

Franco Giorgianni

*Al di là del comune sentimento del pudore. Il lessico dell'osceno tra aischrón e obscenum**

Im Aristophanes ist die Immoralität gleichsam legal, und in den Tragikern ist die Illegalität moralish
(SCHLEGEL 1798, Fr. 240)

Abstract

On the basis of a historically fluid definition, this paper focuses on terms, forms, rituals and poetics of the obscene, an incoercible dimension of the human, which entails a continuous, non-conformist solicitation of the 'common sense of decency'. In this way, historical connections and entanglements emerge between the obscene ritual, its dramatisation on the stage of Old Comedy, and the desecrating and cathartic function of laughter. In short, dealing with the obscene to represent its complex functions – anthropological, aesthetic, social, and above all political – that have traditionally found expression in the biting and denigrating tones of invective and obscene language, of public ridicule of the powerful and the supreme authority. From the archaic iambic poets and Aristophanes, via Dante, de Sade, Belli, Bataille, Bianciardi and many others, to the new frontiers of the obscene: the word has now been replaced by the image, the verbal by the digital, the obscene by the pornographically voyeuristic, the ancient rhapsody by the contemporary rap, in a tourbillon of true and false poets competing in overcoming the limit of what, on stage and above all off it, is sayable and representable.

Key words: Obscene Language/Obscenity, *Aischrón*, *Obsc(a)enum*, *Aischrología*, *Loidoría*, Aristophanes, Old Comedy, Pornographic/Pornography, Shame, *Aidós*, Common Sense of Decency, (Verbal/Visual) Violence

Sulla base di una definizione storicamente fluida, propongo un esame di termini, forme, rituali e poetiche dell'osceno, una dimensione incoercibile dell'umano, che comporta una continua, anticonformistica sollecitazione del "comune senso del pudore". Facendo emergere connessioni e intrecci storici tra l'osceno rituale, la sua drammatizzazione sulla scena della Commedia Antica, e la funzione dissacrante e catartica del riso. Trattare l'osceno per rappresentarne le complesse funzioni – antropologica, estetica, sociale, e soprattutto politica – che hanno trovato espressione tradizionalmente nei toni graffianti e denigratori dell'invettiva e del turpiloquio, del pubblico ludibrio dei potenti e della somma autorità. Dal giambo arcaico ed Aristofane, passando per Dante, de Sade, Belli, Bataille, Bianciardi e tanti altri, sino alle nuove frontiere dell'osceno: alla parola si è ormai sostituita l'immagine, al verbale il digitale, all'osceno il pornograficamente voyeuristico, alla rapsodia antica il rap contemporaneo, in un tourbillon di veri e falsi poeti che

* Il mio interesse per le tematiche al centro di questo studio si deve alla preparazione di un *Dialogo sull'osceno*, scritto da me e messo in scena con la collaborazione performativa di Sandro Dieli a Palermo il 15 ottobre 2023 in occasione della 9ª edizione del "Festival delle letterature migranti" con il titolo *Atti osceni in luogo pubblico. Dialogo sull'osceno*.

gareggiano nel superamento del limite di ciò che, sulla scena e soprattutto fuori di essa, è dicibile e rappresentabile.

Parole chiave: Osceno/Oscenità, Turpiloquio, *Aischrón*, *Obsc(a)enum*, *Aischrología*, *Loidoría*, Aristofane, Commedia Antica, Pornografico/Pornografia, Pudore, *Aidós*, Comune sentimento del pudore, Violenza (verbale/visuale)

Nelle pagine che seguono, intendo proporre una lettura dell'osceno che partendo da una possibile sua definizione, peraltro problematica, ne evidenzi innanzitutto la *mobilità* storica, culturale, antropologica, e ne privilegi la *dimensione politica*. Attraverso il confronto tra l'idea antica, e specialmente greca, di osceno, e le sue declinazioni moderne, vorrei suggerire il carattere intrinsecamente derisorio, dissacrante, liberatorio, anticonformista e a tratti eversivo dell'osceno e dell'oscenità. Questo vale *in primis* per l'analisi delle funzioni dell'osceno nel mondo antico, ma può valere anche per il presente¹. Presento uno studio che non ha e non può avere, del resto, pretese di esaustività, in particolare per ciò che riguarda la tematica dell'osceno in ambito romano (manca infatti una discussione dettagliata dell'uso del termine nei testi latini), e che vuole offrire delle riflessioni che si pongono alle origini della questione definitoria e terminologica, antica e moderna, della nozione di osceno.

Da questo punto di vista, la mia vorrebbe anche essere una riflessione sui limiti di quello che si può definire il *rappresentabile* nel contesto della società moderna e contemporanea. Tali limiti, infatti, rimandano alla nozione di osceno che ognuno di noi individualmente costruisce e di cui si dota nel corso della propria vita estetica ed etica, ma allargando necessariamente il campo, definiscono l'ambito entro cui si gioca, nell'*hic et nunc*, il concreto esercizio della libertà di espressione nelle odierne società complesse².

1. Obscenum e osceno: sulle tracce di una definizione

Il primo passo consiste nel tentativo di individuare una definizione per così dire condivisa di ciò che è osceno, e in tal senso non si può che iniziare dalle origini etimologiche del termine latino da cui 'osceno' deriva. In un luogo del trattato *Sulla lingua latina* (7.96), il grammatico Varrone a proposito del significato del termine *obscenum* afferma quanto segue: *quare turpe ideo obscenum quod nisi in scaena palam*

¹ In tal senso, offre un'analisi degli effetti del patetico, del disgustoso e dell'osceno sulla fruizione moderna e contemporanea dell'opera d'arte, a partire dalle riflessioni estetiche maturate nel Settecento, il volume di M. MAZZACUT-MIS (2009).

² La rappresentazione dell'osceno, in questo senso, si interseca con la questione delle modalità e dei limiti della censura pubblica applicata a prodotti artistici, letterari, e immagini disponibili in formato cartaceo, digitale e in rete, dove la censura informatica si applica 'bannando' (dall'inglese *to ban*, 'bandire'), ossia impedendo la fruizione virtuale di un'immagine. Segnalo in particolare rispetto alla storia della censura delle immagini fotografiche, il volume di A. P. DESOLE (2020).

dici non potest, cioè “è turpe e quindi osceno ciò che non può essere detto in pubblico se non sulla scena”³.

Al di là del suo discusso valore sul piano etimologico⁴, la testimonianza di Varrone⁵ ci dice direttamente almeno tre cose importanti sull’osceno: a) la scena del teatro è considerata il luogo per eccellenza deputato alla verbalizzazione dell’*obscenum*; b) l’ambito dell’*obscenum* è quello della parola e specificamente del linguaggio osceno che solo sulla scena può essere pronunciato in pubblico (*palam*); c) l’*obscenum* e il *turpe* si identificano come sinonimi, il che rimanda ancora (e questa volta indirettamente) non solo all’esperienza che i romani avevano degli spettacoli teatrali (la *fabula togata* e *palliata* ma soprattutto l’atellana), ma anche e soprattutto – forse con un passaggio intermedio attraverso la lingua e la civiltà etrusca – alla precedente tradizione della Commedia greca antica, fiorita tra V e IV sec. a.C., nella quale il turpiloquio (in greco *aischrología*) domina incontrastato. Ciò è particolarmente significativo ai fini del mio discorso, in quanto se il termine latino *obsc(a)enum* non ha un proprio corrispondente nella lingua greca, per quanto riguarda invece l’aggettivo *turpis*, *-e*, ad esso corrisponde esattamente, con il suo portato culturale e semantico, il greco *aischrós* (αἰσχροός). Su questa corrispondenza e sul preciso significato degli aggettivi, greco e latino, per indicare il *turpe*, intendo ritornare più avanti.

Per chiarire meglio di cosa parliamo, può essere utile prendere in considerazione alcune definizioni tradizionali del significato di osceno/oscenità. Parto da una definizione che possiamo considerare ‘di scuola’, quella de *Il Grande Dizionario Italiano dell’Uso* curato da Tullio De Mauro, che propone come significato primario di *osceno* la seguente definizione: «(1a) che offende il comune sentimento di decenza, spec. alludendo in modo più o meno evidente a organi o comportamenti sessuali»⁶; come significato secondario: «(2) pessimo, di cattivo gusto o qualità»; come significati sinonimici, sono proposti i seguenti: «(1a) da caserma, indecente, lubrico, sconcio, triviale, volgare; (1b) immorale, libertino; (2) laido, schifoso»; come contrari, propone: «(1) castigato, casto, pudico»⁷.

Varrebbe la pena di soffermarsi sulle implicazioni semantiche dei sinonimi e dei contrari elencati dal *Dizionario* di De Mauro, ma preferisco qui notare le forti consonanze che intrecciano la definizione semantica proposta dall’illustre linguista con la definizione *sub specie* giuridica di *osceno* e specialmente di *atti osceni in luogo pubblico*,

³ Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

⁴ Si tratta di etimologia oscura, con possibile derivazione da *ob* + *caenum* (‘sporczia’), da *ob* + *scaena* (l’idea varroniana, che presupporrebbe un prestito dal greco attraverso l’etrusco), da *ob* + *scaevus* (cfr. anche Var. *L.* 7.97), ovvero da *obscum*, e quindi dal nome della popolazione degli *Obsci/Osci* (cfr. Fest. 204, 24 L.), cfr. ERNOUT – MEILLET (1951), s. v. *obscēnus*, e HENDERSON (1991², 2 s.).

⁵ Si confronti anche la consonanza con la definizione varroniana di quanto sostenuto da Cic. *Off.* 1.35.127 (*quodque facere non turpe est, modo occulte, id dicere obscenum est*, nel senso che “è osceno dire ciò che non è vergognoso fare, purché in disparte dagli sguardi altrui”, nella trad. di R. R. Marchese, in PICONE – MARCHESE (2012, 107).

⁶ Qui e di seguito, nelle citazioni, il corsivo è mio.

⁷ DE MAURO (2000), vol. IV, s. v. *osceno*.

rispettivamente secondo gli articoli 528 e 529 del nostro Codice Penale (a sua volta retaggio del cosiddetto “Codice Rocco” varato in pieno regime fascista nel 1930).

Dopo avere all’art. 528 stabilito le pene previste per chi produce o distribuisce materiale *osceno*, il Legislatore all’art. successivo, il 529 cp. tratta la fattispecie giuridica del reato appunto di “atti osceni” definendoli nel modo seguente: «Agli effetti della legge penale, si considerano *osceni* gli atti e gli oggetti che, *secondo il comune sentimento*, offendono il pudore». La stessa legge (all’art. 527 cp.) contempla(va) la fattispecie del reato di «atti osceni in luogo pubblico», che benché depenalizzato nel 2016, nei casi più gravi, ossia in caso di effettiva o possibile presenza di minori sulla scena dell’osceno, prevede ancora oggi la reclusione da 4 mesi a 4 anni e 6 mesi⁸.

Non solo le due definizioni coincidono tra loro nel definire *osceno* “tutto ciò che offende il comune senso/sentimento del pudore/della decenza”, ma ciò che emerge con maggiore evidenza è che si tratta di una definizione assolutamente tautologica, anzi per dirla con le parole dello scrittore e giornalista Luciano Bianciardi (Grosseto 1922-Milano 1971), uno che la sapeva lunga in fatto di comune senso del pudore (e in termini assolutamente anticonformistici), di una legge e in particolare di un articolo, il 529 cp., «con la coda di paglia»⁹. Tautologica la definizione perché lega la nozione di *osceno* al *comune* senso del pudore, e dato che questo senso del pudore muta da epoca a epoca, da società a società e da individuo a individuo, la valutazione di ciò che è osceno, si offre mutevole e soggettiva, e pericolosamente soggettiva nel caso di chi, come il magistrato, è chiamato ad esprimere un giudizio circa atti e comportamenti pubblici potenzialmente capaci di offendere la morale comune e la pubblica decenza. Ad esempio, oggi nessuno contesterebbe, come in effetti avvenne nel 1971, *il reato di atti osceni alla pubblica decenza* (art. 726 cp.) ad una turista che passeggia per le strade del centro indossando un paio di succinti hot-pants, perché: «lasciava intravedere i glutei»¹⁰. Basta aggirarsi oggi per le vie di qualsiasi località europea, e non per forza d’estate, per rendersi conto che l’asticella del comune senso del pudore si è molto elevata, e su tutti i fronti di genere. Insomma, i costumi (i Greci avrebbero detto i *nomoi*) cambiano, e fortunatamente, direi.

Anche sul fronte degli studi classici, la mobilità della nozione o percezione dell’osceno nell’ambito della cosiddetta “storia delle letterature greca e latina” è facilmente misurabile attraverso la presenza sempre maggiore, man mano che usciamo dai ruggenti anni ’60 e ’70, di traduzioni precise e comprensibili dell’antica terminologia oscena: fino agli anni ’70, e soprattutto nei dizionari greco-italiani in uso nella scuola (si pensi innanzitutto al mitico vocabolario di Lorenzo Rocci), un termine osé lo si poteva facilmente individuare, o perché non era tradotto in italiano, o perché era tradotto in latino

⁸ Il testo della legge, infatti, recita: «Si applica la pena della reclusione [...] se il fatto è commesso all’interno o nelle immediate vicinanze di luoghi abitualmente frequentati da minori e se da ciò deriva il pericolo che essi vi assistano».

⁹ BIANCIARDI (1968) citato da VAROTTI (2013, 10). Per maggiori dettagli al proposito, cfr. *infra* nel testo di questo contributo.

¹⁰ Come da denuncia del pretore di Palermo di allora, Vincenzo Salmeri, nei confronti della turista danese Lise Wittrock.

(ma ciò non risolveva di per sé il problema dal punto di vista dei giovani allievi, curiosi dell'erotismo, antico e moderno), o perché era tradotto in un italiano arcaico e incomprensibile.

Basta considerare, tra i numerosi possibili, un caso concreto, quello del termine greco *eurúproktos* (εὐρύπρωκτος), composto dall'aggettivo *eurús*, che vuol dire 'largo', 'ampio', e dal sostantivo *proktós*, che significa in maniera sconcia l'ano, e che quindi va reso come 'buco del culo'. Si tratta di un termine molto comune nella Commedia Antica, del quale i commediografi greci, soprattutto Aristofane, si servono come ingiuria particolarmente offensiva, che rimanda inequivocabilmente al ruolo passivo nell'atto della penetrazione anale, considerata degradante specie sul fronte omosessuale. In questo modo, gli esseri umani, e in particolare i cittadini di Atene, secondo un metodo di classificazione tanto manicheo quanto efficace in sede drammaturgica, si distinguono per i commediografi della Antica in due categorie: da una parte, l'estremo negativo, gli *eurúproktoi*, quelli letteralmente 'dal culo largo' o meglio 'slargato' dalla pratica sodomitica, gli altri, quelli sul fronte positivo, al contrario *stenóproktoi*, 'dal culo stretto', in quanto non adusi a tali pratiche¹¹. Stando ad Aristofane (commedia i *Cavalieri*), non solo Cleone, uno degli uomini politici più in vista del tempo, ma tutti i più importanti retori ateniesi, per diventare tali, sarebbero dovuti passare da detta pratica, e nelle *Nuvole* si arriva al paradosso drammaturgico per cui il poeta, seppure per bocca del Discorso Giusto e del Discorso Ingiusto (v. 1083 ss.), può permettersi di rivolgere l'infamante insulto all'intero pubblico presente in teatro¹². Si consideri ora la voce *eurúproktos* nel *Dizionario greco-italiano* curato da L. Rocci: la traduzione italiana del termine («cinedo, bagascio»), è indicativa del grado di *pruderie* con cui venivano trattati tradizionalmente termini del genere, al punto da risultare non oscena, ma ridicola¹³. Anche la traduzione italiana della stessa commedia, curata da Ettore Romagnoli, risente del clima dell'epoca: dopo avere tradotto inizialmente il termine con «rottincul/culirotti», poi ricorre per due volte al latinismo «cinedi», che fa il paio con la resa di L. Rocci nel *Dizionario*¹⁴. Ben diverso il quadro delle recenti traduzioni del termine: si passa da «rottinculo» nella resa di Giuseppe Mastromarco¹⁵, «dal culo largo o rotto» del recente *Vocabolario della lingua greca* curato da Franco Montanari¹⁶, alla traduzione, correttamente *tranchant*, «enculés» di Jean-Noël Allard¹⁷. Non c'è quindi da stupirsi se lo studioso americano Jeffrey

¹¹ L'uso di tali termini con le rispettive occorrenze è discusso da HENDERSON (1991², 210 s.).

¹² Sul valore politico, e precisamente democratico, dell'uso del termine nella Commedia Antica si veda in particolare l'articolo di ALLARD (2014). Sull'uso del termine e sui toni dell'intero agone tra Discorso Giusto e Discorso Ingiusto vedi l'ampia disamina *sub specie obscenitatis* in HENDERSON (1991², 75 ss.).

¹³ ROCCI (1961¹⁴), s. v. εὐρύπρωκτος.

¹⁴ ROMAGNOLI (1926), e lo stesso avviene in ROMAGNOLI (1924), sempre per i tipi di Zanichelli, che mette insieme la traduzione delle *Nuvole* e dei *Calabroni*.

¹⁵ MASTROMARCO (1983, 412), a proposito della resa italiana del termine che si sussegue numerose volte nel testo delle *Nuvole* a partire dal v. 1084 (al singolare), e precisamente ai vv. 1085 (sing.), 1090 (plur.), 1092 (plur.), 1094 (plur.) e 1099 (plur.).

¹⁶ MONTANARI (2004²), s. v. εὐρύπρωκτος, che riepuma poi la resa *cinedo*.

¹⁷ ALLARD (2014, 1 s.).

Henderson, uno dei pionieri degli studi sull'osceno nel mondo classico, si sia dovuto confrontare con frequenti pregiudizi dal momento in cui, nel 1971, iniziò a scrivere la sua dissertazione che sarebbe poi diventato il fondamentale saggio *The Maculate Muse*¹⁸; rispetto alla maggior parte dei colleghi che lo accusavano di profanare Aristofane e gli altri autori antichi («How could you do this to Aristophanes?»), si distinse il consiglio di un collega, in confronto «sympathetic», di tradurre il suo libro in latino, e ciò appunto non casualmente, visti i precedenti puritani¹⁹.

Volendo tornare al giudizio di Bianciardi sull'art. 529 cp., la sua «coda di paglia» sarebbe rappresentata da quel codicillo, successivo alla già citata definizione di osceno, che esclude dal novero dell'osceno l'opera d'arte, a meno che non sia, al solito, più o meno volutamente offerta all'attenzione dei minori, vittime predestinate della degenerazione dei costumi: «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 vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto». Ben singolare appare l'eccezione, che in effetti può essere benissimo spiegata con la dipendenza nel caso specifico della fattispecie giuridica dalla categoria estetica, nel senso che il Legislatore ha coscientemente eccepito il ruolo dell'opera d'arte nella definizione del reato di oscenità, in nome di una lunga tradizione di pensiero che, facente capo al Preromanticismo tedesco, e in particolare al filosofo Friedrich Schlegel, considera l'opera d'arte come assolutamente autonoma dalla morale comune e soggetta solo al Genio creatore dell'artista²⁰. Nella compiuta mediazione che si realizza idealmente tra istinto e *Cultur* del suo creatore, l'opera d'arte può rendere gradevoli anche gli aspetti più degradati e meno belli della vita umana, quali il *Disgustoso* (*das Hekelhafte*) o appunto l'*Osceno* (*das Obszäne*). Essi finiscono con il configurarsi come forme dell'*Interessante* (*das Interessante*), il criterio che principalmente orienta il valore estetico e il gusto del pubblico moderno secondo Schlegel, valore ben lontano dall'ideale classico del bello e vero oggettivi; e questo perché, secondo il filosofo tedesco, i gusti del pubblico sarebbero ormai irrimediabilmente attratti da ciò che più è capace di suscitare appunto l'interesse e di offrire *stimoli* sempre nuovi e diversi all'immaginazione *individuale*, spostando così in avanti i confini della rappresentabilità²¹. Così nasce la moda, capace di creare continuamente nuovi idoli estetici, destinati a cadere sotto i colpi di altri idoli altrettanto effimeri. Ciononostante, *il Brutto* e le sue forme vanno presi in considerazione dal punto di vista estetico con la massima serietà, e come non esiste, se non idealmente, un Bello assoluto, così non è dato nemmeno il Brutto assoluto, perché vi sarà sempre un aspetto bello anche nel brutto. Da qui nasce l'esigenza teorica per Schlegel di concepire anche un'estetica del *Brutto* (*das Häßliche*), e in anni più recenti di recuperare e rivalutare completamente il carattere osceno dell'opera letteraria e dell'opera d'arte in genere, come testimonia la raccolta di saggi curata da Guido Almansi intitolata *L'estetica dell'osceno*,

¹⁸ Il saggio di HENDERSON (1991²) era stato edito la prima volta per la Yale University Press nel 1975.

¹⁹ HENDERSON (1991², vii).

²⁰ Si veda in particolare SCHLEGEL (1989, 75 ss. con n. 18).

²¹ Vedi SCHLEGEL (1988, 66-69), con le considerazioni al proposito di COZZO (2006, 13-15).

ancora oggi un punto di riferimento critico di primo piano per chi si occupi dell'argomento²².

2. *Osceno e pornografico: tra Luciano Bianciardi e Susan Sontag*

Ai fini di una definizione dell'osceno può essere utile il confronto con il concetto di *pornografico*, se è vero che entrambi mettono tradizionalmente in gioco, in maniera anticonformistica, la nozione di “comune sentimento del pudore”. Proprio contro ogni censura libertaria che si appuntasse soprattutto sul concetto di offesa al comune sentimento del pudore si è speso molto, durante la sua non lunga attività letteraria e pubblicistica, il già citato Luciano Bianciardi, problematizzando fortemente il concetto tradizionale di osceno, e mostrando come la tabuizzazione dell'ambito sessuale e della pornografia sia del tutto convenzionale, e come tale da superare²³. In un racconto del 1965, intitolato *La solita zuppa*²⁴, lo scrittore grossetano, prendendo a prestito la tradizionale contiguità del linguaggio sessuale e di quello gastronomico, aveva immaginato una società affetta non da pornografia, bensì da «gastrografia», e nella quale ogni individuo fin dalla nascita deve attenersi ad una rigida dieta basata su un unico piatto, scelto in gioventù, al quale rimanere sempre fedeli dall'inizio alla fine dei propri giorni; l'ambito del tabu gastronomico si estende al precetto di consumare i pasti sempre e soltanto in privato, per cui contravvenire a questa regola finisce per configurare il reato di *atti osceni in luogo pubblico*. Al contrario, il sesso, nella società de *La solita zuppa*, non è per nulla tabuizzato e lo si può praticare liberamente e anche in pubblico. E così nel racconto si menziona la circolazione di «romanzi a sfondo gastronomico» assolutamente da censurare, e l'azione di una lasciva *maitresse* consiste nell'offrire al giovane malcapitato di turno provocatoriamente una bistecca al sangue da consumare insieme²⁵.

Altra occasione, per Bianciardi, per intervenire nel dibattito pubblico a favore della libertà di stampa e per la decisa depenalizzazione dell'erotico/pornografico fu, all'inizio del 1968, l'arresto e la condanna a 3 mesi di reclusione del direttore della rivista “Mensile per uomini” «Kent», Francesco Paolo Conte, per il reato di commercio e diffusione di materiale osceno, secondo quanto previsto dall'art. 528 cp. In difesa del direttore e della libertà di stampa lo stesso Bianciardi pubblica sul numero di marzo 1968 di «Kent» una *Lettera* a sua firma²⁶, che rappresenta una vera e propria apologia della pornografia come opera d'arte, e soprattutto che mette in discussione, scoprendone «la coda di paglia»,

²² ALMANZI (1980²).

²³ Per la polemica di Bianciardi contro la censura del genere erotico/pornografico, si veda l'articolo di VAROTTI (2013, 7 ss.).

²⁴ Ora in BIANCIARDI (2005, 1679-697).

²⁵ BIANCIARDI (2005, 1685).

²⁶ BIANCIARDI (1968).

l'ambiguità e indeterminatezza del dettato del famoso art. 529 cp., che lascia al giudice ampio margine per decidere sulla liceità o meno dei fatti contestati. Ma soprattutto Bianciardi avversa l'idea che l'osceno e l'offesa al pudore che ne deriva, siano esclusivamente connessi, nella morale cattolica di un paese come l'Italia, agli atti e fatti sessuali avvertiti come peccati, quando altri crimini, che sarebbero di per sé molto più vergognosi e gravi per la società, come evadere le tasse, frodare l'assicurazione, ottenere per raccomandazione quanto non spetta, inquinare l'ambiente (e molti altri se ne potrebbero aggiungere, di ieri come di oggi), meriterebbero di essere additati come osceni.

In effetti, gli anni tra la fine dei Sessanta e l'inizio dei Settanta sono caratterizzati, soprattutto in Europa e negli Stati Uniti d'America, da movimenti libertari e di protesta destinati ad avere un forte impatto sulla vita sociale, culturale e soprattutto sessuale dei cittadini dei paesi occidentali. La liberalizzazione del porno e dell'industria pornografica si afferma proprio in quegli anni, e *in primis* nei paesi scandinavi e negli Stati Uniti; si afferma definitivamente un'idea importante sia giuridicamente sia – credo – ai fini della differenza che intercorre nella definizione di osceno e pornografico, ossia che il consumo di materiale pornografico nella propria abitazione è tutelato dal diritto di privacy. In questo modo, da questo momento in poi la pornografia si diffonde in tutto il mondo e diventa prodotto di consumo industriale di massa. Questo aspetto per cui il pornografico finisce per rientrare appieno nella logica neocapitalistica di prodotto di consumo, soggetto com'è alla *Kulturindustrie* di theodoriana memoria, non sfugge del resto né a Bianciardi né ad altri teorici dell'immaginario pornografico. Tra questi spicca la presenza di una storica e filosofa fiorita nelle palestre della rivolta studentesca dell'Università di Berkeley, Susan Sontag, che nel 1967 pubblica un saggio di oltre 50 pagine dedicato a *L'immaginazione pornografica*, tradotto in italiano solo nel 1999²⁷, nel quale compie una significativa rivoluzione culturale ed ermeneutica, almeno rispetto al contemporaneo panorama della critica angloamericana: l'intellettuale americana affronta infatti lo studio della pornografia da un punto di vista nuovo, e senza moralismi afferma il suo carattere artistico-letterario, almeno nelle sue forme «alte»; queste ultime sono rappresentate dalla lunga tradizione del romanzo pornografico francese da de Sade, autore di quello che viene definito il più ambizioso romanzo pornografico della storia della letteratura, *Le 120 giornate di Sodoma*, sino al Georges Bataille della *Storia dell'occhio*. Si tratta di opere che attraverso l'indagine approfondita dei più reconditi recessi di quella che Sontag chiama «psicologia della lussuria», si sono spinte oltre nella dialettica dello scandalo, aprendo nuove strade alla comprensione della coscienza e della natura dell'uomo. In quanto forme del pensiero radicale europeo moderno e contemporaneo sulla condizione umana, le opere pornografiche della letteratura francese tra Ottocento e Novecento hanno così assunto una *dimensione conoscitiva* spingendosi oltre i limiti del tradizionale e di ciò che è dato conoscere all'uomo comune.

²⁷ SONTAG (1999).

A questo punto, vale la pena chiedersi quale sia la possibile differenza tra l'osceno e il pornografico – si tratta infatti di nozioni contigue e che ammettono sovrapposizioni e interscambi, ma non del tutto identiche. Mi sembra che da quanto è stato detto sinora, emerga il carattere fondamentale estrinseco e estroverso dell'osceno, che mira nella sua essenza storica (quella espressa dalla letteratura greca antica *in primis*, come vedremo tra poco più nel dettaglio) a denigrare e ingiuriare qualcuno davanti ad un pubblico, mentre il pornografico è sostanzialmente introverso, intimistico per non dire solipsistico, tutto teso alla induzione della eccitazione sessuale in vista del suo successivo soddisfacimento onanistico²⁸. Ciò che le accomuna, è che sono categorie non solo estetiche, ma anche di pensiero, sono forme assolute di guardare alla condizione umana e di rappresentarla, che tendono a far partecipare il lettore, a coinvolgerlo quando non addirittura a “convertirlo” alla dimensione propria dell'autore²⁹; da questo punto di vista, la *grandezza* o *bassezza* di entrambe le categorie dipende in ultima analisi dalle forme dell'espressione che l'artista (il creatore) è capace di mettere in campo. Ciò comprende anche la capacità di creare o suggerire nel pubblico una rete di rimandi e riferimenti ad altre opere dello stesso *genere*.

3. *Osceno e turpe (aischrón) nella Grecia antica, e liste di oscenità antiche e moderne*

Vado a ritroso: dopo avere presentato alcune caratteristiche dell'osceno e della sua estetica nella modernità, ritorno all'antico per rendere più espliciti differenze ed elementi di continuità. Come già avevo anticipato, il termine che in greco più si avvicina semanticamente al latino *obsc(a)enum*, è *aischrón*. Tutto sommato, il significato di *aischrón* copre, come *obscenum*, l'ambito di ciò che è non solo di aspetto laido, orrido, ma è anche moralmente abietto oltre che socialmente basso, appunto turpe, e questo perché per l'etica dei greci antichi, fondata tradizionalmente su valori aristocratici, l'aspetto fisico e i termini che vi si riferiscono, finiscono per coincidere con il valore morale e sociale della persona (per cui chi è *kalós*, 'bello', è anche *agathós*, 'buono', cioè 'nobile')³⁰. Inoltre, l'aggettivo *aischrón*, come latino *obscenum*, indica ciò che è 'osceno' in quanto 'vergognoso', e così in greco τὰ αἰδοῖα (latino *pudenda*) è termine che indica i 'genitali', tanto maschili quanto femminili. Non è un caso, del resto, che l'aggettivo *aischrón* e termini che indicano il 'pudore', quali αἰδώς, αἰδέομαι (il verbo corrispondente), e la 'vergogna' (αἰσχύνη e il corrispondente verbo αἰσχύνομαι, 'mi

²⁸ Cfr. SONTAG (1967, 58); per una definizione della differenza tra oscenità e pornografia che ha molti punti in comune con quella qui proposta, vedi HENDERSON (1991², 6 s.).

²⁹ La possibilità di applicare l'immagine della 'conversione' al campo dell'ossessione religiosa così come a quello dell'ossessione sessuale, è ripresa dal saggio di SONTAG (1967, 69).

³⁰ Concetti questi che, sul piano del loro sviluppo sociopolitico ed etico, sono stati indagati, per ciò che riguarda le civiltà greca e latina e «nella continuità millenaria delle (*rispettive*) lingue», nello studio di NICOSIA (2019, 200 s., in part. a proposito dell'espressione *kalòs kai agathós*).

vergogno') siano derivati dalla stessa radice (**aizd-*), che nel suo significato primario doveva indicare probabilmente un sentimento misto di timore e pudore³¹.

Per capire al meglio cosa per i greci antichi significasse l'osceno, ossia cosa era effettivamente *aischrón*, sarà necessario, insieme con la conoscenza linguistica, adottare una prospettiva che antropologicamente viene chiamata "emica", ossia spostata sulla comprensione della nozione propria della civiltà antica quale specifico oggetto di studio, e quindi in questo caso, una prospettiva che rimanda ai valori della civiltà greca antica concepita come fondamentalmente diversa dalla nostra; altrimenti finiremmo *inevitabilmente* per confondere la nozione di *aischrón* e appiattirla sulla nostra nozione (non più "emica", bensì "etica") di osceno.

Per illustrare la nozione di *aischrón*, cosa c'è di meglio di una lista di passi di autori greci di epoche diverse e tratti da opere diverse? L'osceno, infatti, tradizionalmente ama le liste, per dirla con il titolo di un saggio di Umberto Eco, la «*vertigine della lista*»³². Liste che giocano ossessivamente sulla ripetizione e variazione di temi e nomi; valgano due esempi per tutti: i sonetti 560 e 561 in vernacolo romanesco di Gioachino Belli (1791-1863) dedicati rispettivamente alle più varie denominazioni dell'organo sessuale femminile e maschile, icasticamente e con gusto blasfemo intitolati l'uno (il 560) *La madre de le Sante* (incipit: «Chi vvò cchiede la monna a Ccaterina/...») e l'altro (il 561) *Er padre de li Santi* (incipit: «Er cazzo se pò ddí rradica, uscello/...») che variano sui diversi registri lessicali delle innominabili membra, spaziando dal volgare al dotto, al tecnico-scientifico. Sul versante, non meno rilevante per la storia dell'osceno, dello scatologico, valga la lunga e dotta serie di ritrovati «per nettarsi il culo» che il prodigioso Gargantua all'età di 5 anni ripete, con loica compiacenza, al padre Grangola per concludere che: «...afferma e sostengo, che non v'è miglior nettaculo d'un papero ben piumato: purché si abbia l'avvertenza di tenergli la testa in mezzo alle gambe»³³.

Su ben altro livello, non più letterario, si esprime un generale delle Forze armate italiane, appartenente al corpo dei paracadutisti, Roberto Vannacci nel suo libro *Il mondo al contrario*, di recentissima pubblicazione (2023), allorché, a chiosa del suo personale giudizio sugli omosessuali («Normali non lo siete, fatevene una ragione»), riporta in forma di elenco una lunga sequela di ingiurie più o meno comuni, che iniziano con «pederasta» e finiscono con «culattone», messe insieme dalla inveterata tradizione contro gli omosessuali³⁴. Ebbene, Vannacci fa l'esatto contrario di ciò che facevano i comici della Commedia Antica nell'uso dell'osceno: intanto da uomo potente e delle istituzioni prende di mira gli appartenenti ad una condizione di genere minoritaria e quindi ad un gruppo socialmente debole, sparando (per usare un'immagine bellica) letteralmente nel mucchio; al contrario, i poeti comici antichi rivolgevano la sferza della propria derisione

³¹ Vedi a questo proposito l'analisi di HENDERSON (1991², 3 ss.).

³² ECO (2009).

³³ François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, capitolo XIII.

³⁴ Dà conto, senza riportarli tra virgolette, dei «simpatichi appellativi» che trovano posto nella lista di Vannacci, Natalia Aspesi nell'articolo "La paura ci impedisce di riderci su" apparso sul quotidiano «La Repubblica» del 26 agosto 2023, p. 31.

contro i personaggi più in vista e politicamente più potenti all'interno della *polis*, con riferimenti espliciti *ad personam*, e quindi con tutti i rischi che ciò comportava per il poeta. I poeti comici antichi erano in grado con le loro oscenità di fare ridere tutto il gran pubblico convenuto a teatro, Vannacci con volgarità spera di fare ridere il lettore medio castigando i costumi.

Ma torno alla nozione di *aischrón* per i greci. Le fonti sulle quali baso la mia valutazione si estendono su un periodo ampio, che va da Omero alla fine del periodo classico, con Erodoto e la medicina, tra V e IV sec. a.C. Il primo passo è tratto dal II libro dell'*Iliade*: ci sono tutte le condizioni perché l'esercito degli Achei lasci l'assedio di Troia e faccia ritorno a casa, vista la sfinitezza generale dopo quasi dieci anni di guerra, il dissidio decisivo tra Achille e Agamennone per la schiava Briseide, e ora che anche Agamennone in conseguenza di un sogno controverso ha provocatoriamente incitato gli Achei alla ritirata; a ciò si aggiunge durante l'assemblea di tutti i guerrieri la parola disordinata e polemica di un personaggio minore del poema³⁵, e sotto tutti i punti di vista, Tersite; il poeta stesso ce lo presenta in tutta la sua bruttezza fisica (vv. 212 ss.)³⁶:

Solo Tersite vociava ancora smodato,/ che molte parole sapeva in cuore, ma a caso./ vane, non ordinate, per parlare dei re:/ quello che a lui sembrava che per gli Argivi sarebbe/ buffo. Era l'uomo più brutto che venne sotto Ilio./ Era camuso e zoppo d'un piede, le spalle/ eran torte, curve e rientranti sul petto; il cranio/ aguzzo in cima, e rado il pelo fioriva.

Insomma Tersite è la negazione personificata di tutti i valori cari agli Achei, e quindi al pubblico degli aedi omerici, e ciò che vale la pena di sottolineare in questa sede, è quanto segue: a) è definito «il più brutto» tra gli Achei (*áischistos*, superlativo dell'aggettivo *aischrós*, e quindi si potrebbe dire anche il più vergognoso, il più turpe, il più osceno); b) alla bruttezza fisica si associa l'effetto 'ridicolo' (*gelóion*, v. 215) che Tersite coi suoi interventi sortisce sull'intera assemblea, anche se non è chiaro dalle parole del poeta se Tersite fa ridere volontariamente gli Achei o solo suo malgrado. Altro aspetto non secondario della storia, c): Tersite alza la voce contro i potenti, e i potenti gli sono nemici, in primo luogo Achille e Odisseo (che gli toglierà prepotentemente la parola), e ciò che dice, è la verità. In conclusione, la sconcezza di Tersite, fisica e morale, è fonte di riso per l'intera comunità³⁷.

³⁵ Ciò indicano i termini che rimandano alla mancanza di misura e contegno del personaggio, vedi l'espressione ἔπεα ... ἄκοσμά τε πολλά τε («molte parole ..., ma a caso», v. 213), concetto ripreso subito dopo (οὐ κατὰ κόσμον, «non ordinate», v. 214), e ancora prima l'uso dell'aggettivo ἀμετροεπίς («smodato», v. 212).

³⁶ Nella versione italiana di Rosa CALZECCHI ONESTI (1990).

³⁷ Sull'episodio di Tersite si vedano le osservazioni di SAETTA COTTONE (2005, 113-120). Alla figura di Tersite e alla sua fortuna nella storia della letteratura antica e moderna ha dedicato un intero studio Luigi SPINA (2001, 17-32 in part. sull'episodio iliadico). Il passo pone diversi problemi testuali ed esegetici, legati all'interpretazione tra l'altro del v. 215, sul quale si sono soffermati ampiamente sia SPINA (2001, 28), sia SAETTA COTTONE (2005, 117 s.), richiamandosi ad una vasta letteratura precedente, tra cui soprattutto

Altro passo molto significativo per comprendere la nozione di *aischrón*, è un testo cronologicamente successivo ma vicino all'epica omerica, ossia un lungo componimento in metro elegiaco del poeta spartano Tirteo vissuto intorno al VII sec. a.C. (fr. 10 W.), che esorta il fiore della gioventù spartana a combattere in prima fila (v. 1), affrontando il nemico *vis-à-vis*, senza risparmiare (più) la propria vita (v. 14). La retorica parenetica della guerra si rivolge infatti soprattutto ai giovani (*neoi*, v. 15), chiamati durante il combattimento a tenersi gli uni vicini agli altri, senza un minimo accenno di fuga (che è 'vergognosa': *aischré*, v. 16) né di paura. I giovani Spartani – lo sappiamo dalle notizie che per esempio ci fornisce Plutarco, *Vita di Licurgo*, sulla dura educazione militare che ricevevano già da piccolissimi, appena strappati al seno della madre – sono chiamati a difendere la propria città con il loro coraggio e il loro corpo, non hanno mura a difenderli in età arcaica; si organizzano militarmente nel sistema della falange oplitica, che prevede una perfetta coesione dei suoi componenti, la vita di ognuno è nelle mani degli altri, e questo è il motivo per cui non ci si può dare alla fuga, come ricorda Tirteo. Chi abbandona la propria posizione nella schiera, è motivo di vergogna per sé e per gli altri. Altro aspetto disonorevole per l'intera formazione è lasciare che a combattere e a morire tra le prime file siano gli anziani, coloro che hanno meno salde le ginocchia (vv. 19 ss.), tutto ciò è 'turpe' (*aischrón*, v. 21), così come è una 'sconcezza' (*aischrá*, v. 26), al giudizio di Tirteo e del suo pubblico, la vista degli anziani caduti in combattimento tenendo tra le mani i genitali insanguinati (gli *aidóia* appunto, lett. 'le vergogne', v. 25) e il corpo nudo, "mentre ai giovani tutto si addice", dice il poeta, "finché abbiano lo splendido fiore dell'amabile giovinezza"³⁸. Anche nella morte i giovani caduti tra le prime file, secondo l'etica e l'estetica aristocratiche del tempo, sono belli, addirittura desiderabili; è la conseguenza di una estetica della morte, nel senso che la morte in battaglia per la patria, quando si è nel fiore degli anni, è considerata una bella morte³⁹. Prima ancora di vantare la bellezza del corpo giovane denudato dalla battaglia e dalla morte, il poeta evoca il desiderio erotico che il corpo dei giovani combattenti, da vivi, può suscitare sia negli uomini sia nelle donne, e da questo punto di vista utilizza un'espressione che, apparentemente pudica ed elegante, in effetti nasconde un possibile doppio senso erotico, ossia l'espressione *anthos hebes*, "fior di giovinezza", perché rimanda alla iniziale crescita della leggera peluria sul pube degli efebi, descritta come un'effluorescenza; non solo *anthos* (come il corrispondente verbo *anthéo*), è immagine che rimanda allo sviluppo sessuale dell'adolescente, ma anche *hebe* (lett. 'pubertà') è parola del lessico erotico, in

vanno ricordati i commenti *ad l.* di KIRK (1985, 138 ss., in part. 139 per l'interpretazione del problematico v. 215, per cui la comicità di Tersite sarebbe intenzionale e coerente con l'aspetto fisico del personaggio) e di LATA CZ (2003, 70 ss., in part. 72 per il commento al v. 215, secondo cui al contrario la rappresentazione di Tersite non sarebbe intenzionalmente comica).

³⁸ Tyr. fr. 10, 27-28 W.: ...νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν, / ὄφρ' ἐρατῆς ἤβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχη.

³⁹ Sulla retorica della "bella morte" vedi LORAUX (1990, 41 in part. sull'ideologia della "bella morte" a Sparta e sul tributo di ammirazione e desiderio che nella città laconica è dovuto al guerriero coraggioso).

quanto indica i genitali sia maschili che femminili coperti da peluria⁴⁰. Quel che il passo di Tirteo non dice esplicitamente, ma che pure è necessaria premessa per comprenderlo appieno, è che il vincolo tra i soldati spartani della falange, serrati l'uno accanto all'altro nel momento supremo, non poteva evidentemente basarsi solo sul regime e sull'obbedienza militare, ma doveva fondarsi su un rapporto di tipo erotico; quel rapporto che lega, nella società aristocratica maschile spartana, il cosiddetto "amante" (*erastés*), il maschio adulto, al giovane "amato", *erómenos*. Più in generale, apprendiamo dal passo di Tirteo che è *aischrón* ogni comportamento che lede l'onore dell'eroe e della sua comunità di appartenenza (vedi anche, detta del codardo che non difende la propria patria e la propria famiglia, l'espressione a v. 9 "disonora la stirpe", *aischýnei genos*), e che sono 'sconce'/'oscene' (*aischrá*) le parti intime (*aidóia*) non in quanto tali, ma se a mostrarle sono uomini più anziani caduti in battaglia, e non nelle retrovie, come dovrebbe essere, ma tra le prime file, nelle quali dovrebbero fare invece bella mostra di sé i corpi nudi dei ragazzi caduti.

Facciamo ora un notevole balzo temporale in avanti, ci troviamo all'inizio del I libro delle *Storie* di Erodoto. In quella che si può definire una vera e propria novella, Erodoto racconta la storia del re della Lidia, Candaule e del suo fidato lanciere, di nome Gige. La novella erodotea (*Storie* I, 8 ss.) non è solo particolarmente succulenta per i toni non a caso boccacceschi⁴¹, ma anche perché offre degli ulteriori spunti di riflessione sul concetto greco di *aischrón*, e ciò indirettamente, attraverso l'uso di suoi importanti termini corradicali (il 'pudore', αἰδώς, e la 'vergogna', αἰσχύνη)⁴². Candaule è fortemente innamorato di sua moglie, la sua è una insana passione voyeuristica che lo spinge a decantare in ogni modo la straordinaria bellezza fisica della regina al fidato Gige, al punto da volerlo convincere ad ogni costo a violare l'intimità fisica della moglie per poterne ammirare di persona di notte, non visto, il magnifico corpo nudo. A nulla valgono le proteste di Gige che non vorrebbe commettere quella che è evidentemente considerata una grave infrazione della sfera intima, e così lo ammonisce: «Una donna, che si spoglia della veste, allo stesso tempo si spoglia del pudore (*aidó*)»⁴³. Ma Candaule non sente ragioni, la sua ormai è una questione di principio e di obbedienza da parte del suddito,

⁴⁰ A proposito dell'impiego in chiave erotica della terminologia attinta all'ambito botanico e specificamente agricolo, vedi HENDERSON (1991², 134 ss., l'A. discute rispettivamente 136 e 114 l'uso del verbo *anthéo* e di *hebe* nei significati su indicati); l'«erotizzazione del valore bellico» nel passo tirtaico è già sostenuta da COZZO (2023, 65). Per un commento generale sui frammenti, la cui unità, sostenuta dall'editore Martin L. WEST (1972), è stata messa spesso in discussione, si veda NERI (2011, Testi 2-3, 19-21 per il testo greco e la traduzione, 147-50 per il relativo commento).

⁴¹ E Boccaccio infatti la tenne presente sia nella sua rivisitazione della vicenda nel *De casibus virorum illustrium*, sia, benché sullo sfondo, per la composizione della novella *Alatiel*, *Decameron* II, 7. Sulla fortuna della novella erodotea tra antichità ed età moderna vedi il commento di ASHERI (1988, 269), con ulteriore bibliografia.

⁴² Il passo erodoteo è fatto oggetto di analisi terminologica e semantica a proposito dell'uso tra età arcaica e classica dei termini che hanno a che fare con la radice **aizd* e con la sfera del 'pudore' e della 'vergogna' anche da HENDERSON (1991², 4 s.).

⁴³ Erodoto, *Storie* I, 8, 3, nella traduzione, qui e in seguito, di Virginio Antelami, in ASHERI (1988).

non basta che Gige gli creda sulla parola, deve vedere coi propri occhi. E così durante una notte, il re fa entrare furtivamente nella propria stanza da letto Gige, il quale può assistere al denudamento della regina, e allo stesso tempo diventa testimone di uno spettacolo al quale può assistere solo il legittimo sposo. Una legge imposta dagli dèi prevede, infatti, che ciascuno sia legittimato a guardare (*skopéin*: I, 8, 4) solo e soltanto ciò che gli appartiene, e una donna sposata, per le convenzioni dei lidi come anche dei greci, è esclusiva pertinenza del marito. A questo punto la vicenda conosce quella che Aristotele (*Poetica* 11, 1452b 23-25) avrebbe chiamato la “trasformazione (*metabolé*) dei fatti nel loro contrario”: la regina non è più la vittima predestinata della violenza del marito, ma diventa un’Erinni vendicatrice, Gige si trova ancora una volta al bivio tra scelta etica e cieca obbedienza, e Candaule perde in una volta il suo ruolo di marito/amante e di sovrano. Questo, perché la regina in effetti si è accorta del piano organizzato dal marito e ha riconosciuto il guardone, e ha avuto l’accortezza, nonostante la vergogna (*aischynthéisa*: 10, 2), di non gridare allo scandalo, ma ha mantenuto la calma e soppesato il da farsi. Il destino di Candaule è ormai segnato, perché, come ricorda Erodoto (10, 3): «Presso i Lidi, come presso quasi tutti i barbari, provoca grande vergogna (*aischýnen megálen*), anche per un uomo, essere visto nudo»; se la nudità è motivo di vergogna per un uomo, figuriamoci per una donna! E così la conclusione della vicenda sta nella logica delle cose: la regina non può tollerare che, oltre al marito, anche un altro uomo l’abbia vista nuda, violando così la sua più profonda intimità, e a quel punto uno dei due uomini che la conoscono deve morire, e la sua scelta ricade sul marito, perché costui ha permesso che un altro vedesse il suo corpo nudo. La regina chiama Gige al suo cospetto e lo costringe a tendere un agguato mortale al marito, Candaule sarà ucciso proprio nell’alcova dove la sua sposa si era spogliata al cospetto dell’intruso.

Il senso del ‘pudore’ (*aidós*) è quindi sia maschile che femminile, ma una donna è per la morale greca antica molto più esposta al turpiloquio (*aischrología*) di quanto lo sia un uomo. “Donna, alle donne il silenzio porta ornamento”, fa dire Sofocle a Tecmessa, uno dei personaggi sulla scena del dramma *Aiace* (rappresentato alla metà del V sec. a.C.)⁴⁴, nel senso che non solo le donne (specie libere) sono tenute al silenzio al cospetto degli uomini, e ciò significa soprattutto nell’ambito della politica, ma anche che tanto meno se ne parla tra uomini, meglio è⁴⁵. E la condizione estrema per assicurare ‘ornamento’ (*kosmos*) ad una donna, ossia che se ne parli il meno possibile, è quella di tacerne il nome, il che potrebbe spiegare perché Erodoto non nomini mai la moglie di Candaule⁴⁶.

Troviamo ulteriore conferma del valore di *aischrón* e di quanto appena detto sul conto delle donne presso un testimone della letteratura medica, il cosiddetto I libro delle *Malattie delle donne*, un testo importante per conoscere la concezione che i medici della

⁴⁴ Sofocle, *Aiace*, v. 293 (γύναι, γυναῖξι κόσμον ἢ σιγῇ φέρει).

⁴⁵ Valga come esempio altrettanto indicativo quanto Tucidide (II, 45) fa dire a Pericle, al termine del suo epitaffio per i caduti del primo anno di guerra del Peloponneso, sull’opportunità per gli Ateniesi che delle loro mogli si parli il meno possibile, sia in termini di lode sia di ‘biasimo’ (*psogos*).

⁴⁶ Alla stessa logica potrebbe essere dovuto il silenzio sul nome della moglie del gentiluomo ateniese Iscomaco nell’*Economico* di Senofonte.

tradizione ippocratica avevano tra V e IV sec. a.C. in merito alla fisiologia e terapia ginecologica. L'autore ippocratico affronta ad un certo punto una questione fondamentale nell'approccio alla malattia ginecologia, ossia la distanza che si creava tra medico e la paziente dovuta al pudore (*aidós*) delle donne di fronte alla visita di un medico di sesso maschile; ecco quanto dice il testo ippocratico a questo proposito (*Malattie delle donne* I, 62): “Le pazienti si vergognano (*aidéontai*) di farne parola anche se sanno, e credono che si tratti di qualcosa di turpe (*aischrón*) a causa della loro inesperienza e ignoranza”. Ancora una volta il senso del pudore è legato alla sfera dell'intimità sessuale, qui specificamente femminile, un pudore che se da una parte è comprensibile da parte del medico specialista in ginecologia, perché legato all'idea tradizionale che fosse ‘vergognoso’ per una donna mostrare le parti intime ad un uomo che non è suo marito, dall'altra è fortemente messo in discussione come un pregiudizio dovuto ad ignoranza e inesperienza, un pregiudizio che nel caso delle malattie femminili comporta spesso il ritardo dell'intervento del medico e quindi la conseguente possibile morte della paziente⁴⁷.

4. *L'osceno rituale e la ritualizzazione dell'osceno nella Grecia antica: turpiloquio (aischrología) e ludibrio (loidoría)*

Per la storia delle manifestazioni dell'osceno, un aspetto significativo è che l'osceno nell'ambito della civiltà greca assume un particolare rilievo nel contesto di manifestazioni pubbliche. Esso consiste essenzialmente nel prendere di mira qualcuno che fa parte della comunità e che diventa il bersaglio della cosiddetta *aischrología*, ossia del “dire parole (questo il valore di *-logia*) turpi”, oscene e che provocano vergogna (appunto *aischrá*)⁴⁸. E in effetti *aischrología* è esattamente traducibile in italiano con ‘turpiloquio’. Un altro termine contestuale all'ambito del turpiloquio e delle sue manifestazioni pubbliche è *loidoría*, che significa ‘ingiuria’; dall'etimologia incerta, esso è probabilmente riconducibile alla stessa radice del latino *ludus*⁴⁹, per cui si potrebbe tradurre al meglio in italiano con ‘ludibrio’, e precisamente il *pubblico ludibrio*. Non è concepibile infatti nella società greca un uso astratto e impersonale del *turpiloquio*, oltre che un uso privato. Ciò ha delle implicazioni importanti, sia sul piano sociopolitico sia su quello propriamente *poetico*. Infatti, ciò presuppone che l'osceno e le sue forme si esprimano secondo regole e canoni stabiliti e di lunga durata, e che si realizzino in contesti fortemente rituali e

⁴⁷ A proposito delle implicazioni etico-mediche del passo ippocratico e della tematica del pudore e della vergogna da parte delle pazienti nei confronti del medico, si vedano da ultimo le osservazioni di FORTUNA (2022, 33), e di GIORGIANNI (2023, 15 s.).

⁴⁸ Per una definizione ampia e dettagliata dell'*aischrología* si veda HALLIWELL (2004, 117).

⁴⁹ Cfr. SAETTA COTTONE (2005, 31).

ritualizzati, quali ad esempio le feste e i riti legati al culto di divinità poliadi, ossia che proteggono la *polis* e ne garantiscono l'ordine⁵⁰.

Una traccia abbastanza evidente dell'originario carattere rituale e religioso dell'osceno è riscontrabile nel famoso mito di Demetra e Kore raccontato in forma ampia già in uno dei cosiddetti *Inni omerici*, quello intitolato *A Demetra*. Il poeta racconta che, mentre spiccava fiori su un "morbido prato" (v. 7) con altre figlie di Oceano, ed era lontana dalla madre, Kore fu rapita da Ade (Aidoneus), con il consenso di Zeus, suo fratello, perché diventasse sposa del dio dell'oltretomba. La madre, la dea Demetra, si mette alla disperata ricerca della figlia, e al decimo giorno dopo averla cercata invano, apprende dal dio Helios, che tutto vede, la verità sulla sorte della figlia, e allora lascia adirata la società degli dèi e si rifugia tra gli uomini, dove nessuno la riconosce fino a quando non è ospite, ad Eleusi, una cittadina dell'Attica, di Celeo e di Metanira. Qui Demetra è accolta con grandi onori, ma la dea è restia, rifiuta di sedersi sul seggio della padrona di casa Metanira, tiene gli occhi bassi, finché non interviene Iambe, una ninfa al servizio della coppia mortale Celeo e Metanira, che le offre di sedersi, e finalmente la dea accetta di sedersi, ma non tocca cibo – è così ormai da quando la figlia è stata rapita – e anche adesso rimane seduta ma senza ridere (*agélastos*, v. 200) e senza toccare né cibo né bevanda consumandosi al pensiero della figlia rapita. Quello del riso si rivela come un momento di svolta del mito: la dea rimane come raggelata nel suo dolore fino al momento in cui "Iambe coi suoi scherzi e con frequenti battute mordaci la indusse a sorridere, a ridere e ad avere animo sereno" (vv. 202-204)⁵¹. Quella descritta dal cantore epico è un'ascesa verso la vita e la rinascita, prima il sorriso, poi la risata che scaccia il pensiero della morte; adesso Demetra è pronta anche ad assumere del cibo, e così se non può ancora accettare il vino rosso che le offre Metanira, può invece cibarsi del cosiddetto *ciceone*, un intruglio da bere che mescola acqua, farina e menta. Non è chiaro dai versi del poeta cosa precisamente Iambe abbia detto a Demetra per suscitare il riso, ma si tratta certamente di parole ed espressioni che i greci riconducono al genere scoptico o scommatico, quello della canzonatura, del motto di spirito, dello scherzo salace (*parà skóptousa*, v. 203)⁵². Secondo la versione orfica dello stesso mito, il motivo del riso di Demetra non si deve a Iambe, bensì all'atteggiamento e alla gestualità di una divinità minore di nome Baubò, che avrebbe mostrato alla dea le sue parti genitali suscitando il riso di Demetra⁵³. Si può forse pensare che il cantore omerico fosse pudico, e che invece Orfeo lo fosse di meno, ma ciò che emerge con evidenza è che l'osceno e l'ingiurioso doveva fare appieno parte

⁵⁰ Sulle teorie in merito all'originario legame tra ingiuria comica e rito vedi l'ottima sintesi in SAETTA COTTONE (2005, 42 ss.). Sulle conseguenze sociali della dimensione comica rituale nella società della *polis*, si veda ALLARD (2021, 395 ss.).

⁵¹ Mi discosto poco dalla traduzione del passo proposta da CÀSSOLA (1975).

⁵² CÀSSOLA (1975, 54) legge (con Heyne sulla base di Apollodoro I, 59) *πολλὰ παρὰ σκόπτουστ' ἐτρέψατο*, con tmesi della preposizione *παρὰ* + *τρέπω*, mentre il codice *Leidensis* M presenta la lezione *παρασκόπτουσα τρέψατο*, ametrica a giudizio di alcuni.

⁵³ Orfeo, fr. 52 Kern (la testimonianza è di Clemente Alessandrino, *Protrettico* II 20,1-21,1). La stretta relazione tra il gesto osceno di Baubò/Iambe e il rituale misterico eleusino è ribadita da RAYOR (2004, 111 s.).

di uno dei più importanti miti fondativi della civiltà ellenica, quello demetriaco, mito di morte e rinascita della natura, che celebra l'alternarsi della stagione della fioritura e raccolta delle granaglie, quella in cui a Kore è permesso di separarsi dal geloso Ade, e della stagione in cui la natura è, benché solo apparentemente, morta, e il germe del grano è sotterrato, e durante la quale Kore ritorna ad essere a tutti gli effetti Persefone, sposa di Ade. Se poi passiamo dal piano del mito a quello del rito e culto corrispondenti, in questo caso il culto (misterico) eleusino, allora va ricordato che durante la processione che accompagnava da Atene il rientro degli oggetti sacri alla dea ad Eleusi, era previsto che i partecipanti si scambiassero insulti e motti osceni⁵⁴.

In qualche modo, comunque la presenza di Iambe è indicativa, perché secondo l'erudizione antica, che cercava di spiegare in tutti i modi possibili l'origine di usi sociali, riti religiosi e motivi storico-letterari, anche ricorrendo ad improbabili spiegazioni paretimologiche, da Iambe avrebbe preso il nome il genere letterario dedicato alla dura invettiva personale, detto *íambos*, in uso nella produzione lirica greca arcaica⁵⁵. La produzione di versi giambici, nelle sue varie articolazioni metriche, era specificamente finalizzata ad attaccare e denigrare in pubblico personalmente qualcuno che faceva parte di una fazione politica avversa. Il simposio, luogo privilegiato di fruizione della poesia giambica, ama la zuffa, come ha mostrato Ezio Pellizer⁵⁶. L'irascibilità e la mordacità degli attacchi *ad personam* sono accentuate dal clima di eccitazione, politica e sessuale, che vi si respira, portato al giusto grado di cottura dal consumo del vino in comune, che a sua volta prepara all'eros e inibisce l'autocontrollo facilitando l'infrazione delle regole e dei tabù morali e linguistici. In un ambiente del genere, frammisto inoltre di numerose immagini a contenuto pornografico (vasi, coppe, anfore, utensili, quadri, ecc.), il poeta giambico è in grado di sviluppare un potenziale verbale altamente derisorio, addirittura annichilente, se si dà credito alla tradizione secondo cui lo scultore Bupalò si sarebbe tolto per la vergogna la vita a causa dei versi di Ipponate, e Licambe, padre della giovane Neobule promessa in sposa e poi negata al poeta, avrebbe subito la stessa sorte in conseguenza dei versi di Archiloco⁵⁷.

I versi della Commedia Antica sono animati dalla stessa violenza derisoria e beffarda della cosiddetta *iambikè idéa*. Come il giambo rituale e letterario nasce sotto l'égida di Demetra, dea che dona il grano, così il teatro, almeno ad Atene, è posto dallo Stato sotto la protezione di Dioniso, donatore del vino. Il dio "nato due volte" e fattosi uomo⁵⁸, entra

⁵⁴ Cfr. CÀSSOLA (1975, 27); HENDERSON (1991¹, 15).

⁵⁵ Danno credito alla tradizionale relazione tra la presenza di Iambe nel mito eleusino con la componente oscena del corteo da Atene ad Eleusi, e le origini della poesia giambica sia CÀSSOLA (1975, 474), sia HENDERSON (1991², 18).

⁵⁶ PELLIZER (1983).

⁵⁷ In effetti HENDERSON (1991², 18) ritiene di potere dare credito ad una tradizione di questo tipo.

⁵⁸ Stando già ai versi iniziali (vv. 1-5) delle *Baccanti* euripidee, il dio è stato ora, secondo una versione del mito più tradizionale, ricucito nella coscia di Zeus, dopo che era stata incenerita sua madre, Semele, ora, secondo la versione orfica, fatto a pezzi dai Titani e ricomposto da Zeus, prima che fosse cannibalicamente divorato. Sulla prossimità di Dioniso al genere umano si veda il saggio di ISLER-KERÉNYI (2004).

sulla scena del teatro attico armato del fallo⁵⁹. Ad Atene, nel nome di Dioniso, trovano così occasione di esprimersi all'unisono la celebrazione di un rito religioso collettivo, la pubblica festa (le Grandi Dionisie) che sancisce il ciclico tradizionale risveglio primaverile della natura, e gli agoni poetici. Il turpiloquio diventa parte integrante di un rituale pubblico, celebrato nella cavea del teatro, davanti a migliaia di spettatori, di ogni genere, ceto e provenienza⁶⁰.

La funzione politica della derisione comica è, del resto, già nota agli antichi: un grammatico spiega l'origine della commedia adducendo una motivazione da lotta di classe *ante litteram*: dei contadini, avendo subito delle angherie da parte di alcuni cittadini ateniesi, si sarebbero radunati di notte ad Atene con l'intento di denunciare chi aveva fatto loro torto, e all'ora di dormire, fidando nell'anonimato delle tenebre, circondata la casa dei responsabili, avrebbero gridato frasi del genere: "Qui abita uno che ha fatto questo e questo a dei contadini, arrecando loro non poco danno"⁶¹; un tale di tipo denuncia pubblica, essendo infamante (lo scolio ricorre all'uso del verbo *aidéisthai*), avrebbe fatto desistere i cittadini incriminati dal continuare a perpetrare i loro soprusi. Questa notizia erudita, che pure non possiede un preciso fondamento storico, trova una qualche corrispondenza, sul piano del culto dionisiaco, nell'uso rituale del turpiloquio (*aischrología*) e del ludibrio (*loidoría*) nei confronti dei cittadini più in vista da parte di figure mascherate sia durante la baldoria ebbra del κῶμος sia durante i cortei di feste a carattere agricolo, quali le cosiddette *Antesterie* o le *Lenee* (chiamate così da Dioniso *Lenaios*)⁶². Ma trova soprattutto una sua corrispondenza in quelle che a nostra conoscenza sono le forme storiche della Commedia Antica, una commedia politicamente impegnata, in cui il commediografo non si faceva scrupolo, per dettami di poetica, di denigrare violentemente *coram populo* e facendone il nome i personaggi di volta in volta più in vista della città. Dire male di qualcuno in termini comici si diceva *onomastì komodéin*, che significa appunto "denigrare qualcuno chiamandolo per nome". In questo modo, i potenti e gli intellettuali finivano a turno per rappresentare veri e propri capri espiatori del pubblico ludibrio. Ciò, d'altra parte, non impediva che a volte, come è avvenuto con Cleone per Aristofane, gli uomini politici, specie in periodi di particolare crisi come durante gli anni della guerra del Peloponneso, imponessero per decreto un vero e proprio veto al diritto del commediografo di usare la propria *vis comica* contro tutti e contro tutto⁶³.

⁵⁹ Come ricorda Aristotele (*Poetica*, capitolo 4, 1449a 11) che connette l'origine della commedie alle processioni falloforiche e ai canti fallici (*phalliká*).

⁶⁰ È la forma stessa, semicircolare, del teatro antico a renderlo il luogo per eccellenza della visione, dello spettacolo, nel quale tutti possono guardare tutti, da qualsiasi posizione, come ebbe a ricordare in un'intervista rilasciata per la RAI tv diversi anni fa Giusto Monaco, grande filologo classico e studioso, tra l'altro, del teatro antico greco e romano, parlando dai gradini del teatro greco di Siracusa.

⁶¹ Cfr. scolio a Dionisio Trace, *Ars grammatica*, in *Grammatici Graeci*, vol. I, 3, p. 18, 13 ss. Hilgard.

⁶² In proposito, vedi HENDERSON (1991², 15 s.).

⁶³ Sui limiti storici imposti per legge ad Atene alla derisione comica si veda da ultimo ALLARD (2021, 116 ss.).

Ciò detto, seppure è riconoscibile una continuità tra forme rituali tradizionali dell'osceno e la loro applicazione nell'ambito della Commedia Antica, va riconosciuta anche l'esistenza di motivi di discontinuità storico-poetica: quest'ultima ha il suo fondamento primo nella componente drammatica del teatro; in effetti, attraverso le forme della rappresentazione teatrale, l'osceno rituale assume una nuova dimensione mimetico-drammatica, e coerentemente con questi presupposti la poetica dell'osceno si sfaccetta nella polifonia di voci che operano sulla scena del teatro, il che finisce per amplificare enormemente la portata del messaggio poetico⁶⁴.

5. Riso e derisione comica. Una città che ride a teatro, funzione catartica del comico

“La commedia ha per madre il riso” (ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα)⁶⁵. Come, stando al I libro della *Poetica*, la tragedia avrebbe secondo l'opinione di Aristotele origine nella ‘paura’ (*phobos*)⁶⁶, così, in un'espressione parallela che implica una corrispondenza etica, fisiologica e poetica tra le funzioni della tragedia e della commedia, quest'ultima sarebbe generata dal ‘riso’ (*gelos*). Significativo che il filosofo si sia ricordato della madre, e non del padre, delle due forme teatrali più significative. Ma questa è solo la conclusione di una definizione più ampia della commedia, che afferma che la “commedia è imitazione di un'azione ridicola (*gelóias*) ... in sé compiuta ... di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione, che persegue il fine, per mezzo del piacere e del riso, di realizzare la catarsi di passioni di tal genere”⁶⁷. Quindi è un genere imitativo, di qualcuno che compie delle azioni, ciò significa in forma drammatica e non attraverso la narrazione di qualcuno sulla scena, capaci di suscitare il riso, e qui naturalmente entra in gioco l'osceno e l'ingiurioso, la cui finalità principale è quella di realizzare, attraverso il piacere che si prova ad assistere a questo tipo di rappresentazione e attraverso il riso che ne scaturisce, la purificazione di dette *passioni*, ossia il piacere e il riso⁶⁸.

⁶⁴ Si pensi in tal senso ai diversi interventi del drammaturgo (o dei drammaturghi, nel caso in cui più poeti si co-intestino parti di una stessa commedia), del maestro del coro, ma anche naturalmente dei personaggi del dramma e degli attori che li interpretano sulla scena.

⁶⁵ Aristotele, *Poetica*, II libro, fr. IV, nell'edizione curata da JANKO (1984, 24); il frammento non è invece compreso nell'edizione critica della *Poetica* curata da Rudolf KASSEL (1965).

⁶⁶ Cfr. per la definizione aristotelica della tragedia e della sua funzione catartica *Poetica*, capitolo 6 (1449 b 24 ss.).

⁶⁷ Arist. *Poet.* II, fr. IV Janko (1984, 24): κωμῳδία ἐστὶ πράξεως γελοίας (...), τελείας, (...) δρώντων καὶ <οὐ> δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα.

⁶⁸ Se si ammette che l'espressione δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος di *Poet.* II, fr. IV sia l'equivalente definitorio della coppia di termini δι' ἑλέου καὶ φόβου di *Poet.* I (1449 b 27).

Stando a questa testimonianza, Aristotele, che pure conosceva i rischi insiti nel riso e nella derisione pubblica⁶⁹, non condanna il riso a teatro, anzi gli attribuisce una funzione catartica delle passioni umane. Senza potermi né volermi addentrare nella questione, che è molto complessa da tanti punti di vista⁷⁰, significa che Aristotele attribuisce un valore alla rappresentazione teatrale, nella fattispecie comica, che va al di là del livello puramente estetico. Ricollegandosi ad una tradizione di pensiero, religioso e medico-scientifico, che attribuisce alla ‘purificazione’ (κάθαρσις) il ruolo di liberare il corpo dagli umori in eccesso, il filosofo ritiene che la visione dello spettacolo comico (al pari del tragico) permetta allo spettatore di liberarsi di quel surplus di passioni che, se non adeguatamente contrastato, impedirebbe una ricezione eticamente matura dello spettacolo teatrale. Specificamente, l’azione catartica si immagina sia prodotta dal piacere connesso all’azione del ridere, del deridere ma anche del vedere qualcuno pubblicamente deriso⁷¹. Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, quale sia il sentimento dello spettatore immaginato da Aristotele nei confronti delle azioni rappresentate, se un atteggiamento empatico e di partecipazione per i malcapitati protagonisti della vicenda comica, oppure al contrario un atteggiamento di sadico compiacimento per i loro *pathe*. Questa rimane, a ben vedere, una questione aperta, e che vale non solo per la concezione delle finalità proprie dell’arte di Aristotele, ma in generale per tutta la storia dell’arte poetica⁷².

Il riso è considerato quindi di per sé – almeno potenzialmente – una passione, cioè una patologia, e ciò trova una conferma in alcune delle cosiddette *Lettere* pseudoippocratiche, nelle quali gli abitanti della città tracia di Abdera chiamano in aiuto il grande medico Ippocrate perché curi il loro famoso concittadino Democrito, in preda ad una continua beffarda crisi di risate⁷³. E se il riso democriteo è un riso sarcastico e dal valore filosofico, esso è indicativo della sua pericolosità sociale a livello individuale. Figuriamoci cosa può significare il riso, anzi la derisione di un intero teatro che sghignazza all’unisono. E così Umberto Eco, ne *Il nome della rosa*, può verosimilmente immaginare che la scomparsa del II libro della *Poetica* di Aristotele sia dovuta non ad un accidente della tradizione manoscritta, bensì alla deliberata scelta di un bibliotecario, il cieco Jorge da Burgos, tanto

⁶⁹ Come mostra un passo del VII libro della *Politica* (1336 b 17), nel quale il filosofo raccomanda ai governanti di bandire dalla *polis* ideale immagini e testi con contenuto osceno, eccezion fatta per i culti, nei quali è ammesso tradizionalmente il turpiloquio, indicato dal termine *τῶθασμός*.

⁷⁰ Per una ampia disamina sull’argomento, con riferimenti bibliografici aggiornati alle diverse posizioni in campo circa l’interpretazione, medica o meno, del termine *kátharsis*, rimando al commento di GUASTINI (2010, 160 ss.), che contiene altresì (161 ss.) un puntuale confronto tra la concezione platonica e aristotelica del rapporto tra *pathe* e virtù, nonché (164 s.) della rispettiva funzione dell’*hedoné* per i due grandi filosofi.

⁷¹ In merito alla possibilità per Aristotele di realizzare una “catarsi comica”, si veda ALLARD (2021, 391 ss.).

⁷² Una interpretazione in chiave assolutamente anti-catartica delle finalità ultime dell’osceno e in generale dell’arte poetica è sostenuta da ALMANI (1980, 195 ss.) nel capitolo intitolato, con programmatico richiamo alla *Commedia* di Dante, *La bassa voglia*.

⁷³ Si tratta precisamente delle *Lettere* pseudoippocratiche dalla 10 alla 17, disponibili in traduzione italiana dapprima nel volume a cura di HERSANT (1991), e poi in ROSELLI (1998). In merito al riso come manifestazione patologica si veda lo studio di HANKINSON (2000).

capace di memorizzare tutto ciò che ha letto, quanto timoroso dei possibili effetti, devastanti per l'ordine costituito, della poetica del riso, al quale Eco fa pronunciare queste parole per spiegare i motivi che l'hanno spinto a nascondere il libro del Filosofo ad ogni costo, anche a costo di uccidere dei confratelli:

“No, certo. Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. È il sollazzo per il contadino, la licenza per l'avvinazzato, anche la chiesa nella sua saggezza ha concesso il momento della festa, del carnevale, della fiera, questa polluzione diurna che scarica gli umori e trattiene da altri desideri e da altre ambizioni... Ma così il riso rimane cosa vile, difesa per i semplici, mistero dissacrato per la plebe [...]. Ma qui, qui... qui si ribalta la funzione del riso, lo si eleva ad arte, gli si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia, e di perfida teologia... [...]. E da questo libro potrebbe partire la scintilla luciferina che appiccherebbe al mondo intero un nuovo incendio: e il riso si disegnerebbe come l'arte nuova, ignota persino a Prometeo, per annullare la paura”⁷⁴.

Ma il riso, come ha mostrato l'approfondito studio di Andrea Cozzo sull'argomento, non ha solo una funzione egocentrico-aggressiva e denigratoria, è anche uno strumento che permette di stemperare la tensione tra le parti in causa, di risolvere in una parola i conflitti in maniera non violenta⁷⁵. Se è lecito applicare questa lettura alla poetica dell'osceno nella Grecia antica, ciò significherebbe che attraverso il riso ritualizzato e drammatizzato nelle forme della commedia, i greci, e in particolare gli Ateniesi, avrebbero sperimentato un formidabile strumento poetico attraverso cui mediare e risolvere abbastanza pacificamente, cioè senza spargimenti di sangue, i conflitti politici intestini alla loro società. Atene si può così a buon diritto definire “la città del riso”⁷⁶, una città che si faceva beffe dei potenti pubblicamente e a spese dello Stato, denigrandoli fino ad annichilirli e ridimensionandone, almeno sulla scena, le pretese di potere. Purché, a spettacolo finito, tutto ritornasse come prima della rappresentazione.

6. Nuove frontiere dell'osceno

Cosa rimane a noi, uomini del XXI sec., della nozione antica di osceno? Ci si potrebbe anche chiedere: la nostra contemporaneità post-moderna lascia spazi di espressione

⁷⁴ ECO (2007, 667-669).

⁷⁵ Sulla funzione distensiva del riso nella Grecia antica in particolare vedi COZZO (2018, 14 ss.), pur nella consapevolezza dello studioso che il riso sembra sfuggire per la sua varietà di manifestazioni ad una nozione unitaria, e per questo è difficile darne una cifra univoca. Sulla funzione sociale distensiva e coesiva dell'osceno nell'ambito della Commedia Antica vedi le osservazioni di ROBSON (2006, 70 ss.).

⁷⁶ Questo il titolo del saggio di ALLARD (2021), che comunque insiste (16) opportunamente sulla necessità della distinzione tra humour, comico e derisione.

all'osceno, e se sì, quali? O ancora, ci sono dei limiti alla rappresentazione dell'osceno, una volta che abbiamo premesso che la nozione di osceno è, da tradizione, strettamente dipendente dalla nozione di “comune sentimento del pudore o della decenza”, che dir si voglia? Tali domande sono al centro del mio interesse, perché ho letto gli antichi per comprendere il presente, mi sono servito di un sistema di conoscenze, di una chiave di lettura di una civiltà lontana e diversa dalla nostra attuale, per vedere se essa è applicabile anche al presente. Come Guglielmo da Baskerville nel romanzo *Il nome della rosa*, mi sforzo di ricostruire filologicamente, semioticamente l'antico, in questo caso il libro sulla *Poetica* del riso, per farne uno strumento di interpretazione del presente.

Per partire da una posizione per così dire condivisa, mi sembra di poter dire che quanto alle forme dell'espressione, oggi l'osceno non è più concepibile, o non lo è più soltanto, nei termini pruderistici e vittoriani del sessuale e dello scatologico. Ne è passata di acqua sotto i ponti dalle battaglie di Luciano Bianciardi, e dalle prediche di vescovi e giudici degli anni '60.

E ancora, la categoria dell'osceno va ripensata anche sul piano degli strumenti attraverso cui si realizza e comunica: in una società come la nostra, mediatica e digitale, si può tranquillamente concludere che l'ambito privilegiato di espressione dell'osceno non è più il verbale, bensì l'iconico. E qui, la differenza tra la nozione antica e quella contemporanea di 'osceno' mi sembra clamorosa: la poetica dell'osceno propria della drammaturgia greca antica, ad esempio, prevedeva che sulla scena non si rappresentasse la violenza fisica; tutti i peggiori crimini e le azioni più sanguinarie (si pensi ad esempio a Medea che uccide i figli, alle Baccanti che smembrano Penteo, a Oreste che uccide la madre Clitemnestra, a Edipo che si acceca, a Giocasta che si toglie la vita, ecc.) perpetrati da personaggi del dramma non venivano mostrati direttamente al pubblico, ma erano riferiti a parole, soprattutto da messi (secondo l'espressione che Aristotele usa nella *Poetica*: *di' apangelías*). Niente di tutto ciò avviene nella nostra società delle immagini, e bisogna riconoscere, dando ragione alla riflessione del filosofo tedesco Hegel, che ciò ha le proprie radici già nell'uso tutto cristiano di rappresentare artisticamente la sofferenza di Cristo sulla croce e dei martiri nei luoghi di culto. L'esposizione alla sofferenza e al dolore è l'anticamera dell'osceno nella società visuale.

Voglio suggerire che le immagini di dolore inferto attraverso la tortura ad altri esseri viventi, umani e non, e più in generale le immagini di violenza, alle quali siamo sistematicamente e massicciamente esposti ogni giorno, sembrano rappresentare la nuova frontiera dell'osceno, e ancora di più, dell'abietto, del disgustoso, dell'abnorme. Di fronte a queste immagini, la società attuale non pone praticamente limiti alla decenza, al pudore del rappresentabile, la soglia dell'*obscenum*, del *non plus ultra*, dipende a questo punto solo dal grado di consapevolezza etica del fruitore dell'immagine. L'osceno è destinato a perdere così ogni valore politico, per degradare nei bassifondi dello squallidamente pornografico e voyeuristico. Riprendendo alcune suggestioni contenute in un importante

articolo di Carlo Varotti sulle articolazioni dell'osceno⁷⁷, vorrei proporre due esempi storici, o meglio tipologie storiche, di immagini indicative in tal senso.

Prima immagine: 1 febbraio 1968, città di Saigon, Vietnam del Sud, il comandante in capo della polizia sudvietnamita, Nguyen Ngoc Loan, è immortalato da uno scatto della macchina fotografica del fotoreporter americano Eddie Adams nell'atto di giustiziare sommariamente un presunto vietcong sulla pubblica strada. La foto è scabrosa e fa subito il giro del mondo, cogliendo l'attimo esatto in cui la pallottola sparata a bruciapelo dal poliziotto sudvietnamita trapassa le meningi del presunto vietcong provocando, come in un film di Quentin Tarantino – diremmo oggi –, la subitanea contrazione del volto della vittima, che diventa una maschera deforme, e dall'altra, al lato sinistro del boia, lo stupore del volto di un soldato sudvietnamita seduto su una jeep. La violenza dell'istantanea è così riassunta dal fotoreporter americano: «The general killed the Viet Cong; I killed the general with my camera». È un atto di denuncia della violenza della guerra, ma è pure vero che dopo la pubblicazione di questa foto, l'immaginario della guerra e la conduzione della guerra stessa sono cambiati per sempre radicalmente. Ciò chiama in causa l'enorme responsabilità etica che hanno in primo luogo gli attori dell'informazione pubblica nella diffusione mediatica di immagini di violenza. Ma la responsabilità è alla fine di ciascuno di noi, perché oggi in rete proliferano immagini di ogni genere di violenza, pubblica e privata, prodotte spesso non dal Genio dell'artista creatore, ma dal quotidiano fai-da-te di telefonini o altri strumenti digitali.

Ad esemplificazione di questa tipologia, richiamo una seconda immagine, anch'essa, come la prima, pubblicata e ormai disponibile in rete: foto di un interno del carcere di Abu Ghraib, in Iraq, la foto fa parte come altre 2500 circa di un gruppo di immagini che ritraggono prigionieri iracheni mentre vengono sottoposti a torture e umiliazioni a carattere perlopiù sessuale da parte dei carcerieri, soldati americani in larga maggioranza, e inglesi. Sono foto scattate tra il 2003 e il 2004, destinate al consumo per così dire interno alle truppe di occupazione occidentali in Iraq, durante la seconda guerra del Golfo. Esse vengono rese note all'opinione pubblica di tutto il mondo nel 2004, da un'inchiesta della rete televisiva americana CBS. La foto in questione mostra una serie di prigionieri iracheni completamente nudi addossati alla parete, la testa incappucciata, alcuni di loro sono con le mani conserte a coprire i genitali, altri hanno perso ogni pudore o sono talmente disorientati da non comprendere cosa sta accadendo, nel qual caso l'immagine digitale in corrispondenza dei genitali è sgranata, in un paradossale contrappunto tra l'oscenità dell'immagine e il falso pudore di chi ha ritoccato a posteriori la fotografia. Dall'altra parte della foto, una donna soldato, dai tratti mascholini, punta un immaginario fucile mimato dal gesto delle sue stesse dita contro il pene scoperto dell'iracheno più vicino; la linea immaginaria costruita dal gesto delle mani trova una, forse, volontaria e quindi "artistica" corrispondenza nella linea tracciata dalla sigaretta che la donna soldato tiene in bocca. La bocca della donna, storta beffardamente dalla posa con la sigaretta, accenna ad un sorriso deforme. Significativamente qui è una donna che perpetra o mima

⁷⁷ VAROTTI (2013).

una violenza sessuale su un uomo, servendosi come arma di un surrogato del membro maschile. L'oscenità in questa foto, come in molte altre del gruppo, assume pose pornografiche, di una pornografia quasi caricaturale, la violenza delle torture e delle umiliazioni che si possono immaginare avvenute prima, durante e dopo lo scatto, amplificano l'orrore, ma allo stesso tempo sembrano surrettiziamente in grado di contagiare e di trascinare con sé nel loro voyeurismo perverso lo spettatore. Esistono siti internet nei quali è possibile, senza alcuna limitazione, visionare tutte le 2500 foto di Abu Ghraib.

7. Considerazioni conclusive sulle sorti dell'osceno verbale

A margine di queste considerazioni, e a conclusione di questa lunga trattazione, cosa rimane dell'osceno verbale, della parola politicamente graffiante capace di deridere *coram populo* i potenti, di fare vedere il re nudo, di svelare le oscenità della politica?

A giudicare da quello che è successo in diversi paesi occidentali, la società umoristica attuale si caratterizzerebbe piuttosto per un sostanziale ammorbidimento dei toni, si sarebbe passati infatti dalla derisione all'humour ludico, senza né morti né feriti⁷⁸. Per ciò che riguarda l'Italia, bastino pochi dati relativi alle sorti della satira politica prima e dopo l'ultimo ventennio berlusconiano: molti ricorderanno le performance di Roberto Benigni tra Festival di Sanremo e Festa dell'Unità, soprattutto quella del 1980, che fece scandalo e per la quali subì un processo in Vaticano e fu condannato per avere pronunciato sul palco del teatro sanremese l'espressione «Wooytlaccione»!

Altro caso è quello di Daniele Luttazzi, radiato dalla RAI per la sua satira politica ("Satyricon" e "Decameron" i titoli non a caso dei suoi programmi più famosi, andati in onda sulla tv pubblica e su LA7 rispettivamente nel 2001 e nel 2007), ha vinto una causa contro Berlusconi e la Fininvest, ma da allora non ha più messo piede nella tv pubblica, né privata né di Stato. Indicativa delle tensioni comunque sempre esistenti, pur sotto traccia, tra politica e mondo della satira, è la legge dello Stato italiano, risalente al 2010, che sospende i programmi satirici durante il periodo elettorale in nome della cosiddetta *par condicio*⁷⁹. Forse in tal senso avrà giovato al Legislatore la conoscenza storica dei

⁷⁸ Per quanto riguarda il panorama dei media francesi e in generale nei paesi occidentali, vedi l'analisi di ALLARD (2021, 17).

⁷⁹ Vedasi il *Manuale elettorale* contenente *Norme per le elezioni europee* varato dalla Commissione Parlamentare di vigilanza RAI, del 2 aprile 2019, in part. art. 2 intitolato "Tipologia della programmazione RAI in periodo elettorale", comma 1 lettera d, che regolano la *par condicio* nelle trasmissioni RAI durante il periodo elettorale: «[...] È indispensabile garantire, laddove il format preveda l'intervento di un giornalista o di un opinionista a sostegno di una tesi, uno spazio adeguato anche alla rappresentazione di altre sensibilità culturali in ossequio al principio non solo del pluralismo, ma anche del contraddittorio, della completezza e dell'oggettività dell'informazione stessa, garantendo in ogni caso la verifica terza e puntuale di dati e informazioni emersi dal confronto. Ciò è ancor più necessario per quelle trasmissioni che,

decreti eccezionali con cui ad Atene il demagogo Cleone per fare fronte alle invettive dei commediografi vietò la pratica dell'*onomastì komodéin*⁸⁰.

Ma tutto sommato, in anni recenti, a provocare le reazioni più violente nel contrasto alla libertà di espressione, non è stato tanto il linguaggio osceno quanto la derisione, nelle forme della satira, rivolta contro il potere o l'autorità religiosi⁸¹: si pensi alle drammatiche conseguenze della pubblicazione di vignette satiriche per il giornale francese Charlie Hebdo nel 2015 in nome della presunta difesa dei valori dell'Islam, o prima ancora la *fatwa*, ossia la condanna a morte per blasfemia, che dura ancora oggi, lanciata contro lo scrittore Salman Rushdie per la pubblicazione dei suoi *Versetti satanici*.

In conclusione, per trovare qualche traccia di persistenza di oscenità verbale, benché su un piano molto triviale, ci dobbiamo accontentare di frequentare i social media, dove ingiurie, insulti e apostrofi oscene proliferano assolutamente incontrollati e incontrastati. A meno che non ci si rifugi nell'ultima frontiera per così dire artistica dell'osceno verbale, il *dissing*, botta e risposta tra contrapposti rapper che si rinfacciano a suon di insulti, degni del giambo greco e di Aristofane, reciproci plagi e torti, in un gioco di preziosi rimandi intertestuali e di dichiarazioni di superiorità poetica diffuse via Instagram o Youtube. La resa dei conti arriva alla fine con il testo delle canzoni, e così alla canzone *Estate dimmerda* del rapper sardo Salmo (2017) risponde provocatoriamente con *Estate dimmerda 2* (2023) Luché, il rapper napoletano anti-Salmo. Al che Salmo risponde a brevissima distanza per le rime, pubblicando il pezzo *Dove volano le papere*, parodia rapper dell'album di Luché intitolato *Dove volano le aquile*. Ma la storia, l'osceno, avrà un seguito, c'è da contarci.

Riferimenti bibliografici

ALLARD 2014

J.-N. Allard, *La dérision des euruprôktoi. Les dimensions politiques de l'aischrologia comique*, «Cahiers Mondes Anciens» V: <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.1240>.

ALLARD 2021

J.-N. Allard, *La cité du rire. Politique et dérision dans l'Athènes classique*, Paris.

ALMANSI 1980²

G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Con una Appendice 1980*, Torino (1^a ed. Torino 1974).

apparentemente di satira o di varietà, diventano poi occasione per dibattere direttamente o indirettamente temi di attualità politica, senza quelle tutele previste per trasmissioni più propriamente giornalistiche».

⁸⁰ Al proposito, v. HALLIWELL (1991, 55s.).

⁸¹ Sul piano della definizione, l'osceno rappresenta una, ma non l'unica, delle forme di cui si sostanzia la derisione, mentre ai fini della distinzione più in generale tra derisione, humor e comico rimando ancora alle osservazioni di ALLARD (2021, 16).

ASHERI 1988

D. Asheri (a cura di), *Erodoto. Le Storie. Libro I. La Lidia e la Persia*. Traduzione di Virginio Antelami, Milano.

BIANCIARDI 1968

L. Bianciardi, *Lettera*, «Kent. Mensile per uomini» n. di marzo (ora in *Id., L'antimeridiano. Tutte le opere. Volume secondo*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, Milano 2008).

BIANCIARDI 2005

L. Bianciardi, *L'antimeridiano. Tutte le opere. Volume primo*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, Milano (1^a ed. Milano 1965).

CALZECCHI ONESTI 1990

R. Calzecchi Onesti (a cura di), *Omero. Iliade. Testo a fronte*, Torino (rist.).

CÀSSOLA 1975

F. Càssola (a cura di), *Inni Omerici*, Milano.

COZZO 2006

A. Cozzo, *La tribù degli antichisti. Un'etnografia ad opera di un suo membro*, Roma.

COZZO 2018

A. Cozzo, *Riso e sorriso e altri saggi sulla nonviolenza nella Grecia antica*, Milano.

COZZO 2023

A. Cozzo, *La logica della guerra nella Grecia antica. Contenuti, forme, contraddizioni*, Palermo.

DE MAURO 2000

T. De Mauro (ideato e curato da), *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, vol. IV (Mao-Pol), Torino.

DESOLE 2020

A. P. Desole, *L'immagine oscena. Giurisprudenza della fotografia erotica nell'Italia del dopoguerra*, San Severino Marche.

ECO 2007

U. Eco, *Il nome della rosa*, Torino (1^a ed. 1980).

ECO 2009

U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano.

ERNOUT – MEILLET 1951

A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*, Paris.

FORTUNA 2022

S. Fortuna, *Women, Ancient Medicine and the Hippocratic Oath*, in C. Santos Pinheiro, G. A. F. Silva, R. Carlos Fonseca, B. Machado Mota, J. Pinheiro (eds.), *Gynecia. Studies on Gynaecology in Ancient, Medieval and Early Modern Texts*, Porto, 27-41.

GIORGIANNI 2023

F. Giorgianni, *The Art of Democedes and Atossa's Oath (Hdt. III, 133)*, «*Medicina nei Secoli*» XXXV/2, 9-26.

GUASTINI 2010

D. Guastini (a cura di), *Aristotele. Poetica. Introduzione, traduzione e commento*, Roma.

HALLIWELL 1991

S. Halliwell, *Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens*, «*Journal of Hellenic Studies*» CXI, 48-70.

HALLIWELL 2004

S. Halliwell, *Aischrology, Shame, and Comedy*, in I. Sluiter, R. M. Rosen (eds.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden, Boston, 115-44.

HANKINSON 2000

J. Hankinson, *La pathologie du rire: réflexions sur le rôle du rire chez les médecins grecs*, in M.-L. Desclos (éd.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 191-200.

HENDERSON 1991²

J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York, Oxford.

HERSANT 1991

Y. Hersant (a cura di), *Ippocrate. Sul riso e la follia*, Palermo.

ISLER-KERÉNYI 2004

C. Isler-Kerényi, *Civilizing Violence. Satyrs on 6th-Century Greek Vases*, Göttingen, Fribourg.

JANKO 1984

R. Janko (ed.), *Aristotle On Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, London.

KASSEL 1965

R. Kassel (ed.), *Aristotelis, De arte poetica liber, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. Kassel* (Bibliotheca Oxoniensis), Oxonii.

KIRK 1985

G. S. Kirk (ed.), *The Iliad: a Commentary. Volume I: books 1-4*, Cambridge.

LATACZ 2003

J. Latacz (Hrsg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar, Band II. Zweiter Gesang (B), Faszikel 2: Kommentar*, von C. Brügger, M. Stoevesandt, E. Visser, München, Leipzig.

LORAUX 1990

Nicole Loraux, *Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité*, in G. Gnoli, J.-P. Vernant (sous la direction de), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 27-43 (online: <https://books.openedition.org/editionsmsh/7732>).

NICOSIA 2019

S. Nicosia, *Identikit dell'etocrate. Terminologia sociopolitica ed etica nel mondo greco e latino* (I Quaderni di "Atene e Roma", 6), Lecce.

ROCCI 1961

L. Rocci, *Vocabolario greco-italiano*. Quattordicesima edizione, Milano, Roma, Napoli, Città di Castello.

MASTROMARCO 1983

G. Mastromarco (a cura di), *Commedie di Aristofane*. Volume primo, Torino.

MAZZACUT-MIS 2009

M. Mazzacut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Firenze.

MONTANARI 2004²

F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*. Con la collaborazione di Ivan Garofalo e Daniela Manetti, Torino.

NERI 2011

C. Neri (a cura di), *Lirici greci. Età arcaica e classica. Introduzione, edizione, traduzione e commento*, Roma.

PELLIZER 1983

E. Pellizer, *Della zuffa simpotica*, in M. Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma, Bari, 29-41.

PICONE – MARCHESE 2012

G. Picone, R. R. Marchese (a cura di), Marco Tullio Cicerone. *De officiis. Quel che è giusto fare*, Torino.

RAYOR 2004

D. Rayor, *The Homeric Hymns. A Translation, with Introduction and Notes*, Berkeley, Los Angeles, London.

ROBSON 2006

J. Robson, *Humour, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen.

ROMAGNOLI 1924

E. Romagnoli (a cura di), Aristofane. *Le Commedie. Le Nuvole - I Calabroni*. Con incisioni di A. De Carolis, Bologna.

ROMAGNOLI 1926

E. Romagnoli (a cura di), Aristofane. *Le Nuvole*. Traduzione in versi italiani, Bologna.

ROSELLI 1998

A. Roselli (a cura di), Ippocrate. *Lettere sulla follia di Democrito*, Napoli.

SAETTA COTTONE 2005

R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Roma.

SCHLEGEL 1798

F. Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, «Athenäum», 1. Bd., 2. Stück, Berlin.

SCHLEGEL 1988

F. Schlegel, *Studium-Aufsatz*, trad. it. *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Andreina Lavagetto, Napoli.

SCHLEGEL 1989

F. Schlegel, *La bellezza nell'arte poetica*, in *Id.*, *Frammenti di Estetica*, a cura di Michele Cometa, Palermo.

SONTAG 1999

S. Sontag, *L'immaginazione pornografica*, in *Ead.*, *Stili di volontà radicale*, trad. it. Milano 1999, 53-102 (ed. or. 1967): <https://www.sguardisulledifferenze.eu/wordpress2/wp-content/uploads/2017/03/sontag.pdf>.

SPINA 2001

L. Spina, *L'oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli.

VAROTTI 2013

C. Varotti, *Articolazioni dell'osceno: Bianciardi e "il comune sentimento del pudore"*, «Griseldaonline» XIII/1: <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9214>

WEST 1972

M. L. West (ed.), *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati. Volumen II*, Oxford.