L'immaginazione pornografica

1

Non si dovrebbe intraprendere una discussione sulla pornografia prima di riconoscere le varie pornografie – ne esistono almeno di tre tipi – e senza ripromettersi di affrontarne una per volta. Si guadagna parecchio in verità qualora la pornografia in quanto elemento di storia sociale venga affrontata in modo nettamente distinto dalla pornografia in quanto fenomeno psicologico (secondo l'opinione diffusa, sintomatico di deficienza sessuale o di deformità tanto nel consumatore che nel produttore), e se si opera un'ulteriore distinzione relativamente a un'altra pornografia, vale a dire un'interessante per quanto minore modalità convenzionale adottata dalle arti.

È proprio quest'ultima forma di pornografia quella su cui intendo concentrarmi. Più specificamente ancora, vorrei soffermarmi sul genere letterario per cui, in mancanza di un nome più appropriato, sono disposta ad accettare (perlomeno nell'ambito di un fondato dibattito intellettuale, se non sulla pubblica piazza) la discutibile etichetta di pornografico. Per genere letterario intendo un corpus di opere appartenente alla letteratura in quanto forma d'arte, e a cui sono inerenti standard artistici di livello elevato. Nella prospettiva dei fenomeni sociologici e psicolo-

gici, qualunque testo pornografico ha il medesimo status: si tratta di documenti. Nella prospettiva dell'arte, tuttavia, alcuni di questi testi possono essere anche qualcos'altro. Non solo *Trois filles de leur mère* di Pierre Louÿs, *Histoire de l'oeil* (*Storia dell'occhio*) e *Madame Edwarda* di Georges Bataille, la pseudonima *Storia di O* e *L'image* appartengono alla letteratura, ma si può cercare di chiarire perché tutti e cinque questi libri occupino un livello letterario ben più alto di *Candy* o *Teleny* di Oscar Wilde o del *Sodom* di Earl di Rochester, di *Le undicimila verghe* di Apollinaire o di *Fanny Hill* di Cleland. La gran massa di romanzacci pornografici confezionati sotto banco nel corso dei due secoli passati e oggi sempre più alla luce del sole, non ha diritto allo status di letteratura del primo gruppo di libri menzionato, più di quanto la proliferazione di libri quali di *The Carpetbaggers* e *Valley of the Dolls* abbiano la possibilità di mettere in crisi le credenziali di *Anna Karenina*, di *Il grande Gatsby*, e di *The Man who loved Children*.

Può darsi che la proporzione tra autentica letteratura e semplice spazzatura, all'interno del genere pornografico, sia in qualche modo inferiore rispetto a quella tra romanzi di autentico valore letterario e l'intero volume di narrativa sub-letteraria prodotta per il pubblico di massa. Tuttavia è probabile che essa non sia inferiore a quella di un altro sottogenere sospetto con ben pochi libri di alta qualità a suo credito, ossia la fantascienza (e in quanto forme letterarie, la pornografia e la fantascienza hanno interessanti punti di contatto tra loro). Ad ogni modo, la dimensione quantitativa fornisce un criterio poco significativo. Per quanto siano relativamente poco comuni, esistono scritti che a buona ragione si possono definire pornografici – ammesso che l'etichetta

abbia una qualsiasi utilità – e a cui allo stesso tempo non possiamo negare lo status di letteratura seria.

La questione sembrerebbe ovvia. Eppure non pare che le cose stiano esattamente così. Perlomeno in Inghilterra e in America, lo scrutinio ragionato e la definizione di pornografia sono mantenuti rigidamente all'interno del discorso psicologico, sociologico, giuridico, etico e della critica sociale. La pornografia in quest'ottica è una malattia che attende una diagnosi e un'occasione di giudizio, qualcosa di cui si è a favore o contro. Ed esprimersi a favore della pornografia non è certo paragonabile a sostenere un genere musicale o la Pop Art, ma piuttosto qualcosa di simile a essere a favore della legalizzazione dell'aborto o del sostegno federale delle scuole religiose. Di fatto, il medesimo atteggiamento verso questo argomento è mantenuto nella sostanza dai contemporanei, eloquentissimi difensori del diritto e dovere della società di censurare i libri indecenti, come George P. Elliott e George Steiner, o da personalità come Paul Goodman, il quale pure considera le conseguenze di una politica censoria ben più perniciose di qualunque danno che i libri in questione potrebbero mai arrecare. Tanto i libertari che gli aspiranti censori sono comunque concordi nel ridurre la pornografia a un sintomo patologico e a un controverso prodotto sociale. Un pressoché unanime consenso esiste inoltre quanto alla definizione di ciò che è pornografico – che viene identificato con le nozioni relative alle *fonti* dell'impulso a produrre e consumare questi beni particolari. Se presa in quanto tema di analisi psicologica, la pornografia raramente viene considerata come qualcosa di più interessante di semplici documenti attestanti un deplorevole arresto nello sviluppo di una normale sessualità adulta. In questa prospettiva tutto ciò che la pornografia si riduce a

essere è la rappresentazione delle fantasie di una vita sessuale infantile, elaborate dalla più abile che innocente coscienza di un adolescente masturbatore e rese disponibili all'acquisto da parte di cosiddetti adulti. In quanto fenomeno sociale – per esempio in merito all'incremento vertiginoso di produzione pornografica nelle società dell'Europa occidentale e americana a partire dal diciottesimo secolo – l'approccio è, in modo altrettanto inequivocabile, di tipo clinico. La pornografia diventa in questo caso una patologia di gruppo, la malattia di un'intera cultura, sulle cui cause tutti più o meno concordano. La crescente produzione di libri sconci è spiegata con il dannoso retaggio della repressione sessuale di eredità cristiana e con la mera ignoranza fisiologica, disfunzioni assai antiche cui si aggiungono più recenti avvenimenti di ordine storico, tra cui l'impatto di radicali rivolgimenti nei modelli familiari tradizionali e dell'ordine politico, e il cambiamento in corso e ancora confuso a livello di ruoli sessuali (il problema della pornografia è quello del «dilemma di una società in transizione», ebbe occasione di dire Goodman in un saggio di qualche anno fa). Di conseguenza relativamente alla diagnosi della pornografia in quanto tale esiste un consenso pressoché unanime. Il disaccordo nasce piuttosto nella valutazione delle conseguenze psicologiche e sociali della sua diffusione, e parallelamente nella formulazione di strategie e politiche in merito.

I più illuminati artefici di condotte morali sono di certo pronti ad ammettere che esista qualcosa che è definibile come «immaginazione pornografica», per quanto magari solo nel senso che le opere di pornografia sono testimonianze di un radicale fallimento o di una devianza dell'immaginazione. Ed essi potrebbero sostenere la tesi, proprio come Goodman, Wayland Young e molti altri, che esista anche una «società pornografica», e che senza dubbio la nostra ne è un esempio particolarmente florido, essendo costruita su basi talmente ipocrite e repressive da produrre inevitabilmente una quantità di pornografia come sua logica espressione e come suo sovversivo e popolare antidoto. Ma da nessuna parte nella comunità letteraria angloamericana ho sentito mai dire che questo o quel libro pornografico sono interessanti o opere d'arte di una certa importanza. E del resto, fin quando la pornografia sarà affrontata esclusivamente come fenomeno sociale e psicologico, come si potrebbe sostenere un simile argomento?

2

C'è un'altra ragione, a parte la categorizzazione della pornografia in quanto argomento d'analisi, per cui la questione se la pornografia possa essere o no letteratura non è stata mai veramente affrontata. Mi riferisco al concetto di letteratura fatto proprio dalla maggioranza dei critici inglesi e americani – visione che nell'escludere la scrittura pornografica per definizione dall'ambito della letteratura, esclude parecchio altro.

Naturalmente nessuno nega che la pornografia costituisca una branca della letteratura, nel senso che si presenta nella veste di libri a stampa di *fiction*. Al di là però di questa banale connessione, non ci si permette nulla di più. Il modo in cui la maggioranza dei critici ricostruisce la natura della letteratura in prosa, e la propria interpretazione della natura della pornografia, inevitabilmente pone quest'ultima in una relazione ostile alla letteratura. E si tratta di una posizione a prova di bomba, dal momento che se il

libro pornografico non appartiene per definizione alla letteratura e viceversa, non c'è ragione di prendere in esame questo o quel libro particolare.

Le definizioni reciprocamente esclusive di pornografia e letteratura riposano su quattro distinte argomentazioni. La prima è che l'incredibilmente ristretta modalità di relazione che la pornografa ha con il lettore, che è quella poi dell'eccitamento sessuale, sia antitetica alla complessa funzione espletata dalla letteratura. Si potrebbe inferirne che lo scopo della pornografia, che è quello di indurre eccitazione sessuale, sia in contrasto con il tranquillo e distaccato coinvolgimento evocato dalla vera arte. Questo aspetto dell'argomentazione appare però davvero poco convincente se si considera il fascino, peraltro indiscusso, esercitato sui sentimenti «morali» del lettore da certuni scritti «realistici», per non menzionare poi il fatto che alcuni riconosciuti capolavori (da Chaucer a Lawrence) contengono brani che hanno in realtà lo scopo precipuo di eccitare sessualmente il lettore. È più plausibile piuttosto sottolineare il fatto che la pornografia possiede un'unica «intenzione», mentre l'arte elevata ne ha molte.

Un'altra prova, sostenuta tra gli altri da Adorno, è che l'opera pornografica mancherebbe della struttura caratteristica inizio-svolgimento-conclusione, tipica della letteratura. Un'opera di finzione pornografica mette insieme per solito un pretesto grossolano come avvio, e una volta iniziata, andrebbe avanti senza una precisa direzione.

Terza prova: lo scritto pornografico non mostrerebbe preoccupazione alcuna per i suoi mezzi espressivi in quanto tali, dal momento che lo scopo della pornografia è di ispirare una serie di fantasie non verbali in cui il linguaggio occupa un ruolo minoritario e meramente strumentale.

organi spersonalizzati

L'ultima argomentazione, quella di maggior peso, si basa infine sul concetto che il soggetto della letteratura sia la relazione tra esseri umani: di contro, la pornografia disdegna la persona nella sua interezza (psicologia e tratti sociali), tralascia le questioni dei motivi e della loro credibilità, per registrare unicamente le transazioni instancabili e prive di senso di organi spersonalizzati.

In base alla concezione di letteratura vigente presso la maggioranza dei critici inglesi e americani, si dovrebbe dedurre che il valore letterario della pornografia sia nullo. Tali assiomi d'altra parte non reggono a un'analisi ravvicinata, né si adattano al soggetto in questione. Si prenda ad esempio *Storia di O*. Sebbene il romanzo sia chiaramente osceno se raffrontato a standard medi, e certo più efficace di altri nell'eccitare gli istinti sessuali del lettore, l'eccitazione non pare essere l'unica funzione delle situazioni descritte. La narrazione ha decisamente un inizio, uno svolgimento e una conclusione. La ricercatezza della scrittura difficilmente potrebbe dare l'impressione che il suo autore considerasse il linguaggio nient'altro che una seccante necessità. Inoltre i personaggi possiedono emozioni di grande intensità, per quanto di natura ossessiva e senza dubbio di carattere profondamente asociale: si tratta di personaggi con motivazioni, sebbene si tratti di motivazioni non «normali» dal punto di vista psichiatrico o sociale. I personaggi di *Storia di O* sono inoltre dotati di una «psicologia» di genere particolare, derivante dalla psicologia della lussuria. E mentre ciò che può essere appreso riguardo a questi personaggi nell'ambito delle situazioni in cui sono posti è decisamente ristretto – a modalità strettamente sessuali e comportamenti sessuali resi in termini alquanto espliciti –, O e i suoi partner non sono più poveri o di breve re-

spiro dei personaggi di numerose opere non pornografiche di parecchia narrativa contemporanea.

Solo nel momento in cui i critici americani e inglesi acquisiranno un punto di vista più sofisticato sulla letteratura avrà inizio un dibattito interessante in merito (e alla fine tale dibattito non verterà più unicamente sulla pornografia, ma sull'intero corpus della letteratura contemporanea focalizzata in modo così insistito su situazioni o comportamenti estremi). Le difficoltà sorgono invece perché i critici continuano in così gran numero a identificare con la letteratura in prosa le particolari convenzioni letterarie del «realismo» (e che si potrebbe un po' approssimativamente associare alla maggiore tradizione del romanzo del Diciannovesimo secolo). Per trovare esempi di modalità letterarie alternative occorre rivolgersi a gran parte della grande produzione letteraria del Ventesimo secolo – all'*Ulisse*, opera non di personaggi, ma sui mezzi di scambio interpersonale e su tutto ciò che si trova al di fuori della psicologia individuale e della necessità individuale; al surrealismo francese e al suo più recente corollario, il Nouveau Roman; al romanzo «espressionista» tedesco; al post-romanzo russo rappresentato ad esempio da *St. Petersburg* di Biely e da Nabokov; o alla narrativa non lineare e priva di dimensione temporale di Stein e Borroughs. Una definizione di letteratura che biasimi un'opera semplicemente per il fatto di essere radicata nella «fantasia» piuttosto che nella resa realistica dei modi in cui persone verosimili si comportano l'uno verso l'altro in situazioni familiari, non sarebbe nemmeno in grado di affrontare le pur venerabili convenzioni del dramma pastorale, che ritrae relazioni tra persone che sono perlomeno riduttive, poco significative e ancor meno convincenti.

È ormai da tempo che ci si augura il rovesciamento di alcuni di questi tenacissimi cliché, dato che esso promuoverebbe una lettura più accurata della letteratura del passato, oltre a mettere tanto i critici che i lettori ordinari a più stretto contatto con la letteratura contemporanea, la quale del resto include aree di scrittura che ricordano strutturalmente la pornografia. È banale e virtualmente privo di significato esigere che la letteratura si attenga all'«umano». Il punto in questione infatti non è l'«umano» di contro all'«inumano», (in cui la scelta dell'«umano» garantisce autocompiacimento morale istantaneo tanto all'autore quanto al lettore), quanto piuttosto un infinitamente vario registro di forme e di tonalità tese al fine di trasfondere *la voce umana* in prosa narrativa. Per il critico, la questione pertinente è non tanto la relazione tra il libro e «il mondo» o «la realtà» (in cui ogni romanzo è giudicato come se fosse un elemento unico, e in cui il mondo è osservato come un luogo assai meno complesso di quello che è effettivamente), ma piuttosto le complessità della coscienza stessa, in quanto medium attraverso cui un mondo esiste e si costituisce, e un approccio alle singole opere di narrativa che non trascuri il fatto che esse esistono in dialogo reciproco. Da questo punto di vista, la decisione dei romanzieri del passato di ritrarre lo svolgimento dei destini di personaggi fortemente individualizzati all'interno di situazioni familiari e dense dal punto di vista sociale, e nell'ambito di una notazione convenzionale della sequenza cronologica, è solo una delle numerose possibili decisioni che non ha ragione di godere di un intrinseco, superiore diritto alla fedeltà del pubblico. In tali procedure non c'è nulla di intrinsecamente più «umano». La presenza di personaggi realistici non è, in sé per sé, qualcosa di positivo o di più fecondo per la sensibilità morale.

La sola verità accertata sui personaggi in una prosa narrativa è, per dirla con Henry James, il fatto che essi sono una «risorsa compositiva». La presenza delle figure umane nell'arte letteraria può servire a parecchi scopi. La tensione drammatica o la tridimensionalità nella resa delle relazioni personali o sociali spesso *non* è un'intenzione dell'autore, nel qual caso non aiuta insistervi come un criterio generale. L'esplorazione delle idee è una meta altrettanto autentica della prosa di finzione, sebbene sulla scorta dei requisiti del realismo romanzesco tale meta limiti severamente la rappresentazione di persone verosimili. Ricostruire o immaginare qualcosa di inanimato, o una parte del mondo naturale, è pure considerato impresa meritoria, che implica un opportuno ridimensionamento della figura umana (la forma della pastorale implica entrambi questi propositi: la descrizione di idee e della natura. Le persone sono impiegate solamente nella misura in cui esse costituiscono un certo tipo di paesaggio, che in parte è una stilizzazione della natura «reale», e in parte un paesaggio neoplatonico di idee). Ugualmente validi poi come soggetto di prosa narrativa sono gli stati estremi degli umani sentimenti e della coscienza, talmente perentori da escludere il flusso ordinario dei sentimenti e da essere legati solo in modo contingente a persone concrete – che è poi il caso della pornografia.

Difficilmente si potrebbe dedurre, sulla base dei sicuri pronunciamenti sulla natura della letteratura da parte della maggioranza dei critici americani e inglesi, che ormai da parecchie generazioni a questa parte sia in corso un vivace dibattito su questo argomento. «A me pare» scriveva Jacques Rivière nella «Nouvelle Revue Française» nel 1924 «che stiamo assistendo a una vera e propria crisi del concetto di

funzione sovrasensoriale
l'astronomia creativa
Rivière

ciò che è la letteratura». Una delle numerose risposte al «problema della possibilità e dei limiti della letteratura» notava Rivière, è la tendenza decisa dell'«arte (se la parola stessa può essere mantenuta) a diventare un'attività completamente non umana, una funzione sovrasensoriale, se mi è lecito usare l'espressione, una sorta di astronomia creativa». Cito Rivière non tanto perché il suo saggio *Discussione del concetto di letteratura* sia particolarmente originale, decisivo o argomentato, quanto per ricordare un insieme di nozioni radicali relative alla letteratura e che fino a quarant'anni fa erano pressoché dei luoghi comuni nelle riviste letterarie europee.

Fino a oggi però, quel fermento continua a essere estraneo, non assimilato e costantemente frainteso nel mondo angloamericano delle lettere, essendo sospettato di provenire da una sorta di collasso nervoso culturale, e quindi di solito respinto come pura perversione, oscurantismo o sterilità creativa. I migliori critici del mondo anglofono, tuttavia, difficilmente potrebbero fare a meno di notare quanta grande letteratura del Ventesimo secolo sovverta le idee sulla natura della letteratura trasmesseci da alcuni dei grandi romanzieri dell'Ottocento, e che essi continuano a echeggiare nel 1967. La consapevolezza del critico di una forma genuinamente nuova di letteratura è per solito presentata in uno spirito non molto dissimile da quello dei rabbini di un secolo prima dell'inizio dell'era cristiana i quali, nel momento in cui riconoscevano umilmente l'inferiorità spirituale della loro epoca in confronto a quella dei grandi profeti, chiudevano tuttavia con fermezza il canone dei libri profetici dichiarando – più con sollievo che con dolore, si sarebbe tentati di credere – che l'epoca delle profezie si era conclusa. Analogamente, l'epoca di quella che in gergo critico angloamericano ancora viene sorprenden-

temente chiamata scrittura «sperimentale» o «d'avanguardia» è stata ripetutamente dichiarata chiusa. Le celebrazioni rituali di ogni genio contemporaneo che abbia insidiato le nozioni obsolete di letteratura sono spesso state accompagnate all'irritata insistenza sul fatto che l'opera in questione fosse l'ultima, ahimè, della sua nobile ma sterile famiglia. Il risultato di questa contorta e miope modalità di sguardo sulla letteratura è stato quello di parecchie decadi di insuperato interesse ed efficacia della critica critica inglese e americana – particolarmente quest'ultima. Un tale successo tuttavia si basa su un collasso del gusto e su qualcosa che si avvicina a una fondamentale malafede metodologica. La coscienza retrograda del critico delle richieste pressanti poste dalla letteratura moderna, assieme al dispetto per ciò che solitamente viene designato come «rifiuto della realtà» e «fallimento del sé», endemico in tale letteratura, indica il punto esatto in cui anche la più raffinata critica letteraria angloamericana rinuncia a considerare le strutture letterarie per diventare piuttosto critica della cultura.

Non intendo in questa sede riprendere le argomentazioni che ho avanzato altrove relativamente a un approccio critico alternativo. Discutere anche una sola opera che condivida la natura radicale di *Histoire de l'oeil* pone domande relativamente alla letteratura stessa, e sulla prosa in quanto forma d'arte. E d'altra parte libri come quelli di Bataille non sarebbero potuti essere scritti se non fosse stato per quella agonica rivalutazione della natura della letteratura da cui sembra essere preoccupata l'Europa letteraria da più di un cinquantennio; in assenza di quel contesto però, testi del genere si dimostrano pressoché inassimilabili per dei lettori inglesi e americani, se non in quanto «pornografia», spazzatura dal fascino inesplicabile. Se è davvero necessario sollevare la questione se pornografia e letteratura siano o no antitetiche, se è necessario anche solo affermare che opere di pornografia possono appartenere all'arte, una simile asserzione implica una visione d'insieme di ciò che è l'arte.

In termini molto generali: l'arte (e il fare arte) è una forma di coscienza; i materiali dell'arte sono la varietà delle forme della coscienza. Da nessun principio *estetico* tale nozione dei materiali dell'arte può essere costruito escludendo le forme anche più estreme di coscienza trascendenti la personalità sociale o l'individualità psicologica.

Nella vita quotidiana, per la verità, in generale riconosciamo un obbligo morale a reprimere tali stati di coscienza dentro di noi. Tale obbligo sembra, da un punto di vista pragmatico, sano non solo in vista del mantenimento dell'ordine sociale nel senso lato del termine, ma anche per permettere all'individuo di mantenere un contatto umano con l'altro (sebbene a tale contatto si possa rinunciare, per periodi più o meno prolungati). È noto che quando la gente si avventura nelle zone più remote della coscienza, ciò avviene a rischio della propria salute mentale, ossia della propria umanità. Tuttavia il «metro umano» o lo standard umanistico appropriato per la vita e la condotta di tutti giorni appare fuori luogo se applicato all'arte. Esso infatti è semplicistico. Se nel corso di questo secolo l'arte concepita come attività autonoma è stata investita di uno status mai raggiunto prima di allora – essere cioè la cosa più vicina a un'attività umana sacralizzata per consenso della società secolare – ciò si spiega col fatto che uno dei compiti che l'arte si è assunto è quello di operare delle invasioni e conquistare posizioni all'interno delle frontiere della coscienza (il che si rivela pericoloso per l'artista in quanto persona) e fare un resoconto

di ciò che laggiù si è trovato. In qualità di libero esploratore di zone spirituali a rischio, l'artista riceve una certa licenza a comportarsi in modo differente dalle altre persone; in armonia con la singolarità della sua vocazione, egli può assumere o meno un conseguentemente eccentrico stile di vita. Il suo lavoro è quello di inventare trofei delle proprie esperienze – oggetti e gesti che non solo (secondo quanto prescritto dalle antiche nozioni dell'artista) edificano o divertono, ma anche affascinano e coinvolgono. Il suo principale strumento di fascinazione è quello di spingersi oltre nella dialettica dello scandalo. Egli cerca di rendere il suo lavoro repellente oscuro, inaccessibile; in poche parole, cerca di offrire ciò che è, almeno in apparenza, *non* desiderato. Per quanto feroce tuttavia possa essere lo scandalo perpetrato dall'artista sul proprio pubblico, le sue credenziali e la sua autorità spirituale dipendono in ultima istanza dalla percezione (sia essa qualcosa di noto o di inferito) che il pubblico ha dello scandalo che egli opera su di sé. L'artista moderno esemplare è un agente che tratta l'articolo della follia.

La nozione di arte come conquista a caro prezzo di un rischio spirituale immenso, il cui costo sale con l'ingresso e la partecipazione di ogni nuovo giocatore, spinge a una revisione degli standard critici. L'arte prodotta sotto l'egida di una simile concezione non è certamente, né potrebbe esserlo, «realistica». Parole però come «fantasia» o «surrealismo», le quali semplicemente invertono le linee direttrici del realismo, servono ben poco a chiarire la questione. La fantasia troppo facilmente infatti tende al «puro» fantastico, a quel che ben esprime l'aggettivo «infantile». Dov'è che la fantasia, condannata su basi più psichiatriche che artistiche, finisce e dà luogo all'immaginazione?

Dal momento che è poco probabile che i critici contemporanei intendano sul serio bandire la prosa narrativa non realistica dal regno della letteratura, sorge il sospetto che ai temi sessuali venga applicato un metro particolare. Questo fatto diviene chiaro se si pone mente a un altro tipo di libro e un altro genere di «fantasia». Il paesaggio astorico e sognante in cui si svolge l'azione, il tempo singolarmente congelato in cui ogni atto viene compiuto, sono tutti elementi ricorrenti tanto nella science fiction che nella pornografia. Non c'è nulla di conclusivo nel fatto ben noto che il più degli uomini e delle donne mancano della valentia sessuale di cui sembrano così dotati i personaggi della pornografia; com'è ben noto il fatto che le misure degli organi sessuali, il numero e la durata degli orgasmi, la varietà e l'attendibilità dei poteri sessuali appaiano grossolanamente esagerati. Proprio come sono inesistenti le navi spaziali e i brulicanti pianeti dei romanzi di fantascienza. Il fatto che il luogo della narrativa sia un *topos* ideale non squalifica né la pornografia né la fantascienza dallo status di letteratura. Una tale negazione del tempo, dello spazio e della personalità reali, tangibili e tridimensionali – e di conseguenza un così fantastico potenziamento dell'energia umana – sono piuttosto gli ingredienti di un genere altro di letteratura, che si basa su una diversa modalità di coscienza.

I materiali costituenti i libri pornografici che contano come letteratura sono precisamente una delle forme estreme della coscienza umana. Senza dubbio molti concorderanno sul fatto che la coscienza sessualmente ossessiva può di principio avere accesso alla letteratura come forma d'arte. Una letteratura della lussuria, dunque? E perché no? Solitamente però costoro aggiungono una clausola al concordato

che in pratica lo nullifica. Essi esigono infatti che l'autore assuma una distanza appropriata dalla sua ossessione al fine di renderla in forma d'arte. Un simile requisito non è altro che ipocrisia allo stato puro, che rivela una volta di più che i valori solitamente applicati alla pornografia sono, in definitiva, quelli appartenenti alla psichiatria e agli studi sociali, piuttosto che alla letteratura. (Dal momento che il cristianesimo ha alzato la posta in gioco e si è concentrato sulla condotta sessuale in quanto radice di virtù, qualunque cosa appartenente alla sfera del sesso è diventata un «caso speciale» nella nostra cultura, evocante atteggiamenti di volta in volta curiosamente oscillanti.) I dipinti di Van Gogh mantengono il loro status di opere d'arte anche se la sua maniera di dipingere sembra meno dovuta a una cosciente scelta rappresentativa che alla sua devianza e al fatto che egli affettivamente vedeva la realtà nel modo in cui la dipingeva.

Allo stesso modo la *Histoire de l'oeil* non diventa un caso storico piuttosto che arte per il fatto che, come Bataille rivela nel suo straordinario saggio autobiografico in appendice alla narrazione, le ossessioni rappresentate nel libro sono le sue.

Ciò che fa di un'opera di pornografia parte della storia dell'arte piuttosto che semplice spazzatura non è la distanza, l'imposizione dall'alto di una coscienza più conforme a quella della realtà ordinaria sulla «coscienza deviata» dell'erotomane ossessivo. Piuttosto è l'originalità, la completezza, l'autenticità e la potenza di quella coscienza deviata, incarnatasi in opera. Dal punto di vista dell'arte, l'esclusività della coscienza incorporata in libri di pornografia in sé non è né anomala né antiletteraria.

Né lo scopo, o l'effetto precipuo di libri di questo genere – ossia l'eccitamento sessuale del lettore –

può essere imputabile a difetto. Solo una degradata e meccanicistica idea del sesso potrebbe condurre qualcuno a concludere che l'essere sessualmente stimolati da un libro come *Madame Edwarda* sia cosa di nessun conto. L'unicità intenzionale spesso condannata dai critici, qualora l'opera meriti una considerazione sotto la specie dell'arte, è in realtà composta di eco molteplici. La sensazione fisica che si produce involontariamente in qualcuno che lega un libro pornografico porta con sé qualcosa che riguarda l'intera esperienza da parte del lettore della propria umanità – nonché i suoi limiti in quanto personalità e in quanto corporeità. In realtà, l'univocità intenzionale è qualcosa di spurio. Non lo è invece l'aggressività dell'intenzione. Ciò che sembra un fine in realtà è un mezzo, sorprendentemente e oppressivamente concreto. Il fine tuttavia è meno concreto. La pornografia è una delle branche della letteratura – proprio come la fantascienza – che mira al disorientamento, alla dislocazione psichica.

Per certi aspetti, l'uso dell'ossessione sessuale come soggetto letterario ricorda l'adozione di un soggetto letterario la cui validità molti di meno si sentirebbero di contestare, ossia le ossessioni religiose. Così confrontato, l'atto ben noto dell'impatto aggressivo e deciso sul lettore, appare sotto una luce differente. La conclamata intenzione della pornografia di stimolare sessualmente il lettore è davvero una sorta di proselitismo. La pornografia che si proponga pertanto come vera e propria letteratura mira a «eccitare» nello stesso modo in cui i libri che ritraggono forme estreme di religiosità mirano a «convertire».

3

Due libri francesi di recente tradotti in inglese, ossia *Storia di O* e *L'image*, illustrano opportunamente alcune delle questioni relative all'argomento, appena sfiorato dalla critica angloamericana, della pornografia come letteratura.

Storia di O di «Pauline Réage» apparve nel 1954 e conquistò ben presto la fama, in parte grazie al patrocinio di Jean Paulhan, che ne scrisse la prefazione. A lungo si pensò che fosse stato Paulhan stesso a scrivere il libro – forse per via del precedente di Bataille, il quale aveva apposto al suo *Madame Edwarda*, uscito nel 1937 sotto lo pseudonimo Pierre Angélique, un saggio introduttivo firmato col suo nome, e anche per via del fatto che il nome Pauline richiamava quello di Paulhan. Paulhan tuttavia ha sempre negato di avere scritto *Storia di O*, insistendo sul fatto che il libro fosse stato effettivamente scritto da una donna, alla sua opera prima, che viveva in un'altra regione della Francia e che aveva espresso il desiderio di rimanere nell'ombra. Nonostante le affermazioni di Paulhan non abbiano fermato le speculazioni sull'autrice, l'idea che egli fosse l'autore è stata gradualmente messa da parte. Negli anni un gran numero di ingegnose ipotesi che attribuivano la paternità dell'opera ad altri notabili della scena letteraria parigina hanno goduto di un certo credito, prima di venire anch'esse abbandonate. La vera identità di Pauline Réage resta uno dei pochi segreti rimasto tale, delle lettere contemporanee.

L'image venne pubblicato due anni dopo, nel 1956, anch'esso sotto lo pseudonimo di «Jean de Berg». Ad accrescere il mistero, il libro recava una dedica a Pauline Réage, la quale era autrice anche della prefazione e che dall'apparizione del suo libro era sparita

nel nulla. (La prefazione della Réage è assai breve e poco significativa, mentre quella di Bataille è lunga e di grande interesse.) I pettegolezzi nei circoli letterari parigini relativamente all'identità di Jean de Berg si rivelarono più fondati di quelli relativi all'identificazione di Pauline Réage, e la voce che si trattasse della moglie di un autorevole romanziere dell'ultima generazione bastò a chiarire le cose.

Non è difficile comprendere perché coloro abbastanza curiosi da speculare sui due pseudonimi si siano dimostrati inclini a nomi della comunità letteraria ufficiale di Francia. Sia per l'uno che per l'altro l'ipotesi che si fosse trattato di colpi fortunati messi a segno da un dilettante era difficilmente credibile. Per quanto siano differenti, sia *Storia di O* che *L'image* rivelano una qualità che non può essere ascritta semplicemente alle consuete doti di sensibilità, energia e intelligenza proprie della scrittura. Tali doti, peraltro ben in evidenza, sono state chiaramente messe al vaglio di un dialogo dotato di grande artificio. L'amara autocoscienza di queste narrazioni potrebbe difficilmente essere più lontana dalla mancanza di controllo e di tecnica di solito considerate tratti tipici di lussuria ossessiva. Per quanto il loro argomento sia inebriante (a meno che il lettore non decida coscientemente di distaccarsene per trovarlo piuttosto ridicolo o sinistro), entrambe queste opere si occupano più dell' «impiego» del materiale erotico che della sua «espressione». E questo uso è soprattutto – non c'è altra parola per definirlo – letterario. L'immaginazione in cerca di scandalosi piaceri in *Storia di O* e *L'image* resta saldamente ancorata a ben precise nozioni relative alla consumazione *formale* di una sensazione intensa e alle procedure per esaurire un'esperienza, che la ricollegano tanto alla letteratura e alla sua storia recente, quanto al domi-

nio astorico dell'eros. E perché no? Le esperienze non sono pornografiche; lo sono solo le immagini e le rappresentazioni – strutture dell'immaginazione. Questa è la ragione per cui un libro pornografico spesso può ricordare al lettore altri libri pornografici, piuttosto che il sesso privo di mediazioni – e ciò non necessariamente a detrimento dell'eccitamento erotico.

Ad esempio, ciò che echeggia nel corso di *Storia di O* è un corpus voluminoso di letteratura pornografica o «libertina», perlopiù dozzinale, tanto in francese che in inglese, che va a pescare nel Diciottesimo secolo. Il riferimento più ovvio è a de Sade. Tuttavia non si deve pensare esclusivamente agli scritti di de Sade, quanto alla reinterpretazione di de Sade ad opera della intellettualità letteraria francese del secondo dopoguerra, gesto critico paragonabile nella sua importanza e influenza sul gusto letterario colto e sulla direzione reale della narrativa alta in Francia, alla rivalutazione di James iniziata appena prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale negli Stati Uniti, con la differenza che il recupero francese è durato più a lungo e sembra aver toccato radici più profonde. (Ovviamente de Sade non era mai stato dimenticato. Era già stato letto con entusiasmo da Flaubert, Baudelaire e dalla maggioranza dei geni letterari francesi della fine del Diciannovesimo secolo. Era inoltre uno dei santi patroni del Surrealismo francese, e ha un ruolo di grande rilevanza nel pensiero di Breton. È stata però la trattazione di de Sade dopo il 1945 che ha effettivamente consolidato la sua posizione come inesauribile punto di partenza per il pensiero radicale sulla condizione umana. I ben noti saggi di Beauvoir, l'indefesso studio biografico ad opera di Gilbert Lely, e numerosi scritti ancora non tradotti di Blanchot, Paulhan, Bataille, Klossowski e

Leiris, sono i documenti più importanti della rivalutazione postbellica che ha assicurato questo incredibilmente coraggioso cambiamento della sensibilità letteraria francese. La qualità e la densità teorica dell'interesse dei francesi per de Sade riesce virtualmente incomprensibile ai letterati inglesi e americani, per cui de Sade è tutt'al più una figura esemplare nella storia della psicopatologia individuale e sociale, ma inconcepibile in quanto «pensatore» su cui riflettere seriamente.)

Ciò che tuttavia è alla base di *Storia di O* non è solo de Sade, i problemi da lui sollevati e quelli sollevati in suo nome. Il libro è altresì radicato nelle convenzioni del romanzo di consumo libertino della Francia del Diciannovesimo secolo, solitamente ambientato in un'Inghilterra fantastica, popolata da aristocratici brutali sessualmente iperdotati e di gusti forti, per di più sulla linea del sadomasochismo. Il nome del secondo amante-proprietario di O, Sir Stephan, offre un chiaro omaggio alle fantasticherie di questo periodo, proprio come la figura di Sir Edmond della *Histoire de l'oeil*. E si dovrebbe altresì sottolineare che l'allusione a una tipologia dozzinale di cascame pornografico, in quanto riferimento letterario, è perfettamente corrispondente allo scenario anacronistico dell'azione principale, tolto di peso dal teatro sessuale di de Sade.

La narrazione prende avvio a Parigi (O incontra il suo amante René in auto e viene portata in giro per la città), ma la maggior parte delle azioni successive è dislocata in un ambiente più intimo se non magari meno plausibile, ossia un castello opportunamente isolato, lussuosamente ammobiliato e dotato di servitù in abbondanza, in cui si raduna una congrega di uomini ricchi e le donne vengono schiavizzate e ridotte a oggetti, condivisi tra tutti, della lussuria bru-

tale e inventiva degli ospiti. Ci sono fruste e catene, maschere indossate dagli uomini mentre le donne vengono ammesse alla loro presenza, gran fuochi che ardono nel caminetto e perversioni sessuali irripetibili, flagellazioni e ingegnosissime tecniche di mutilazione, parecchie scene lesbiche ogniqualvolta l'eccitazione dell'orgia nel salone dia cenno di allentarsi. In breve, il romanzo si rivela ben fornito di alcuni dei più folli articoli del repertorio pornografico.

Quanto seriamente va preso tutto ciò? Un inventario puro e semplice della trama potrebbe dare l'impressione che *Storia di O* non sia pornografia quanto meta-pornografia, una brillante parodia di genere. Un'osservazione di questo tipo venne fatta a difesa di *Candy* quando venne pubblicato anni fa, dopo anni di appartata esistenza tra i libri più o meno ufficialmente definiti sconci. *Candy* non è pornografia, si disse, ma piuttosto una burla, un'acuta presa in giro delle convenzioni della narrativa pornografica dozzinale. La mia opinione personale è che *Candy* sia un'opera anche divertente, ma tuttavia decisamente pornografica. La pornografia infatti non è una forma che possa parodizzare sé stessa. È la natura dell'immaginazione pornografica che preferisce convenzioni preconfezionate a livello di personaggio, scenario e azione. Una parodia della pornografia, per quanto accurata possa essere, resta comunque pornografia. Senza dubbio la parodia è una forma assai comune di scrittura pornografica. De Sade stesso la usa di frequente, rovesciando di segno la narrativa moralista di Richardson in cui la virtù femminile trionfa sempre sulla lascivia maschile (vuoi negandosi, vuoi con la morte immediatamente a seguire l'atto immorale). Con *Storia di O*, sarebbe più appropriato parlare di un «uso» piuttosto che di una parodia di de Sade. Già solo il tono di *Storia di O* indica che tutto ciò che si possa leggere come parodia o antiquariato – una pornografia mandarina? – è solo uno dei numerosi elementi che ne formano la narrativa (sebbene situazioni sessuali comprendenti l'intera gamma delle variazioni possibili della lussuria vengano descritte con geografica precisione, lo stile della prosa è piuttosto formale e il livello linguistico alto e quasi casto). Elementi del repertorio sadiano vengono usati per dare forma all'azione, ma la linea fondamentale di questa narrativa differisce decisamente da qualunque scritto di de Sade. Prima di tutto, l'opera di de Sade contiene in sé una struttura a opera aperta, un vero e proprio principio di insaziabilità. Il suo *Le 120 giornate di Sodoma*, probabilmente l'opera pornografica più ambiziosa mai concepita (in termini di dimensioni), è una sorta di summa dell'immaginazione pornografica; sbalorditiva e sconvolgente, anche nella sua forma incompiuta, in parte narrativa in parte sceneggiatura, in cui ci è giunta (il manoscritto fu per caso recuperato dalla Bastiglia dopo che de Sade era stato obbligato ad abbandonarlo all'epoca del suo trasferimento nel 1789 a Charenton, ma de Sade stesso credette fino alla fine che il suo capolavoro fosse stato distrutto quando la prigione era stata rasa al suolo). La carovana di perversioni descritta da de Sade si muove lungo un interminabile e tuttavia monotono binario. Le sue descrizioni sono troppo schematiche per essere sensuali. Le azioni narrative sono illustrazioni delle sue idee ripetute all'infinito. Tuttavia queste idee polemiche paiono, a pensarci bene, più come principi di drammaturgia che come teoria sostanziale. Le idee di de Sade – sulla persona in quanto «cosa» o «oggetto», sul corpo in quanto macchina e sull'orgia come inventario delle indefinite (o almeno questo è ciò che egli spera) possibilità di parecchie macchine in collaborazione le une con le altre – sembrano soprattutto

concepite per rendere possibile un infinito, non conclusivo genere di attività che si rivela in ultima analisi priva di efficacia. Per contrasto, *Storia di O* ha un suo movimento ben definito, una logica degli avvenimenti, al contrario dello statico principio sadiano del catalogo o dell'enciclopedia. Questo andamento della trama è fortemente favorito dal fatto che per gran parte della narrazione l'autore mantiene almeno un simulacro della «coppia» (O e René, O e Sir Stephen) – unità generalmente ripudiata dalla letteratura pornografica. C'è poi anche il fatto naturalmente che O stessa è differente. I suoi sentimenti, per quanto esso siano fedeli a un unico tema, hanno un minimo di modulazione e sono descritti con una certa cura. Sebbene passiva, O difficilmente potrebbe ricordare le sempliciotte detenute in castelli fuori mano dei racconti di de Sade per essere torturate da impietosi aristocratici e satanici sacerdoti. Inoltre O è rappresentata come attiva: attiva letterariamente, come nella seduzione di Jacqueline e, il che è ancora più importante, profondamente attiva nella sua passività. O rammenta i prototipi sadiani solo superficialmente. Nei libri di de Sade non esiste coscienza, se non quella dell'autore. O, invece, possiede una coscienza, ed è da questa posizione privilegiata che viene raccontata la storia (sebbene scritta in terza persona, la narrazione non si distacca mai dal punto di vista di O, sebbene dia l'impressione di capire più di quanto O stessa non capisca). De Sade mira a neutralizzare la sessualità da qualunque associazione personalizzante, al fine di rappresentare una sorta di impersonale – o puro – atto sessuale. La narrazione di «Pauline Réage» mostra invece O che reagisce in modi alquanto differenti (amore incluso) di fronte a differenti persone, in particolare nel caso di René, Sir Stephen, Jacqueline e Anne-Marie.

De Sade sembra più indicativo delle principali convenzioni in ambito di scrittura pornografica. Nella misura in cui l'immaginazione pornografica tende a rendere le persone intercambiabili l'una con l'altra e tutti intercambiabili con degli oggetti, non è funzionale descrivere un personaggio nel modo in cui O viene descritta – nei termini cioè di un determinato stato del suo arbitrio (di cui peraltro ella sta cercano di disfarsi) e della sua capacità di comprensione. La pornografia è per lo più popolata da creature come la Justine di de Sade, sprovvista tanto di intelligenza che, almeno apparentemente, di memoria. Justine vive in un perenne stato di sbalordimento, senza mai imparare alcunché dalle incredibilmente ripetitive violazioni della propria innocenza. Dopo ogni tradimento la vediamo prendere posto docilmente per un altro *round*, men che mai resa edotta dall'esperienza, pronta a prestare fede al prossimo autoritario libertino e ad avere in cambio di questa fiducia una riduzione ulteriore della propria libertà, le medesime umiliazioni, e la medesima blasfema concione in lode del vizio. Solitamente le figure che svolgono un ruolo di oggetti sessuali nella pornografia sono fatte della stessa materia di cui è fatta una tipica forma di umorismo nella commedia: Justine è simile a Candido, il quale è anch'egli uno zero, un babbeo, un eterno ingenuo incapace di imparare alcunché dalle sue atroci traversie. La struttura consueta della commedia che rappresenta un personaggio come centro immobile nel mezzo della soperchieria (Buster Keaton ne è un esempio classico) affiora ripetutamente nella pornografia. I personaggi pornografici, come quelli comici, sono osservati solo dall'esterno, comportamentisticamente. Per definizione, essi non possono essere visti in profondità, in modo così veritiero da coinvolgere i senti-

menti degli spettatori. In parecchie commedie, la battuta si fonda esattamente sulla disparità tra un sentimento minimizzato o anestetizzato e la tragicità di un dato avvenimento. La pornografia opera in modo simile. Il guadagno prodotto da un tono inespressivo, da ciò che al lettore in uno stato mentale ordinario sembrerebbe un'incredibilmente scarsa reattività degli agenti erotici alle situazioni nelle quali sono inseriti, non è la liberazione della risata, quanto il rilascio della reazione sessuale, in origine voyeuristica, ma che probabilmente necessita di ulteriore conferma attraverso l'identificazione diretta con uno dei partecipanti all'atto sessuale. La piattezza emotiva della pornografia non è perciò indicativa di mancanza artistica né è indice di disumanità. Semplicemente è un requisito dell'eccitazione sessuale da parte del lettore. Solo in assenza di emozioni espresse in forma diretta il lettore di pornografia trova un luogo per le sue risposte. Quando l'evento narrato giunge invece già supportato dai manifesti sentimenti dell'autore, e da cui il lettore può essere attratto, diviene più difficile essere attratto dagli eventi in sé.[1]

Il film comico muto offre parecchi esempi di come il principio formale della continua agitazione e

[1] Ciò è particolarmente evidente nel caso dei libri di Genet i quali, nonostante l'esplicito modo di narrare esperienze sessuali, non sono sessualmente stimolanti per molti lettori. Ciò che il lettore sa (e Genet lo ha affermato parecchie volte) è che Genet stesso era sessualmente eccitato mentre scriveva *Miracolo della rosa*, *Nostra Signora dei Fiori*, ecc. Il lettore stabilisce un contatto intenso e disturbante con l'eccitamento erotico di Genet, che è poi l'energia che mette in moto questa narrativa costellata di metafore; allo stesso tempo però, l'eccitamento autoriale preclude quello del lettore. Genet aveva perfettamente ragione quando ha detto che i suoi libri non erano pornografici.

del moto perpetuo propri della comicità fisica e quello dell'inespressività convergano nel medesimo fine – uno smorzamento e una neutralizzazione o distanziazione dell'emozione del pubblico e della sua capacità di identificarsi in modo «umano» e conseguentemente di formulare giudizi morali su situazioni di indubbia violenza. I medesimi principi operano alla base della pornografia. Non si tratta tanto del fatto che i personaggi pornografici non siano in grado di avere alcuna emozione. Lo sono. Ma i principi della diminuita reattività e dell'agitazione frenetica portano l'atmosfera emotiva ad autodistruggersi, così che il tono fondamentale della pornografia è la mancanza di emotività e di sentimenti.

Tuttavia in tale assenza di sentimenti si possono distinguere dei gradi differenti. Justine è lo stereotipo dell'oggetto sessuale (invariabilmente femminile, dal momento che la maggior parte della pornografia è scritta da uomini o dal punto di vista stereotipico maschile): una vittima confusa, la cui coscienza resta inalterata dalle esperienze cui va incontro. O invece è un'adepta: qualunque sia il prezzo da pagare in termini di dolore e paura, ella è grata per l'opportunità di essere iniziata al mistero. Tale mistero è la perdita del sé. O impara, soffre, cambia. Passo per passo diventa sempre più quello che è, procedimento identico allo svuotamento di sé stessa. Nella visione del mondo presentata in *Storia di O*, il sommo bene è la trascendenza della personalità. L'andamento della trama non è orizzontale, ma una sorta di ascesa attraverso la degradazione. O non soltanto diventa tutt'una con la propria disponibilità sessuale, ma desidera raggiungere il perfetto stato dell'oggetto. Il suo stato, se può essere definito di deumanizzazione, non va inteso come una conseguenza della sua schiavitù a René, Sir Stephen e agli altri uomini di Roissy.

quanto il punto cruciale della sua situazione, qualcosa di cui ella è in cerca e che a un certo punto raggiunge. L'immagine finale della sua conquista arriva all'ultima scena del libro: O viene condotta a una festa mutilata, in catene, irriconoscibile, travestita (da gufo) – non più umana in modo così convincente che nessuno degli ospiti pensa nemmeno per un secondo di rivolgerle la parola direttamente.

La ricerca di O è efficacemente riassunta del resto nella lettera che le fa da nome. «O» suggerisce una stilizzazione del suo sesso, non del suo sesso individuale, ma semplicemente in quanto sesso femminile; inoltre sta anche chiaramente per zero. Ciò che però *Storia di O* illustra è un paradosso spirituale, quello di un pieno vuoto e di una vacuità che si profila anche come pienezza. Il potere dell'opera deriva esattamente dall'angoscia sollevata dalla presenza costante di questo paradosso. «Pauline Réage» pone la domanda, in modo alquanto più organico e sofisticato di quanto non faccia de Sade con la sua goffa esposizione e teorizzazione dello status dell'umana personalità in sé e per sé. Ma laddove de Sade è interessato all'obliterazione della personalità dal punto di vista del potere e della libertà, l'autore di *Storia di O* è interessato alla cancellazione della personalità dal punto di vista della felicità (la posizione più vicina a questa, nella letteratura inglese, risiede in alcuni passaggi di *The Lost Girl* di Lawrence).

Perché il paradosso acquisti reale significatività, tuttavia, il lettore deve assumere una visione del sesso diversa da quella adottata dai più illuminati membri della comunità. Il punto di vista predominante – un amalgama di pensiero roussoiano, freudiano e liberal – considera il fenomeno del sesso come una fonte perfettamente intelligibile, per quanto dal valore unico, di piacere fisico ed emotivo. Qualunque

difficoltà possa sorgere in materia nasce dall'antica deformazione degli impulsi sessuali imposta dal cristianesimo occidentale, le cui ferite virtualmente reca chiunque appartenga a tale cultura: prima di tutto, il senso di colpa e l'ansietà. Poi la riduzione delle capacità sessuali – che conducono se non all'impotenza e alla frigidità, perlomeno allo svuotamento dell'energia erotica e alla repressione di molti elementi naturali dell'appetito sessuale (le «perversioni»). Poi le forme di pubblica disonestà in cui la gente tende a reagire di fronte alla nozione del piacere sessuale altrui – con invidia, fascinazione, repulsione e indigazione piena di disprezzo. È dall'inquinamento della salute sessuale dunque che deriverebbe un fenomeno come quello della pornografia.

Non intendo entrare in polemica con la diagnosi storica contenuta in una simile ricostruzione della sessualità occidentale. Tuttavia ciò che a me sembra cruciale, all'interno della complessità di punti di vista assunti dai membri più colti della comunità, è una ancor più discutibile convinzione, ossia che l'appetito sessuale dell'uomo sia, a meno che non venga ostacolato, una funzione naturale, fonte di piacere; e che l'«osceno» sia invece una convenzione, la finzione imposta sulla natura da una società convinta che ci sia qualcosa di volgare nelle funzioni sessuali e, per estensione, nel piacere sessuale. Sono proprio queste convinzioni a essere messe in discussione dalla tradizione francese rappresentata da de Sade, Lautréamont, Bataille e dagli autori di *Storia di O* e *L'image*. La loro opera suggerisce che l'«osceno» sia una nozione primigenia della coscienza umana, qualcosa di infinitamente più profondo che il colpo di frusta dell'avversione alla corporeità di una società malata. La sessualità umana è, a parte la repressione operata dal cristianesimo, un fenomeno che pone parecchie do-

mande e che appartiene, perlomeno in potenza, alla sfera delle esperienze estreme piuttosto che a quella dell'ordinario dell'umanità. Per quanto domata possa sembrare, la sessualità resta una delle forze demoniache operanti nella coscienza umana – che ci spinge a tratti nei pressi di tabù e desideri pericolosi, che vanno dall'impulso a commettere improvvisa e arbitraria violenza su un'altra persona, al desiderio voluttuoso di estinzione della propria coscienza, se non di morte addirittura. Anche al livello della pura sensazione fisica e dell'amore, fare l'amore ricorda certamente un attacco di epilessia perlomeno quanto, se non più, del consumare un pasto o del conversare con qualcuno. Chiunque, almeno nella propria fantasia, ha avvertito la malìa erotica della crudeltà fisica e un fascino erotico in cose che sono volgari e rivoltanti. Tali fenomeni sono parte dell'autentico spettro della sessualità, e se non vanno descritte come semplici aberrazioni nevrotiche, la loro immagine appare differente da quella promossa dall'opinione pubblica illuminata, e assai meno semplice.

Si potrebbe plausibilmente argomentare che è per ottime ragioni che l'intera gamma dell'estasi sessuale sia inaccessibile alla maggior parte della gente – dal momento che la sessualità è qualcosa, proprio come l'energia nucleare, che può rivelarsi suscettibile di addomesticazione per via di scrupolo, ma forse no. Che poche persone esperiscano regolarmente, o anche solo di tanto in tanto le proprie potenzialità sessuali in punte così sconvolgenti non significa che questo estremo non sia autentico e che la possibilità di raggiungerlo non perseguiti anche loro (la religione è probabilmente, dopo il sesso, la seconda risorsa per antichità che gli esseri umani hanno a disposizione per uscire di senno. E tuttavia tra le folle dei devoti, il numero di coloro che si sono avventurati appieno in

un simile stato di coscienza è altrettanto scarso). C'è, mi pare che si possa dimostrare, qualcosa di mal progettato e potenzialmente disorientante nella capacità sessuale umana – perlomeno in quella dell'uomo civilizzato. L'uomo, animale malato, porta in sé un appetito che lo può condurre alla follia. Di tal genere è la comprensione della sessualità – in quanto elemento al di là del bene e del male, al di là dell'amore e del senno – che informa il canone della letteratura francese di cui ho discusso finora.

La *Storia di O*, con il suo progetto di totale trascendenza della personalità, presuppone interamente questa oscura e complessa visione della sessualità fino a oggi rimossa dalla visione speranzosa sostenuta dal freudianismo ottimistico americano e dalla cultura progressista. La donna cui non è stato dato altro nome che O procede simultaneamente verso la propria estinzione in quanto essere umano e verso la propria ratificazione in quanto essere sessuale. È difficile immaginare che qualcuno desideri accertare se in realtà esista empiricamente in «natura» o nella coscienza umana qualcosa che confermi una tale separazione. Risulta però comprensibile che una tale possibilità abbia da sempre ossessionato l'uomo, per quanto abituato egli sia a screditare l'esistenza di una simile scissione.

Il progetto di O mette in atto, su un altro livello, quello portato avanti dalla letteratura pornografica come genere. Il compito svolto dalla letteratura pornografica è esattamente quello di cuneo tra l'esistenza individuale in quanto essere umano e in quanto essere sessuale – laddove nell'esistenza di tutti i giorni una persona sana tende a prevenire che una tale discrepanza si verifichi. Di norma noi non esperiamo, o perlomeno non desideriamo esperire gratificazione sessuale in modo disgiunto dalla nostra gratificazione personale. Forse però esse sono realtà

distinte, che ci piaccia o no. Nella misura in cui una forte sensazione sessuale implica un grado ossessivo di attenzione, essa comprende una serie di esperienze in cui il soggetto può percepire di stare perdendo il proprio «sé». La letteratura da de Sade attraverso il surrealismo via via fino a queste opere più recenti, fa capitale di tale mistero, lo isola, ne rende il lettore cosciente e lo invita a prenderne parte.

Questa letteratura è tanto un'invocazione dell'erotico nel senso più oscuro del termine quanto, in un certo senso, un esorcismo. Il tono solenne e devoto di *Storia di O* rimane piuttosto uniforme; un'opera fatta di varie tonalità mescolate tra loro sul medesimo tema, una sorta di viaggio attraverso l'autoalienazione del sé, è invece il film di Buñuel *L'âge d'or*. In quanto forma letteraria, la pornografia opera su due modelli – uno equivalente alla tragedia (come in *Storia di O*) in cui il soggetto-vittima erotico si dirige inesorabilmente verso la morte, e l'altro equivalente invece alla commedia (come in *L'image*), in cui l'ossessiva ricerca della pratica sessuale è ricompensata con una gratificazione finale, ossia l'unione con il partner così perdutamente desiderato.

4

Lo scrittore che interpreta meglio di chiunque altro il lato più oscuro dell'erotismo, con i suoi rischi di fascinazione e umiliazione, è Bataille. La sua *Histoire de l'oeil* (pubblicato per la prima volta nel 1928) e *Madame Edwarda*[2] si qualificano come testi pornografici nella misura in cui il loro tema è una ricerca

[2] Sfortunatamente, l'unica traduzione disponibile in inglese di ciò che *Madame Edwarda* si proponeva, ossia quella compresa in *The*

sessuale a tutto tondo che annulla ogni considerazione verso le persone al di fuori del loro ruolo nella drammaturgia sessuale, e il coronamento di tale ricerca è rappresentato in modo piuttosto esplicito. Tale descrizione però restituisce poco o nulla della straordinaria qualità di queste opere. La pura e semplice esplicitezza relativamente a organi e atti sessuali non è infatti in sé oscena; lo diviene solo quando viene riportata a un tono particolare, quando cioè ha assunto una certa risonanza morale. Quando ciò avviene, il trascurabile numero di atti sessuali e le profanazioni di ordine più o meno sessuale comprese nei romanzi di Bataille possono difficilmente competere con l'inarrestabile e meccanica inventiva de *Le 120 giornate di Sodoma*. Eppure, dato che Bataille possedeva un senso della trasgressione più raffinato e più profondo, ciò che egli descrive sembra in qualche modo avere più forza di scandalo delle orge più abiette inscenate da de Sade.

Una ragione per cui *Histoire de l'oeil* e *Madame Edwarda* hanno un impatto così forte e sconvolgente è il fatto che Bataille ha compreso con maggior chiarezza di qualunque altro scrittore di cui io sia a conoscenza che il punto della pornografia non è il sesso, bensì la morte. Non intendo qui proporre l'idea secondo cui qualunque opera pornografica parli, in modo diretto o indiretto, di morte. Solo le opere che si occupano di quello specifico e particolarmente penetrante aspetto della lussuria, ossia l'«osceno», han-

Olympia Reader, alle pagine 662-672, pubblicata da Grove Press nel 1965, presenta al lettore solo metà dell'opera. Infatti solo il *récit* è stato tradotto. *Madame Edwarda* tuttavia non è un *récit* rimpolpato da una prefazione, anch'essa di Bataille. Si tratta piuttosto di un'opera in due parti – un saggio introduttivo e un *récit* – e una parte è quasi incomprensibile senza l'altra.

no questa caratteristica. È alla gratificazione della morte, che si impone superando quella dell'eros, a cui tende ogni autentica ricerca sull'osceno (un esempio di opera pornografica il cui argomento non è l'osceno è la divertente saga di Louÿs sull'insaziabilità sessuale *Trois filles de leur mère*. *L'image* rappresenta un caso meno chiaro. Mentre le enigmatiche transazioni fra i tre personaggi sono cariche di un senso dell'osceno – più nel senso di una premonizione, dal momento che l'osceno è ridotto a essere semplicemente un elemento costitutivo del voyeurismo – il libro ha una conclusione inequivocabilmente felice, con il narratore finalmente unito alla sua Claire. *Storia di O* però è nella stessa linea di Bataille, nonostante un gioco intellettualistico alla fine: il libro si chiude in modo ambiguo, al punto che esistono due versioni di un capitolo finale poi espunto, in uno dei quali O riceve il permesso di morire da parte di Sir Stephen proprio nel momento in cui egli è sul punto di disfarsene. Sebbene questa doppia conclusione riecheggi in modo soddisfacente l'esordio del libro, in cui vengono date due verisioni «dello stesso inizio», essa secondo me non toglie forza alla sensazioe del lettore che O sia destinata a morire, qualunque siano i dubbi che l'autore esprima in merito al suo destino).

Bataille ha scritto la maggior parte dei suoi libri, sorta di musica da camera della letteratura pornografica, in forma di *récit* (talora accompagnata da un saggio). Il loro tema unificante è la coscienza di Bataille stesso, una coscienza che si trova in un acuto, incessante stato di agonia. Ma proprio come una mente altrettanto straordinaria in un'epoca precedente avrebbe scritto una teologia dell'agonia, Bataille ha scritto un'erotica dell'agonia. Nell'intento di dire qualcosa relativamente alle fonti autobiografi-

che della sua narrativa, egli ha postillato l'*Histoire de l'oeil* con alcune immagini di grande potenza tratte dalla sua terribile infanzia (un ricordo per tutti: il padre cieco, sifilitico e impazzito che cerca invano di urinare). Il tempo ha neutralizzato questi ricordi, egli spiega: dopo molti anni, essi hanno in gran parte perso il loro potere su di lui e «possono tornare in vita nuovamente solo deformati, a stento riconoscibili, avendo assunto nel corso della loro deformazione un significato osceno». L'oscenità, per Bataille, allo stesso tempo riporta in vita le sue esperienze più dolorose e segna una vittoria sul dolore che ne deriva. L'oscenità, cioè l'estremo dell'esperienza erotica, è la radice delle energie vitali. Gli esseri umani, egli dice nel saggio che accompagna *Madame Edwarda*, vivono solo in virtù dell'eccesso. E il piacere dipende dalla «prospettiva», o dal darsi a uno stato di «apertura esistenziale», apertura cioè tanto alla morte quanto al godimento. Molti cercano di eludere i propri sentimenti, vogliono cioè essere ricettivi verso il piacere mantenendo l'«orrore» a distanza. Ciò è sciocco, dice Bataille, dal momento che l'orrore rinforza l'«attrazione» ed eccita il desiderio.

Ciò che Bataille espone nella veste di un'esperienza erotica portata alle sue estreme conseguenze, è la connessione sotterranea di quest'ultima con la morte. Bataille arriva a tale visione non individuando atti sessuali le cui conseguenze sono letali, contaminando così la propria narrativa di cadaveri. (Nel terrificante *Histoire de l'oeil*, per esempio, solo una persona muore; e il libro si conclude con i tre avventurieri sessuali che per via di corruzione hanno percorso Francia e Spagna, nell'atto di acquistare un'imbarcazione a Gibilterra per continuare a perpetrare altrove le loro infamie.) Il modo che egli adotta, invero più efficace, è quello di caricare ogni azione di un peso, di una

disturbante gravità, che le conferisce un'autentica impressione di «mortalità».

Eppure, nonostante le ovvie differenze di levatura e di finezza di esecuzione, le concezioni di de Sade e di Bataille hanno parecchi punti di contatto. Come Bataille, de Sade, non era tanto un sensuale, quanto un uomo con un progetto intellettuale: quello di esplorare la gamma della trasgressione. Ed egli condivide con Bataille la medesima finale identificazione di sesso e morte. De Sade tuttavia non avrebbe mai condiviso l'affermazione di Bataille secondo cui «la verità dell'erotismo è tragica». Spesso si muore nei libri di de Sade. E tuttavia si tratta di morti che appaiono sempre irreali, non molto più convincenti di quelle mutilazioni inflitte durante le orge serali da cui le vittime si ritrovano completamente guariti la mattina seguente grazie a un unguento miracoloso. Nella prospettiva di Bataille, un lettore non può fare a meno di avere bisogno della malafede di de Sade relativamente alla morte (naturalmente, parecchi libri pornografici che sono allo stesso tempo assai meno interessanti e ben fatti di quello di de Sade condividono la medesima malafede).

Senza dubbio, si potrebbe congetturare che la stancante ripetitività dei libri di de Sade sia la conseguenza del suo fallimento immaginativo a confrontarsi con l'inevitabile meta finale di una realmente sistematica avventura nell'immaginazione pornografica. La morte è l'unica conclusione all'odissea dell'immaginazione pornografica, nel momento in cui essa diventa sistematica: vale a dire quando si concentra interamente sui piaceri della trasgressione piuttosto che sul piacere in sé. Dal momento che egli non potrebbe né vorrebbe giungere alle logiche conclusioni, de Sade si blocca, moltiplicando e infittendo la propria narrazione, riproducendo tediosamente combinazioni e variazioni orgiastiche. E i suoi alter ego fittizi regolarmente interrompono l'azione di uno stupro o di una sodomizzazione per riversare sulle proprie vittime gli ultimi adattamenti dei vari ponderosi sermoni sul vero significato della parola «Illuminismo» – l'amara verità relativamente a Dio, alla società, alla natura, all'individuo, alla virtù. Bataille riesce ad astenersi da qualunque osservazione che anche solo vagamente possa ricordare il controidealismo espresso nelle blasfemie di de Sade (e che riaffermano l'idealismo che tali fantasie sottende): la sua blasfemia è autonoma.

I libri di de Sade, i drammi in musica wagneriani della letteratura pornografica, non sono né sottili né compatti. Bataille raggiunge gli effetti desiderati con mezzi alquanto più economici: una galleria di personaggi non intercambiabili, in luogo della proliferazione ad opera di virtuosi sessuali e vittime professionali. Bataille rende la sua radicale negatività attraverso una forte concentrazione. Il vantaggio, evidente a ogni pagina, permette al suo snello e gnomico libretto di andare ben più in là di de Sade. Persino in pornografia, meno può significare di più.

Bataille ha inoltre proposto soluzioni decisamente originali ed efficaci all'eterno problema della narrativa pornografica, ossia la conclusione. La tecnica più comune è tradizionalmente quella di terminare in un modo che non fa riferimento ad alcuna necessità interna. Di qui l'osservazione di Adorno secondo cui la caratteristica distintiva della pornografia sarebbe quella di non avere un inizio, uno svolgimento e una conclusione. Adorno tuttavia si dimostra poco ricettivo. La narrativa pornografica infatti ha una conclusione – evidentemente brusca e, secondo i criteri della narrativa convenzionale, priva di motivazione. Ciò però non è necessariamente un fatto di-

scutibile (la scoperta, nel bel mezzo di un romanzo di fantascienza, di un pianeta alieno, potrebbe non essere meno improvviso e immotivato). La repentinità, l'endemico verificarsi di incontri che cronicamente si rinnovano, non è uno sventurato difetto della narrazione pornografica che si vorrebbe semplicemente eliminare al fine di qualificarne i libri come letterari. Questi tratti sono infatti costitutivi della immaginazione stessa o della visione del mondo che fanno parte della pornografia. Essi forniscono, in molti casi, esattamente la conclusione che occorre.

Questo fatto tuttavia non preclude la possibilità di altre conclusioni. Una caratteristica degna di nota di *Histoire de l'oeil* e, in misura minore, di *L'image*, considerati in quanto opere d'arte, è l'evidente interesse per una più sistematica o rigorosa modalità di conclusione che pure rimanga nell'ambito dell'immaginazione pornografica – libera cioè dalle seduzioni di una narrativa più realistica o meno astratta. La loro soluzione, in termini molto generali, è quella di costruire una narrativa che sia, fin dall'inizio, più rigorosamente amministrata, meno spontanea, e abbondantemente descrittiva.

In *L'image* la narrazione è dominata da un'unica metafora, l'«immagine» (sebbene il lettore non sia in grado di comprendere appieno il significato del titolo fino alla fine del romanzo). Sulle prime la metafora pare avere un'unica evidente applicazione. «Immagine» sembra voler significare un oggetto «piatto» o una «superficie bidimensionale» o, ancora, «riflesso passivo» – in riferimento alla ragazza Anne di cui Claire raccomanda al narratore di fare uso per i propri scopi sessuali, trasformandola così in una «perfetta schiava». Il libro tuttavia è interrotto esattamente a metà (la sezione quinta in un breve libro composto di dieci sezioni) da una scena enigmatica che introduce

un significato ulteriore all'«immagine». Claire, sola con il narratore, gli mostra una strana serie di fotografie di Anne in situazioni oscene. Tali fotografie sono descritte in modo tale da insinuare un mistero in quella che fino a quel momento è sembrata una situazione, per quanto immotivata, diretta fino alla brutalità. Da questa cesura fino alla fine del libro, il lettore allo stesso tempo dovrà conservare la consapevolezza della situazione «oscena», fintamente reale, che viene descritta, e mantenersi attento ai suggerimenti di un rispecchiamento obliquo o una duplicazione di quella situazione. Tale peso (la doppia prospettiva) verrà levato solo nelle pagine finali del libro quando, come dice il titolo dell'ultima sezione, «tutto si risolve». Il narratore scopre che Anne non è l'oggetto erotico di Claire gratuitamene dato in dono a lui, bensì l'«immagine» o la «proiezione» mandata avanti per insegnare al narratore ad amare lei.

La struttura di *Histoire de l'oeil* è ugualmente rigorosa, nonché dall'orizzonte più ambizioso. Entrambi i romanzi sono in prima persona; in entrambi il narratore è maschile, elemento di un trio i cui interscambi sessuali costituiscono la vicenda del libro. Tuttavia le due narrazioni sono organizzate secondo principi alquanto differenti. «Jean de Berg» descrive come qualcosa di cui il narratore non era consapevole giunga a essere conosciuto; ogni lacerto d'azione costituisce indizio, elemento di prova, e la conclusione è sorprendente. Bataille sta descrivendo un'azione che è in realtà intrapsichica: tre persone che condividono (senza conflitti) un'unica fantasia, la messa in atto di una collettiva volontà perversa. L'enfasi in *L'image* è posta sul comportamento, che resta opaco, inintelligibile. *Histoire de l'oeil* invece sottolinea prima la fantasia, e poi la correlazione di questa con alcuni atti, «inventati» spontaneamente. Lo svolgi-

mento della narrazione segue le fasi della messa in atto. Bataille sta operando una mappatura dei gradi di gratificazione di un'ossessione erotica che investe un gran numero di oggetti comuni. Il suo principio organizzativo è pertanto spaziale: una serie di oggetti, organizzati in una sequenza definita, vengono rintracciati e sfruttati in un qualche convulso atto sessuale. O l'osceno giocare con questi oggetti, o il violare essi e le persone che vi si trovano intorno, costituisce l'azione della novella. Quando l'ultimo oggetto (l'occhio) viene usato per una trasgressione ancora più grave delle precedenti, la narrazione giunge alla sua conclusione. Non ci può essere rivelazione o sorpresa nella storia, nessuna nuova «conoscenza», solo un'ulteriore intensificazione di ciò che in realtà è già noto. Questi elementi apparentemente irrelati tra loro hanno in realtà una correlazione: sono infatti tutte versioni della stessa cosa. L'uovo del primo capitolo perciò altro non è che una versione semplificata del bulbo oculare strappato allo spagnolo nella conclusione.

Ogni specifica fantasia erotica è anche una fantasia di ordine generale – di fare ciò che è «proibito»-, il che genera un'atmosfera ulteriore di tormentosa e instancabile intensità sessuale. A volte al lettore sembra di assistere alla gratificazione di un debosciato senza cuore; in altri momenti, semplicemente di osservare l'impietoso progresso del negativo. L'opera di Bataille, meglio di qualunque altra di cui io sia a conoscenza, indica le possibilità estetiche della pornografia come forma d'arte, dal momento che l'*Histoire de l'oeil* è senz'altro la prosa narrativa pornografica esteticamente più compiuta che io abbia mai letto, mentre *Madame Edwarda* è quella più originale e di maggior forza intellettuale.

Parlare delle possibilità estetiche della pornografia come forma d'arte e forma del pensiero potrebbe sembrare insensibile o esagerato se si considera l'esistenza miserabile che di solito conducono le persone con una specifica e perenne ossessione sessuale. Eppure io sono incline a credere che la pornografia riveli di più che semplicemente le verità della sofferenza individuale. Per quanto convulsa e ripetitiva possa essere questa forma di immaginazione, essa genera una visione del mondo che può a ben diritto attirare l'interesse (speculativo, estetico) di coloro che erotomani non sono. Si tratta di un interesse che risiede precisamente in ciò che normalmente viene sbrigativamente considerato il limite del pensiero pornografico.

5

Le caratteristiche fondamentali di tutti i prodotti dell'immaginazione pornografica sono l'energia e l'assolutismo.

I libri generalmente chiamati pornografici sono quelli la cui primaria, esclusiva dominante preoccupazione è quella della rappresentazione di «intenzioni» e «attività» sessuali. Si potrebbe anche aggiungere di «sentimenti» sessuali, se la parola non risultasse eccessiva. I sentimenti dei personaggi impiegati dall'immaginazione pornografica sono, in qualunque momento, perfettamente sovrapponibili al loro «comportamento», o tutt'al più una fase preparatoria, ossia quella dell'«intenzione» preliminare al «comportamento», a meno che essa non venga fisicamente ostacolata. La pornografia impiega un vocabolario sentimentale esplicito e ridotto, interamente correlato alle prospettive di azione; sentimenti suscettibili di essere tradotti in atto (lussuria); sentimenti che non si vor-

criterio di attinenza

rebbero mettere in atto (vergogna, paura, repulsione). Non ci sono sentimenti gratuiti o non funzionali; nessuna fantasticheria, sia essa speculativa o immaginifica, che non abbia rilevanza con la questione affrontata al momento. Di conseguenza l'immaginazione pornografica abita un universo che, per quanto ripetitivi siano gli accidenti che in esso vi accadono, si rivela incomparabilmente economico. Quello che vige è il più rigido criterio di attinenza; ogni elemento deve basarsi sulla situazione erotica.

L'universo proposto dall'immaginazione pornografica è un universo totale. Esso ha il potere di ingerire, metamorfosare e tradurre qualunque tema vi venga immesso, riducendo tutto all'unica valuta corrente dell'imperativo erotico. Ogni azione è concepita come facente parte di una serie di «scambi» sessuali. Di conseguenza, la ragione per cui la pornografia si rifiuta di operare distinzioni nette tra i sessi e permette che qualunque genere di preferenza sessuale o di tabù sessuale vi vengano inclusi, può essere spiegata «strutturalmente». La bisessualità, l'indifferenza per il tabù dell'incesto e altre simili caratteristiche comuni alle narrative pornografiche hanno la funzione di moltiplicare le possibilità di scambio. Idealmente dovrebbe essere possibile per chiunque stabilire un contatto sessuale con chiunque altro.

Naturalmente l'immaginazione pornografica difficilmente potrebbe essere definita l'unica forma di coscienza che proponga un universo totale. Un altro tipo è quello generato dalla moderna logica simbolica. Nell'universo totale proposto dall'immaginazione del logico, ogni affermazione può essere spezzettata o rimasticata per far sì che sia possibile renderla nella forma del linguaggio logico; le parti del linguaggio ordinario che si rivelano non adattabili vengono semplicemente espunte. Alcuni dei ben noti stati dell'immaginazione religiosa, per fare un altro esempio, agiscono in modo cannibalisticamente analogo, inghiottendo qualunque materiale suscettibile di essere ritradotto in fenomeni saturi di polarità religiose (sacro e profano, ecc.).

L'ultimo esempio fatto, per ovvie ragioni, tocca da vicino il nostro argomento. Le metafore religiose abbondano in una gran quantità di moderna letteratura erotica – soprattutto in Genet – e in alcune opere di letteratura pornografica. La *Storia di O* fa largo uso di metafore religiose per descrivere le traversie affrontate da O. O «voleva credere». La sua drastica situazione di totale asservimento personale a coloro che la usano sessualmente è più volte descritta come una via di salvezza. Con ansia e angoscia, ella si arrende; e «da quel momento in poi non ci fu più iato, né tempo morto, né tregua». Mentre ha perso totalmente la propria libertà, O ha acquisito il diritto a partecipare a quello che viene descritto virtualmente come un rito sacramentale.

> La parola «apri» e l'espressione «aprirle le gambe» erano sulle labbra del suo amante, cariche di una tale inquietudine ed energia che lei non poteva mai udirle senza sentire dentro di sé uno stato di interna prostrazione, di sacra sottomissione, come se non fosse lui, bensì un dio, a parlarle.

Sebbene ella tema la frusta e le altri crudeli sevizie prima che le vengano inflitte, «tuttavia quando tutto era finito era felice di avercela fatta, ancora più felice se la sofferenza era stata particolarmente crudele e prolungata». La fustigazione, la marchiatura a fuoco, la mutilazione vengono descritte (dal punto di vista della coscienza di *lei*) come traversie rituali che mettono alla prova la fede di qualcuno che è in fase

di iniziazione a una disciplina spirituale di ordine ascetico. La «perfetta sottomissione» che il suo primo amante e poi Sir Stephen esigono da lei echeggia l'annullamento del sé richiesto a un novizio gesuita o a uno scolaro Zen. O è «quella persona assente che ha rinunciato al proprio volere per essere rifatta da capo», per servire un volere di gran lunga più potente e autorevole del suo.

Come ci si potrebbe aspettare, l'inequivocabilità delle metafore religiose in *Storia di O* ha dato luogo a letture altrettanto inequivocabili del libro. Il romanziere Mandiargues, la cui prefazione precede quella di Paulhan nella traduzione americana, non esita a descrivere *Storia di O* come un'«opera mistica» e quindi «non precisamente un libro erotico». Ciò che *Storia di O* descriverebbe è «una trasformazione spirituale completa, che alcuni definirebbero come un'*ascesi*». La questione tuttavia non è così semplice. Mandiargues ha ragione quando rigetta un'analisi psichiatrica dello stato mentale di O che ridurrebbe il libro a «masochismo». Per usare le parole di Paulhan, l'«ardore dell'eroina» è del tutto inesplicabile in termini di vocabolario psichiatrico convenzionale. Il fatto che il romanzo adoperi alcuni dei motivi e dei tranelli del teatro sadomasochista necessita in sé di una spiegazione. Mandiargues tuttavia è caduto in un errore altrettanto riduttivo e appena meno banale. Di certo il vocabolario religioso non è l'unica alternativa alle riduzioni psichiatriche. Il fatto però che solo queste alternative a corto raggio esistano, testimonia ancora una volta la denigrazione profonda della portata e della serietà dell'esperienza sessuale che ancora regola questa cultura, con tutto il suo tanto declamato neopermissivismo.

È mia opinione che «Pauline Réage» abbia scritto un libro erotico. La nozione implicita in *Storia di O*

che l'eros sia un sacramento non è la «verità» che si cela dietro il senso letterale (erotico) del libro – i laidi riti di schiavizzamento e degradazione inflitti a O – ma precisamente una metafora di esso. Perché dire qualcosa di più forte, quando l'affermazione non può in realtà *significare* nulla di più forte? Nonostante però la virtuale chiusura da parte di persone anche particolarmente colte verso la reale esperienza che si cela dietro il vocabolario religioso, esiste una persistente deferenza verso la grandiosità emotiva che quel vocabolario include. L'immaginario religioso sopravvive per la gran parte della gente non semplicemente come il più importante, ma virtualmente l'unico esempio credibile di immaginazione operante in modo totale.

Non ci si deve meravigliare perciò del fatto che le nuove o radicali forme di revival dell'immaginazione totale sorte nel corso del secolo passato – in particolare, quelle dell'artista, dell'erotomane, del rivoluzionario di sinistra e del folle – abbiano sistematicamente preso a prestito il prestigio del linguaggio religioso. E le esperienze totali, di cui esistono parecchie specie, tendono sempre a essere recepite come revival o traduzioni dell'immaginazione religiosa. Tentare di creare un nuovo modo di parlare nel tono più appassionato ed elevato, allo stesso tempo eliminando l'ingabbiamento religioso: ecco il compito intellettuale primario del pensiero a venire. Nella realtà vigente, in cui ogni cosa, da *Storia di O* a Mao, viene riassorbito nell'incorreggibile ritorno dell'impulso religioso, qualunque pensiero o sentimento viene svalutato. (Hegel ha probabilmente fatto il più grandioso tentativo di creare un vocabolario post-religioso, fuori dalla filosofia, che gestisca il patrimonio della passione e della credibilità e proprietà delle emozioni raccolte nel vocabolario religioso. Tuttavia

i suo seguaci più insigni hanno costantemente insidiato il linguaggio astratto metareligioso in cui egli aveva trasmesso il suo pensiero, per concentrarsi invece sulle specifiche applicazioni sociali e pratiche della sua rivoluzionaria forma di pensiero, ossia lo storicismo. Il fallimento di Hegel si staglia come un colosso immane e inquietante all'orizzonte del paesaggio intellettuale. E nessuno dai tempi di Hegel è stato grande abbastanza, superbo abbastanza ed energico abbastanza per ritentare l'impresa.)

Così siamo ancora oggi, allo sbando tra le nostre iperdifferenziate scelte di tipi di immaginazione totale e di totale serietà. Forse l'eco spirituale più profonda della carriera della pornografia nella sua fase occidentale «moderna» presa qui in esame (essendo la pornografia in Oriente e nel mondo islamico qualcosa di totalmente differente) ha cominciato a sfaldarsi alla fine del Diciottesimo secolo. La ridicolaggine e la mancanza di tecnica della gran parte degli scritti, film e dipinti pornografici è evidente a chiunque ne abbia avuto esperienza. Ciò che meno di frequente viene osservato relativamente ai tipici prodotti dell'immaginazione pornografica è il loro pathos. La maggior parte della pornografia – e i libri di cui si è parlato non fanno eccezione – indicano qualcosa di ben più generale che il danno sessuale puro e semplice. Intendo il traumatico fallimento della moderna società capitalistica nel fornire ambiti di sfogo autentici all'eterna inclinazione degli esseri umani per le ossessioni visionarie estreme, e nel soddisfare il desiderio di esaltate, autotrascendenti modalità di concentrazione e serietà. Il bisogno degli uomini di trascendere il «personale» non è meno profondo di quello di essere persona e individuo. La nostra società però supplisce ben poco a tale bisogno. Essa fornisce soprattutto un vocabolario demoniaco in cui collocare quel bisogno profondo e da cui dare avvio all'azione e costruire riti comportamentali. Si ha allora a disposizione una scelta tra vocabolari di pensiero e di azione che sono non semplicemente autotrascendenti, ma anche autodistruttivi.

6

L'immaginazione pornografica tuttavia non va interpretata solo come una forma di assolutismo psichico – i cui prodotti in alcuni casi potremmo essere in grado di considerare (nel ruolo del *connoisseur*, piuttosto che in quello di acquirente) con maggior simpatia o curiosità intellettuale o sofisticazione estetica.

Parecchie volte nel corso del presente saggio ho fatto riferimento alla possibilità che l'immaginazione pornografica dica qualcosa che valga la pena ascoltare, sebbene magari in una forma degradata e spesso irriconoscibile. Ho insistito inoltre sul fatto che questa incredibilmente goffa forma dell'umana immaginazione ha, nonostante tutto, un suo peculiare accesso a un certo grado di verità. Tale verità – sulla sensibilità, sul sesso, sulla personalità individuale, sulla disperazione, sui limiti – può essere condivisa quando essa si proietta nella sfera dell'arte (chiunque, almeno in sogno, ha abitato il mondo dell'immaginazione pornografica per qualche ora o per dei giorni o anche per periodi più lunghi della propria vita; ma solo gli abitanti a tempo pieno di quel mondo producono i feticci, i trofei, l'arte). Quel discorso che potrebbe essere definito la poesia della trasgressione è anche una forma di conoscenza. Colui che trasgredisce non solo infrange una regola, ma si dirige là dove nessun altro si avventura, e conosce qualcosa che gli altri non conoscono.

La pornografia, considerata come una forma della mente umana artistica o generatrice di arte, è un'espressione di quella che William James definisce «l'attitudine mentale morbosa». James però aveva senz'altro ragione quando, nel dare una definizione di tale attitudine, precisava che essa ha uno «spettro esperienziale più ampio» di quella cosiddetta sana.

Cosa si può dire a tutte le persone sensibili e impressionabili che trovano deprimente il fatto che negli ultimi anni si sia creata una così vasta bibliografia pornografica, e per giunta così facilmente reperibile in edizione economica da parte dei più giovani? Probabilmente solo questo: che la loro apprensione è giustificata, ma probabilmente non proporzionata. Non mi rivolgo ai soliti, a quelli che in cuor loro pensano che dal momento che il sesso è una cosa sporca, dopo tutto, lo sono anche i libri che indugiano sul sesso (sporchi in un modo in cui a quanto pare non è invece un genocidio mandato in onda alla sera in tivù). Esiste ancora una significativa minoranza di persone che rifiuta la pornografia e ne è disgustata non perché pensi che sia sporca, ma perché sa che la pornografia può essere la stampella su cui si regge il deviante psichico e una brutalizzazione del moralmente innocente. Io stessa sento un'avversione nei confronti della pornografia per le medesime ragioni, e non sono tranquilla sulle conseguenze della sua crescente disponibilità. Tuttavia questa preoccupazione non è in qualche modo mal diretta? Che cosa c'è in gioco realmente? Una preoccupazione relativa all'impiego della conoscenza stessa. C'è un senso in cui *qualunque* conoscenza è pericolosa, dato che non tutti sono uguali in quanto recettori di conoscenza, reali o in potenza. Forse la maggior parte della gente non ha bisogno di «un più ampio spettro esperienziale». Può darsi che, senza

un'accurata e capillare preparazione psichica, qualunque ampliamento dell'esperienza e della coscienza si possa rivelare distruttivo per molti. Ci si deve chiedere allora che cosa giustifica la spericolata fiducia che abbiamo nell'attuale massa di conoscenza d'altro genere messaci a disposizione, e nell'ottimistica acquiescenza alla trasformazione e all'espansione delle capacità umane grazie alle macchine. La pornografia è solo uno tra i molti pericolosi privilegi immessi in questa società e, per quanto poco attraente, forse tra i meno letali e i meno costosi in termini di umana sofferenza. Con l'eccezione forse di una ristretta cerchia di intellettuali francesi, la pornografia è un infimo e perlopiù disprezzato comparto dell'immaginazione. Il suo status negativo costituisce l'antitesi del considerevole prestigio spirituale che godono invece parecchie cose di gran lunga più nocive.

In ultima analisi, il posto da assegnare alla pornografia dipende dai traguardi che assegniamo alla nostra coscienza e alla nostra esperienza. Il traguardo che A prefigge per la propria coscienza può essere di un genere che egli non gradirebbe vedere adottato da B, che non giudica abbastanza qualificato, dotato di esperienza o acuto. B d'altra parte può essere rattristato o persino indignato nel vedere A adottare traguardi in cui egli stesso crede; quando A li ottiene, essi diventano superflui o superficiali. Probabilmente questa cronaca di reciproco sospetto verso le capacità del vicino – che suggerisce di fatto una gerarchia di competenze rispetto alla coscienza umana – non sarà mai risolta con comune soddisfazione. Fin tanto che la qualità della coscienza delle persone varierà così tanto, come potrebbe mai essere diversamente?

In un saggio sull'argomento di qualche anno fa, Paul Goodman scriveva: «la questione non è se la

pornografia, ma la qualità della pornografia». È perfettamente vero. E si potrebbe portare questo pensiero molto più in là. La questione non è se la coscienza o se la ragione, ma la qualità dell'una e dell'altra. Il che invita a considerazioni sulla qualità e la raffinatezza del soggetto uomo – il più problematico degli standard. Non sembra allora fuori luogo dire che la maggior parte delle persone in questa società che non siano attivamente folli, sono, nel migliore dei casi, riformati o pazzi potenziali. Ma per questo si suppone che uno debba agire su questa consapevolezza, o addirittura conviverci? Se così tante persone vivono sull'orlo dell'omicidio, della disumanizzazione, della deformità sessuale e della disperazione, e se noi dovessimo agire su tale pensiero, allora si prepara una censura ben più potente di qualunque crociata di sdegno contro la pornografia. Perché se le cose stanno davvero così, allora non solo la pornografia, ma anche tutte le forme di arte elevata e di conoscenza – in altre parole tutte le forme di verità – sono sospette e pericolose.

(1967)