clinica medica, della psicologia e della psicanalisi) o i termini della comunicazione giornalistica, sono sottoposti a un sistematico gioco di ribaltamento. Nel mondo fittizio raccontato da Bianciardi nella *Solita zuppa* esiste la «gastrografia» (mentre la «pornografia» sarebbe concetto addirittura impensabile); e hanno rilevanza semantica termini come «food-appeal» (contro «sex-appeal») e «richiamo alimentare» (contro «richiamo sessuale»); e torbidi «romanzi a sfondo gastronomico» sono soggetti a censura, per evitare il turbamento e la diseducazione delle giovani generazioni. È la lingua insomma a produrre non solo il gioco e la sua forma, ma a strutturare il meccanismo narrativo: l'ambiguità terminologica-concettuale presiede alle ambiguità delle situazioni narrate, come nel caso del magistrale racconto di un incontro

¹¹ Apparve la prima volta nella raccolta *Nuovi racconti italiani*, a cura di Luigi Silori, Milano, Accademia, 1963. Per il testo vd. ora L. Bianciardi, *L'antimeridiano*, cit., vol. I, pp. 1643-59.

¹² Uscito in *L'arte di amare*, Milano, Sugar, 1965. Ora in L. Bianciardi, *L'antimeridiano*, cit., vol. I, pp. 1679-97.

clandestino in una (ovviamente illegale) casa di appuntamenti, dove un'ammiccante e ambigua *maitresse* porge al protagonista una bistecca al sangue. Un meccanismo linguistico-narrativo che, nondimeno, costruisce l'impianto ideologico del racconto: il gioco della sostituzione di termini e situazioni, protratto fino ad effetti grotteschi, mette in rilievo il carattere convenzionale dei divieti e dei doveri della comunità.

Il racconto è costruito dunque su una logica dello 'spostamento' da un tabù a un altro (o, se vogliamo, da una fobia/filia all'altra), dove produce un meccanismo narrativo fantastico e grottesco. Ma è appunto lo stesso meccanismo che presiede all'organizzazione argomentativa dell'articolo pubblicato su «Kent» nel marzo 1968. Dove l'indeterminatezza di un 'comune sentimento' non è solo legata all'evoluzione storica delle società e dei suoi valori prevalenti, ma anche all'irriducibilità dei vissuti e delle esperienze individuali. Ma quello che colpisce è il fatto che Bianciardi, proponendo uno spostamento dagli intenti volutamente paradossali (secondo una tecnica di messa in rilievo dell'inconsistenza del luogo comune che non è estranea alla sua scrittura), di fatto individua due straordinari temi di riflessione: uno di natura etico-civile; un altro di natura estetico-morale.

In primo luogo Bianciardi denuncia il fatto che si parli di *pudore* solo in relazione «ai fatti del sesso». Se pure il fenomeno non è solo italiano («leggi più o meno rigide, in questo senso, esistono in tutti i paesi, di civiltà, badate bene, cristiana»)¹³, sembra prettamente italiana un'identificazione che associa in maniera esclusiva pudore e sesso. Il senso del pudore è la non esposizione dei corpi e dei gesti dell'amore: qualcosa che chiama in causa quell'idea molto italiana di *peccato* come comportamento prettamente collegato alle parti bassi del corpo. È un'etica concentrata prettamente sui comportamenti sessuali (Umberto Galimberti, in riferimento al prevalente sentimento morale nazionale, parla spesso polemicamente di «etica delle mutande»); cosicché a un italiano la parola *peccato* suggerirà soprattutto piaceri sessuali proibiti e avventure extraconiugali, difficilmente gli verrà da associarlo a comportamenti dagli effetti assai più gravi per la comunità: come evadere le tasse, frodare l'assicurazione; ottenere per raccomandazione quanto non gli spetta o inquinare l'ambiente. In quanto intatti da una sanzione etica condivisa (altra cosa è, naturalmente, un'eventuale sanzione penale), tali comportamenti non possono che essere estranei al *pudore*, e alla *vergogna*, prodotta dall'infrazione di quello. Così suggerisce Bianciardi nella pagina finale della *Lettera*, dove alle assai più innocue speculazioni sull'immagine femminile, contrappone l'«infinitamente» più «grave» speculazione «sugli orfani, sui terreni fabbricativi, sulla patria, sul pane, sul vizio del fumo, e così via»¹⁴.

Ma consideriamo un secondo punto. Bianciardi cita, senza precisarla meglio, una delle più celebri fotografie della guerra del Vietnam (la foto, che vinse il Pulitzer, fu scattata da Eddie Adams il 1 febbraio 1968): l'esecuzione sommaria a Saigon di un

¹³ Ivi, p. 1532.

¹⁴ Ivi, p. 1534.

prigioniero vietcong da parte del generale Nguyen Ngoc Loan, comandante in capo della polizia del Vietnam del Sud. **Foto Eddie Adams - Vietcong**

L'accenno alla foto di guerra ci immette nel cuore di una questione di inquietante attualità, che sollecita risposte che coinvolgono un complesso di problemi etici ed estetici strettamente annodati: quello della rappresentazione della violenza reale (le scene violente della cronaca) e in modo particolare le scene di quella violenza sistematica e spesso rigorosamente pianificata sul piano della rappresentazione, che è la guerra. L'accenno bianciardiano a una foto della guerra del Vietnam suona emblematico: la guerra in Vietnam è stata il primo conflitto sistematicamente documentato da fotografi e cineoperatori, con un afflusso di immagini che arrivavano nelle case occidentali in tempo quasi reale e in quantità ignota ai conflitti precedenti. Quel percorso di ridefinizione – sul piano della riflessione estetica, etica e massmediologica – del rapporto contemporaneo tra guerra e immagine (o tra guerra e comunicazione), che conflitti più recenti, (come la guerra in Iraq di G. Bush Jr) hanno suggerito, comincia proprio con la guerra del Vietnam; con quella abbondanza documentaria che non fu solo un fattore quantitativo, ma l'elemento scatenante di una ridefinizione dei meccanismi di 'rappresentazione' della guerra, carichi di implicazioni sia morali che politiche (per ritornare alla foto citata da Bianciardi, il suo autore dichiarerà significativamente che «The general killed the Viet Cong; I killed the general with my camera» – e poco importa se lo disse in un contesto di pentimento e di riflessione sulla parzialità di ogni immagine fotografica, del tutto estranea all' 'oggettività' che una concezione ingenua della fotografia continua ad attribuire alle immagini).

In questi ultimi anni la rete – facendo proliferare in maniera incontrollabile la disponibilità quotidiana di immagini, ha accentuato la familiarità del fruitore con la rappresentazione della guerra. Sempre meno filtrate da elementi di smistamento e mediazione (agenzie di stampa; giornali e televisioni) l'immagine di guerra è dilagata in un *fai-da-te* diffuso, in un pulviscolo di testimoni/osservatori capace di penetrare ogni interstizio dei teatri della guerra e dell'orrore, cosicché ogni individuo presente sui luoghi del conflitto (soldato; funzionario governativo o di Istituzioni private) può facilmente divenire produttore di immagini. Al pari di un turista sui luoghi d'arte, egli si fa così moltiplicatore di immagini: in un flusso dilagante di materiale in cui esperienza diretta, testimonianza e gestione dell'informazione vengono a coincidere in un unico soggetto, moltiplicabile per migliaia.

È quanto è avvenuto nel carcere iracheno di Abu Graib. Le foto scandalose che hanno generato in occidente, assieme allo scandalo, un ricco dibattito, ritraggono orribili scenette 'costruite' dai soldati, che posano allegri davanti al trofeo di guerra

dell'umiliazione del prigioniero inerme.¹⁵ Molto nota è poi la vicenda del sito "Nowthat'sFucked-up.com", conclusasi nel 2005 con la condanna per oscenità del proprietario del sito, Christopher Wilson.¹⁶ Il sito, a pagamento, offriva abbonamenti gratis ai soldati impegnati in Afghanistan in cambio di foto interessanti da pubblicare. Accanto a soldatesse in pose sexi, cominciarono ad arrivare al sito di Wilson immagini ultraviolente (corpi dilaniati o sventrati; membra sparse) trattati dai soldati, in posa presso i corpi, alla stregua di trofei di guerra. **FOTO "Nowthat's"**

L'effetto dirompente della violenza estrema rappresentata nelle immagini irachene o afgane, come si diceva, viene amplificato dal proliferare incontrollabile delle immagini stesse. Ma è un meccanismo che tocca gli aspetti tipologici e qualitativi del messaggio, nel momento stesso in cui la modalità della sua produzione e della sua diffusione – sottratta ad ogni filtro possibile – diventa simulazione di una pratica quotidiana (l'istantanea-ricordo). L'ultraviolenza viene così 'familiarizzata', mentre sembra perdersi in una deriva incontrollabile l'idea stessa di 'distanza' – concetto centrale nella riflessione estetica ed etica, dal secondo Settecento in poi; da quando cioè il concetto di *sublime* fu posto al centro dell'indagine sui meccanismi percettivi, e in particolare sulla fruizione dei prodotti artistico-letterari. E da quando si configurò come uno dei tratti fondamentali della sensibilità artistico-letteraria moderna proprio il collocare al centro della scena ciò che, secondo le indicazioni classicistiche, non poteva che rimanerne fuori: nell'applicazione di un sistematico principio dell'inclusione, che ammette il deforme e l'abnorme, l'orrido e il blasfemo, il perturbante e il delittuoso e – ovviamente – il pornografico (e ci piacciono o no, ci divertano o, più probabilmente, ci annoiano, certo non possiamo dire che gli ossessivi, ripetitivi e spersonalizzati incastri del Divin Marchese non siano intimamente e fatalmente 'moderni'). Ma la logica della visibilità dell'osceno non poteva non porre al centro della riflessione estetica il problema fondamentale della *distanza* tra spettatore e spettacolo, che non indica solo l'emozione senza coinvolgimento fisico del proverbiale 'naufragio con spettatore'¹⁷ (o la paura senza pericolo reale dell'*Enquiry upon beautiful and sublime* di Edmund Burke, 1757), ma è propriamente lo spazio in cui si inserisce la possibilità della fruizione etica dello spettatore: l'area in cui la percezione (non schiacciata dalla forza eccessiva delle impressioni immediate) può divenire esperienza e, perciò stesso, consapevolezza morale. E non è casuale che Martha Nussbaum, nelle sue riflessioni sul 'disgusto' e sulla

¹⁵ Sul problema della rappresentazione della violenza di guerra e il suo rapporto con l'osceno vd. Fabio Cleto, *Private, Inc.. Spettri dell'osceno*, in *Verba tremula*, a cura di N. Catelli, G. Iacoli, P. Rinoldi, Bologna, BUP, 2010, pp. 229-243.

¹⁶ La vicenda – di cui parla Pietro Bianchi, *War Porn*, in *Pop Porn*, cit., pp. 85-94, è stata ricostruita da libro di G. Ricuperati, *Fucked-Up*, Milano, Rizzoli, 2006.

¹⁷ Rinviamo naturalmente all'opera di Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Bologna, Il Mulino, 1985 (*Schiffbruch mit Zuschauer*, 1979)

distanza dall'urgenza del vissuto come condizione necessaria per una "intelligenza delle emozioni" interroghi l'estetica settecentesca (e soprattutto A. Smith)¹⁸.

L'orrore può allora esercitare sul fruitore un'attrazione fatale e ipnotica, qualcosa che lo colloca presso le zone sdruciolevoli e mobili del limite (e Julia Kristeva parlava anni fa, del repellente come di una "frontiera"¹⁹), qualcosa che relaziona in maniera inestricabile il sordido e il sublime. Ma il limite è una frontiera mobile, che riposiziona continuamente l'area della *oltreità*, di quanto cioè, inafferrabile sul piano percettivo, la mente accarezza come fantasma indefinito del desiderio; e l'area complementare dell'*al di qua*, il campo offerto alla percezione diretta e al soddisfacimento immediato della curiosità dei sensi. I corpi simbolicamente 'fatti a pezzi' o spersonalizzati in una riduzione al singolo organo propri dell'immaginario pornografico, sono l'altra faccia di una stessa medaglia rispetto ai corpi dilaniati delle immagini di guerra: uno stesso *voyerismo* che è componente imprescindibile di un'estetica dell'orrore e del mostruoso²⁰. Susan Sontag, commentando in un articolo appassionato l'orrore di Abu Ghraib (*Regarding the Torture of Others*, «New York Times») – espressione tra le molte di una mentalità occidentale dominatrice e, nella sostanza, ancora ampiamente coloniale – lo associava direttamente alla pornografia e, in molti esempi, alla più «classic dominatrix imagery», insomma a quel «vast repertory of pornographic imagery available on the Internet»²¹. **Foto Abu Ghraib** Ma la relazione di quelle immagini con le tante articolazioni sadiche della *pornographic imagery* (*Bondage; Slavery; Domination* ecc.) vanno ben al di là delle fantasie dei frustini e dei guinzagli di Abu Ghraib: la questione pone infatti a tema la relazione profonda tra immaginario pornografico e espressione dell'eccesso: un sistematico allargamento del visibile, che accompagna il muoversi del limite dello spazio scenico (che accoglie le immagini atroci di "Fucked-up", così come accoglierebbe la visione del corpo dilaniato di Ippolito sulla strada per Micene).

L'apparente paradosso di Bianciardi sulla tanatofobia e sulla pervasività percettiva della violenza – che cominciava a entrare quotidianamente nelle case, nelle forme di una gestione pianificata della rappresentazione della guerra (o in una sistematica costruzione della paura collettiva) toccava inconsapevolmente un dato nevralgico:

¹⁸ Si rinvia naturalmente a M. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino, 2004 (ed. orig. 2001).

¹⁹ J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1980 (ed. originale, 1980).

²⁰ Sulla trasformazione del fruitore, lo voglia o no, in voyeur, come fattore collegato alle manifestazioni dell'estremo, si veda Maddalena Mazzacut-Mis, *Il senso del limite*, Firenze, Le Monnier, 2009.

²¹ «most of the pictures seem part of a larger confluence of torture and pornography: a young woman leading a naked man around on a leash is classic dominatrix imagery. And you wonder how much of the sexual tortures inflicted on the inmates of Abu Ghraib was inspired by the vast repertory of pornographic imagery available on the Internet -- and which ordinary people, by sending out Webcasts of themselves, try to emulate», Susan Sontag, *Regarding the torture of Others*, «New York Times», 23 maggio 2004 – il titolo dell'articolo allude chiaramente a *Regarding the Pain of Others*, ultimo libro dell'autrice (New York, Picador, 2003).

l'incondizionata tendenza all'eccesso (una massificazione della rappresentazione della violenza, perfettamente omologa all'imporsi del porno di massa), come tratto caratteristico dell'intrattenimento collettivo.

Nel suo articolo Bianciardi (con un'operazione solo apparentemente paradossale) fa rientrare nella contravvenzione al "comune sentimento del pudore" aree perfettamente lecite della rappresentazione visiva (non prive anzi di giustificazioni morali-educative: l'idea cioè che le scene di guerre 'educhino' mostrando l'orrore della guerra): ma in questo modo lo scrittore sembrava intuire il delinearsi di una complessa interazione tra interesse economico (il business dell'informazione) e una sorta di marketing dell'estremo, di spettacolarizzazione integrale del 'privato' (esperienza 'oscena' per eccellenza). La riflessione sul porno si ricollegava così all'impietosa rappresentazione bianciardiana del neocapitalismo, come irrimediabile/schiacciante occupazione di ogni ambito dell'esistenza e dell'immaginario, attraverso una sistematica programmazione dei desideri.

Ma sottrarre il porno all'area dell'illegale, attraverso un allargamento del concetto di 'osceno' implicava la necessità di una riconsiderazione del concetto stesso di osceno, e di quanto gli è inscindibile e complementare: il pudore.

carlo.varotti@unipr.it
(Università di Parma)