



PROFANAZIONE ANALE, Luca Damiano

Margherita Palazzo

## COME UN MOLESTO INSETTO MUTANTE. PORNO TRANS-FEMMINISTA E PORNOGRAFIE IN TRANSITO

*La mia carne, il mio sangue, la mia pelle, il mio regno. Dove io comando, dove io decido.*

*Esco da un'aspettativa preferita  
 cammino sul muro della vostra frontiera ripugnante  
 e con passo da gigante entro nelle vostre cliniche, nei vostri ambulatori,  
 nelle vostre scuole, nelle vostre sale operatorie.*

[...]

*Attraverso le frontiere delle vostre proprie nevrosi,  
 e mi installo giusto lì dove voglio stare,  
 dove risplendo come un molesto insetto mutante  
 che non potete ammazzare.*

*Il mio corpo, il mio corpo, IL MIO CORPO.*

*Dove io comando, stronzi!*

DIANA J. TORRES, *Transfrontera*

### Addestra Thanatos, addestra Eros. *They came back*

Parlare di pornografia, qui e ora, significa fare i conti con una battaglia sul campo, parlare anche *de la guerre*: una guerra per il piacere contro l'imperativo normalizzante del godimento.

La pornografia contemporanea risente anche di quella moderna conversione della morte in tabù, e la sua sostituzione del sesso, interdetto per eccellenza nella società vittoriana, analizzata da Geoffrey Gorer nel 1965 nel suo celebre saggio *The pornography of death* (1). Con la rimozione della morte, e la liquidazione del tragico, travisato Eros e occultato Thanatos, è stato neutralizzato anche il piacere: e il vero *mort-vivant*, l'autentico zombie caracollante attraverso la luce filtrata delle nostre molteplicità, è quell'estasi che proprio non riusciamo a resuscitare. E come potrebbe riaffiorare, se riferita a un soggetto chiuso, autoriferito e autosufficiente, che vorrebbe dirsi impermeabile all'incontro/scontro con l'alterità?

Il piacere è uno zombie che si muove sulla scala della marginalizzazione; ma è anche un eversore, un ritornante che si muove in orizzontale, che si scuote di dosso le ceneri delle vecchie e nuove metafisiche – dal controllo delle istituzioni totali a un immortalismo estropico (di nuovo trascendentale, disincarnato, che non fa altro che riproporre l'antico dualismo, e con la promessa di immortalità della mente, mascherato, l'antico disprezzo per la carne). Un ritornante che resiste alla medicalizzazione e al consumo passivo delle esperienze, si oppone al "*divieto di non godere*" secondo modelli controllati, per sfondare le pellicole e i supporti digitali e prepotentemente riemergere direttamente in strada e abitare altri corpi. Questo revenant viene, letteralmente *viene* per ricreare esplosivamente *altri linguaggi*: da agitatore che si riconosce nella molteplicità dei corpi eccedenti, transitori, divergenti; eccentrici (con Teresa de Lauretis) ontologicamente vagabondi e nomadi (tra Hakim Bey e Rosi Braidotti) cyborg (con Donna Haraway: "*una via d'uscita dal labirinto di dualismi con i quali abbiamo spiegato a noi stessi i nostri corpi e i nostri strumenti*")

non inclusi ma resistenti, (trans)migranti, ontologicamente aperti e mutanti; in continuità con quel *monstrum* (2) patologizzato, rimosso dalla vita quotidiana e declinato soltanto nella fiction nella forma tollerabile dell'alieno da un altro mondo: è il "molesto insetto mutante" della Pornoterrorista Diana J. Torres, corpo non solo parlante ma declamante, con una poetica violenza espressiva che smuove il fantasma di Antonin Artaud: la sua parola sfocia in un gesto che assomiglia al grido tragico, perennemente in bilico tra smembramento e ricomposizione: "Je me détruis jusqu'à que j'ai la preuve que c'est bien moi qui suis cela qui est moi" (Mi distruggo fino a quando non ho la prova di essere io colui che sono io); quella di Diana, fondendo le parole "porno" e "terrorismo", vira la distruzione verso l'esterno, in un *freaking-out* che non si esaurisce nella teoria, scrivendo con il suo corpo una pornografia (e una geografia) politiche, nella direzione di una gioiosa, incontenibile guerra alla rappresentazione di un'identità sigillata.

Chi ha scritto questi corpi e chi li scriverà?

Il XX secolo è davvero trascorso all'ombra dei "due grandi leitmotif gemelli sesso e paranoia" – così ci metteva in guardia negli anni Settanta James Ballard, nell'introduzione al "primo romanzo pornografico basato sulla tecnologia" (3), e soltanto un anno dopo, Pier Paolo Pasolini anticipava (4) con la solita agghiacciante lucidità quella che sarebbe diventata la qualità mortifera della nostra percezione della sessualità negli anni a venire:

"Il sesso è oggi la soddisfazione di un obbligo sociale, non un piacere contro gli obblighi sociali. [...] Il sesso in Salò è una rappresentazione, o metafora di questa situazione: questa che viviamo in questi anni: il sesso come obbligo e bruttezza".

Questo universo ipertrofico, eppure in disfacimento, che è oggi la rappresentazione convenzionale, più o meno esplicita, del sesso (un incubo pornografico-pubblicitario – un colossale grottesco *brief* ininterrotto, come lo descrive Antonio Moresco nei *Canti del Caos?*) (5) perde credibilità a ogni passo. Ed è forse il sintomo più rappresentativo di quello che è il grande leitmotif del Ventunesimo, di secolo: l'intrattenimento e la dipendenza dalle sue forme imperanti, quel *continuum dell'intrattenimento* (6) di cui *Infinite Jest* di David Foster Wallace è un clamoroso manuale di antropologia. Più che il Moloch onnivoro che tutto divora e tutto restituisce in forme standardizzate, c'è un assedio, e gli assediati paralizzati di fronte alla strada senza uscita di una impossibile trasgressione.

Spie di questa solitudine normativa, occultata e in qualche modo incoraggiata dalla pornografia *mainstream*, affiorano stranamente in certo cinema, che si è fatto interprete delle sue tracce: un brutale, disperato aderire alla terra come reazione sopraffatta di fronte al male (*L'umanità, Twentynine palms, Flandres* di Bruno Dumont) un amoroso cannibalismo propagato dai germi latenti di un'animalità negata (*Trouble Every Day* di Claire Denis) e soprattutto l'assenza o l'impossibilità del desiderio vissuta come patologia nella mostruosa indifferenza della metropoli (il recente *Shame* di Steve McQueen, ma già nel 2000 João Pedro Rodrigues filmava con *O Fantasma* un uomo che vive la routine lavorativa dello spalare rifiuti, in una Lisbona crudele percorsa da incontri sessuali muti, osservati, immaginati o vissuti, che proprio tra i rifiuti del commercio umano, in una

discarica, trovava la continuità con l'animale; poi nel 2005 con *Odete* ritornava sul sesso non come confine, ma come epifania liminare tra i vivi e i morti). O l'onnipresenza del desiderio, come speculazione, disperazione economica, scambio impari e evasione da un vuoto incolmabile (la Taipei dello stupendo *Help me Eros* di Lee Kang-sheng).

Ma il cinema, la pornografia e questo piacere che non si rassegna a restare fantasma ed osa piuttosto reincarnarsi in creatura risvegliata, che percorre fisicamente i nostri spazi urbani e i nostri schermi di carne e ossa, si rincorrono vicendevolmente in una continua *mise en abîme* che sembra l'unica dimensione oggi capace di raccontarli senza esaurirli.

La gay pornstar François Sagat, in *L'Homme au Bain* di Christophe Honoré, è fragile figlio della banlieue, i suoi muscoli scolpiti dileggiati da un luciferino Dennis Cooper, nei panni di se stesso, perché non riesce a regalarli una lacrima – quel Cooper scrittore che ha saputo così meravigliosamente immergersi nel buio lancinante del corpo, nel fetore delle sue viscere, usando i suoi *snuff* letterari come una lirica. Sagat incarna anche il morto vivente che inietta la vita con la penetrazione in *L. A. Zombie* del magnifico canadese Bruce LaBruce (il quale spesso trova i suoi attori nel circuito delle amicizie e degli affetti). "Death is the new pornography", dichiara la filmmaker lesbica attivista Medea Yarns (anagramma di Maya Deren e interpretata dalla berlinese Katharina Klewinghaus, a sua volta filmmaker e artista) in *Otto, or Up With Dead People* (2008) ancora di Bruce LaBruce. Come fa notare Darren Elliott-Smith (7) Medea riconosce che la zombificazione di Otto è (anche) reazione all'oppressione del sistema capitalistico, che lo costringe a ritirarsi in uno stato narcolettico; al tempo stesso è una figura che manifesta il suo disagio e la sua non-aderenza a un universo eteronormato, ma anche a una comunità gay che si spinge sempre più verso una normalizzazione conformista. LaBruce, che fonde scene esplicite di hardcore e gore, mostra zombi che "fottono nella morte e letteralmente fino alla morte", in una metropoli contemporanea, Berlino, "un mondo pieno di porno attori finti-zombie, registi porno, omofobi e 'zombi-fobi'" mette in moto un brillante corto circuito: i due progetti simultanei di Medea – il political porno-zombie movie *Up with Dead People* e il documentario *Otto*, ritratto di un adolescente gay convinto di essere uno zombie – si intrecciano e diventano interscambiabili all'interno del film, così come all'interno di una società neoliberista sembra consentito, anzi incoraggiato, "giocare a stare ai margini", a patto di non essere *sul serio* – o troppo vistosamente – poveri, malati, sofferenti, disabili che non accettano di essere iscritti nella pietà politically correct, senescenti, morenti, ostaggi psichiatrici: oppure, o *insieme*, migranti, trans, dissidenti, declassati – insomma, *revenants*.

Non stupisce che LaBruce sia stato suggestionato dalla forza terroristica di questa metafora anche vedendo *Les Revenants* di Robin Campillo, tra le più lucide riflessioni sulla rimozione della morte, sulla differenza e sull'alterità che siano state partorite in questo secolo, insieme a *Born with the Dead* (8) di Robert Silverberg. Un *existential zombie movie* in cui il ritorno dei (non) morti in città viene vissuto come un problema tanto più ingestibile quanto più essi sono pacifici, con indosso vestiti semplici e puliti: dolcemente sonnambuli, come rallentati: una minoranza perturbante, inassorbibile nelle strutture assistenziali e produttive, quindi inutile e pericolosa; il panico scorre sottile anche tra i loro cari, i superstiti, che covano l'inconfessabile bisogno di vedere ripristinata la barriera. Ma

“Se vivere è un processo di accumulazione, questo dogma respinge in un limbo, taglia fuori dal gioco, non solo il disoccupato e l’homeless, ma anche l’anziano, il malato e il malato terminale (vero e proprio zombie). Questi sono i nuovi appestati. Li si guarda con fastidio, con timore, confidiamo che spariscono presto dalla nostra vista, che smettano di turbarci con la loro stessa presenza” (9).

La sessualità e la sua rappresentazione si collegano in modo drastico allo status quo per cui tutto ciò che riguarda la morte ed i suoi rituali assume un aspetto vergognoso, ripugnante e pornografico. La morte e il morire, insomma, nella cultura dell’Occidente non hanno più nessun significato in quanto “espulse da ogni possibilità di farne una esperienza sociale, comunitaria al pari di tutte le manifestazioni che rimandano alla fondamentale precarietà, imperfezione, ‘limitatezza’ dell’essere umano. E allora, non solo la morte e i morire ma anche ogni discorso circa il ‘limite’, appare in-sensato, deviante, contro culturale” (10).

Il corpo terrorista, dunque, è qualsiasi corpo che osi oltrepassare i limiti dell’identità fissati dalla biopolitica, come dimostra Beatriz Preciado rileggendo Foucault; perché “della sessualità, che è in forma più ampia la soggettività, fanno parte l’identità e l’orientamento sessuale, i modi del desiderio, i modi per ottenere piacere, che sono plastici. Ed esattamente per questo sono sottoposti a regolazione politica” (11).

Il morente – non(ancora)morto – o colui che si rifiuti di restare immobile alle frontiere di genere – (etero)sessualità, razza, stato, quanto ai dettami di quello che Preciado chiama *regime farmacopornografico* (12) nel quale “il sesso è oggetto di consumo e produzione” controllata – è una delle raffigurazioni di quella scheggia impazzita ed eversiva che va contenuta dall’ordine sociale, come aveva intuito già Romero nel suo uso politico della figura dello zombie, un personaggio che Bruce LaBruce rimette in circolo nello spazio di una pornografia dissidente. “Mai come oggi i moribondi sono stati trasferiti con tanto zelo igienista dietro le quinte della vita sociale per sottrarli alla vista dei vivi, mai in passato si è agito con tanta discrezione e tempismo per minimizzare il passaggio dal letto di morte alla tomba” (13) dice Norbert Elias, e aggiungiamo: mai come oggi l’esperienza del transito (di sesso, di genere, di spazio vitale, e non ultimo l’ultimo: dalla vita alla morte) subisce le pressioni di un’irreggimentazione che la vuole possibile, certo, ma solo a certe condizioni (tra cui l’autorità psichiatrica), col fine ultimo di una nuova normalizzazione. Un racconto onesto del transito resta tabù nella rappresentazione *mainstream*: pornografica e non.

Se aveva già lavorato sul concetto di un’identità in transito (Tiresia) e plurale (Cindy the Doll is Mine) il regista Bertrand Bonello in *Le Pornographe* (2001) fa dell’icona del cinema francese Jean-Pierre Léaud un porno-regista outsider, che porta faticosamente sulle spalle la trasformazione dell’immagine da delirio creativo a invito al consumo acritico e il salto generazionale da padre in figlio, e di Ovidie, femminista, a sua volta regista e autrice del *Porno Manifesto*, l’attrice; in *De la guerre* (2007) Mathieu Amalric è il regista-e-basta, colui che vorrebbe soltanto *filmare la gioia* in un’epoca che non permette più la gioia. Verrà introdotto a una disciplina comunitaria che persegue l’emersione del piacere da un misto di meditazione, autoconsapevolezza e allargamento della coscienza, strutturato come un allenamento militare: perché “di questi tempi il piacere bisogna vincerlo, come una guerra” (14). L’evento scatenante per la sua ricerca consiste nel restare fortuitamente chiuso in una bara in un negozio di pompe funebri che avrebbe dovuto fungere da set

per il suo film: di nuovo, è l’aderire alla propria mortalità che permette di vivere come senzienza. Se “la normalità è un concetto inerente all’efficienza sociale”, come dice Jean Amery nel suo imprescindibile pamphlet *Rivolta e Rassegnazione*, l’oggetto principe della moderna pornografia è sicuramente la morte dell’individuo comune (non di quello celebre, al quale sono riservati i cerimoniali, magari in diretta tv). I sintomi della rimozione di Thanatos sono evidenti: impoverimento del linguaggio, assenza di rappresentazioni non stereotipate o consolatorie, diminuzione o scomparsa dei rituali, privatizzazione e medicalizzazione delle fasi terminali della vita, condanna dell’espressione del dolore. Rapidità e dissimulazione – “si piange soli, in privato, di nascosto, come se si trattasse di qualcosa di simile alla masturbazione” (15), diceva Gorer mille anni luce prima dell’avvento di siti come *Beautiful Agony* – restano i principi a cui obbedire in assenza di un regime simbolico capace di raccontare lo scambio tra vivi e morti.

Capita però di imbattersi in alcuni rare, misteriose meteore che si interrogano radicalmente sulla metafora della soglia tra morti e vivi, sul rapporto con l’alterità, sul nesso tra finitezza e sessualità, sul controllo del piacere – soprattutto femminile, ed è all’interno di questo cinema che riemergono corpi riottosi, sfumati, inclassificabili. Più che in certe opere programmaticamente schierate come *Baise-moi* di Virginie Despentes o i film di Catherine Breillat, che in qualche modo tentano di narrare il porno all’interno di un cinema cerebrale, ma non sempre riescono a fondere la forza teorica con il racconto cinematografico: forse il porno non deve essere tanto veicolo di emancipazione, quando di nuove narrazioni.

Il revenant vuole muoversi fuori da quella stretta che fa del piacere un gettone di presenza comandata: quel “godere senza limiti” che in un paio di decenni si è trasformato da segno di festa, di ribellione e di godimento infinito in regola dell’immaginario consumista (16), quel “goditi!” che per Slavoj Žižek rappresenta un paradosso cruciale:

“Oggi siamo bombardati da ogni lato da versioni diverse dell’ingiunzione ‘Goditi!’, dall’immediato godimento nell’atto sessuale al godimento nelle conquiste professionali o nel risveglio spirituale. Oggi il godimento funziona effettivamente come uno strano dovere etico: gli individui si sentono in colpa non tanto perché, nel darsi a piaceri illeciti, violano le proibizioni morali, quanto perché non sono capaci di godere” (17).

### Il porno è un’altra storia

Sembra allora che i discorsi intorno al piacere e alla sua rappresentazione possano oggi vivere di fatto solo entro i confini non-confini della pornografia “terrorista” fortemente ispirata dai *queer studies* (e infatti la Despentes è molto più convincente quando indaga su queste realtà nel suo documentario *Mutantes* invece che nella fiction) (18) e molto meno all’interno non solo della fabbrica *mainstream*, ma anche di tanto materiale frettolosamente etichettato come “alt” o “post” porno.

Lungi dal rivendicare l’informe e il transitivo quali caratteristiche fondanti della specie umana, non di rado la produzione che si pone come alternativa riproduce le forme stereotipate della prima, limitandosi a suggerire (imporre) altri desideri, a costruire altre nicchie di mercato, e infine a generare altri standard – a uso e consumo di altri target – che obbediscono comunque ai rassicuranti e fallimentari modelli dicotomici che hanno informato l’Occidente: maschio/fem-

mina, mente/corpo, principio spirituale e raziocinante/carnale e irrazionale, passivo/attivo, etero/gay, coppia/singolo, primitivo/civilizzato, natura/cultura, interno/esterno, biologico/artificiale, organico/macchinico, umano/non umano, universo ordinato/caos, integrità/contaminazione... e potremmo continuare. Modelli tutti serrati nell'associare invariabilmente al corpo nozioni di corrottilità, malattia e devianza, che sembrano poter essere finalmente scompagnati e distrutti dalla nascita di una soggettività plurale post-humana e *queer*. Ma forse occorre fare un passo indietro, ribadire che una generica sottrazione alle definizioni non è sufficiente: come sottolinea Liana Borghi (19) in relazione all'uso a largo raggio della parola *queer* per indicare comportamenti *non-straight*

"quando ancora, come spesso avviene, mi capita di spiegare la parola *queer* ('strano, deviante, perturbante') spiego che sì, si può indossare e performare, ma non è soltanto un orecchino da esibire all'interno del sistema capitalistico globale, è anche un processo di apprendimento, un dispositivo di resistenza, una strategia di azione critica e produzione di apparati all'interno dei quali il soggetto si muove e opera".

Nel cinema ritroviamo tante scintille di *queer* nei riflessi imprevedibili di un immaginario teso a sradicare "l'idea stessa del concetto di ordine assoluto, antinomia tra il desiderio antropocentrico inteso come cosmo e il dominio del non-umano interpretato come caos" (20): un sistema di rimandi trasversali alla rappresentazione della sessualità e dell'identità – accostabili ma non sovrapponibili, così come non vanno sovrapposti orientamento sessuale e identità di genere – che in questi anni ha trovato forse la sua narrazione più sincera in *Wild Side* di Sébastien Lifshitz, film per eccellenza fatto di corpi reali, "migranti in tutti i sensi" (21), vitali e prossimi alla loro mortalità. Tanto cinema ha raccontato la fusione con la tecnologia (Cronenberg, con largo anticipo sui tempi, dalla metafora di cancro mediatico di *Videodrome* al trattamento dell'immagine come virus in tutta la sua filmografia), con la ferita e il macchinino (Tsukamoto), con la morte – di nuovo Tsukamoto, *Vital*, là dove alla fine della morte ricomincia la vita, e dove lo strangolamento reciproco significa (l'impossibilità dell') amore, perché attraverso la ripetizione di quell'atto il protagonista può riscoprire il corpo della donna che ha perso (esplorandolo col bisturi nell'autopsia). Questa prossimità con la morte può essere declinata come evidenza, fatto (*The Act of Seeing With One's Own Eyes* di Stan Brakhage), oppure in relazione ad un fenomeno che ha percorso significativamente prima il Novecento Occidentale ipersterilizzato e poi anche, in forma più subdola, l'età postmoderna: la latenza dell'ossessione per la purezza, un divorzio dal corpo che si esprime in forme estreme, ma assai comuni, di rifiuto: biofobia (paura dei microbi presenti negli espettorati, nelle feci, nei liquidi organici), zootolleranza (fastidio verso ogni forma animale, paura delle zoonosi – malattie trasmesse dall'animale all'uomo – paura degli insetti che parassitano il corpo), organicofobia (disagio per ogni parte del corpo che sta sotto la pelle, per cui orrore verso le ferite, verso il sangue, verso le eruzioni del derma ecc.); e ancora, "la paura del difforme (teratos), dell'orrorifico (deinos), dell'infetto, dell'impuro e del diverso, contrapponendovi i fantasmi dell'eugenetica e della pulizia etnica, le violenze dei regimi totalitari informati su sogni utopici massificanti, il rischio dell'omologazione inaugurata dalla potenza degli organi mediali" (22). A rimettere in circolo queste tensioni hanno pensato fino a un certo punto l'horror contemporaneo, più

che il porno, o le sinfonie come *Aftermath* di Nacho Cerdà – e certo nè le atmosfere patinate di necrofilia à la *page* di un *Kissed* (il film del 1996 di Lynne Stopkewich) nè la fiera del cosiddetto *torture porn*, perlopiù inoffensivo ed edulcorato.

Ma la pornografia? Da un lato Courtney Trouble, regista di un post-porno che celebra la compresenza di tutte le variazioni di genere – fin dal 2002, quando crea *NoFauxxxx.Com* come spazio di esplorazione per tutta quella sessualità che intende muoversi al di fuori del dualismo binario dei generi – evidenza come nella celebre "Lista Cambria" (23) (sorta di autocensura preventiva che l'industria pornografica *mainstream* crea a seguito della presidenza Bush nel 2000, nel tentativo di non incorrere in problemi penali) l'eiaculazione femminile, le mestruazioni, il fisting, il sesso transessuale e il sesso interraziale (specie tra *coloured* e bianche) siano considerati da evitare, in sostanza equiparati alla rappresentazione di stupro, incesto, pedofilia, necrofilia e altro.

Nel suo post del 21 ottobre 2011, *The Truth About Fisting* (24) Courtney sottolinea come, malgrado la maggior parte degli atti elencati nella lista siano ormai diffusi nel porno tradizionale, molte delle proibizioni rimandino vistosamente a un problema politico più ampio, svelando l'inalterata essenza misogina, omofobica e transfobica della moderna produzione *mainstream*, oltre che la sua refrattarietà a una sintonia col corpo che nel fisting, ad esempio, vede una pratica relazionale di fiducia e di riscoperta dell'anatomia, in cui "si può sentire il battito del cuore del partner". Dall'altro lato, abbiamo il mercato dello *scat*, che sembra invece permissivo oltre qualunque confine rispetto alla prossimità con ogni sorta di deiezione e materia gastrointestinale: ma non bisogna approfondire poi tanto questa produzione per scoprire che si muove all'interno dello stesso regime industriale, spesso eteronormativo, che fabbrica il porno tradizionale. Non si tratta naturalmente di "pratiche degradanti" in sé, quanto del contesto in cui vengono formulate: nella stragrande maggioranza dei casi abbiamo attrici donne, caucasiche o sudamericane, che non vedono l'ora di farsi defecare addosso, ingerire tonnellate di escrementi, vomitarle e rimangiarle, in una dinamica che non è certo mistress/slave, ma un circolo chiuso di donatori sterilizzati (rigorosamente maschi) e contenitore pronto a lordarsi (rigorosamente femmina e identificata con una insaziabile latrina) e mai come gesto affermativo del proprio piacere. Alcune proposte di case come "Hightide" e "Mfx" (si guardi la brasiliana Latifa, non giovanissima, dalle fattezze quasi anonime, rassicuranti, che potremmo ritrovare in una soap-opera, così come il contesto "domestico" dei suoi film) (25) fanno pensare più alle incursioni militari nei paesi sotto assedio e alle sevizie di Abu Ghraib, che a una riappropriazione dell'organicità del corpo (26). È possibile allora una pornografia attivista, consapevole, eversiva, non assimilabile a quelle che sono nient'altro che varianti più o meno scatologiche di una pornografia *mainstream* normativa e serializzata?

Espandere i confini del "visibile", del "filmabile" (fino al mito dello *snuff*) non è la chiave per produrre narrazioni *altre*, al contrario. Potremmo inquadrare i corpi dello *scat* più estremo semplicemente all'interno dello stesso sistema descritto da Roberto Calligari in un'analisi dell'impresa pornografica (nel lontano 2005, all'interno di *Corpi al lavoro* numero di Millepiani aperto da Jacques Derrida) (27) particolarmente interessante perché anticipava l'attitudine del mercato a vampirizzare anche i fuori scena, gli spazi dove in qualche modo poteva sorgere una spontaneità imprevedibile, commercializzandoli come backstage, bloopers, eccetera. Questi corpi restano impiegati nella produzione d'immagini stereotipate, anche e soprattutto perché pronti letteral-

mente a scomparire all'interno dell'immagine, in un maremoto di vomito e merda (scompaiono letteralmente anche i genitali) al servizio di un occhio che si presume godere della loro "abiezione": un consumatore in fondo moralista, segretamente disgustato dal grado e dalla densità delle immagini che lo turbano. Questi corpi sono adulti e consenzienti, "maggioresni certo ed anche consenzienti ad un sistema che promette libertà nel lavoro ma in realtà offre disciplina e costrizione, reddito frammentato e discontinuo, scarsa possibilità di contrattazione", insomma corpi al lavoro – esplosivo, delocalizzato, flessibile – un lavoro come "illusione di libertà, di autonomia, per corpi che fuggono da una prospettiva di vita fondata sul lavoro 'operaio' tradizionale o che sono rimasti 'a perdere' rispetto alla fine del lavoro tradizionale; per corpi che contano di poter valorizzare il loro 'capitale individuale' minimo".

E se questi corpi si sottraessero alle rappresentazioni *mainstream* per farne di proprie?

Non è un caso che le protagoniste autodeterminate del *post-porno* siano protagoniste di un'attività che va molto al di là di quella pornografica commercialmente intesa: le loro performance, che possono esistere tanto nei luoghi di rielaborazione collettiva, nei festival, nei centri sociali, quanto nei luoghi del pensiero scientifico e di trasmissione del sapere, quali le università dovrebbero essere, sono anche veri e propri workshop pratici su una sessualità consapevole, sul discorso politico dell'alterità e sui diritti delle persone *sex workers* (rifiutando qualunque pre-giudizio sulla prostituzione e facendo finalmente piazza pulita dello stigma), ponendosi come obiettivo quello di riformulare e reinventare non solo e non tanto la pornografia, ma l'esistenza tutta, anche nei suoi aspetti più quotidiani. Prima le pioniere Annie Sprinkle, Scarlot Harlot, Linda Montano, Candida Royale, Veronica Vera, poi le trans-femministe di oggi, hanno sovvertito e superato tanto la posizione antipornografia di femministe come Andrea Dworkin, tanto le singole classificazioni (prostituta, attrice, performer, artista) per riportare il discorso della sessualità (e della pornografia) all'interno del discorso della vita.

Nella raccolta d'interviste *Meduse Cyborg* (28) Andrea Juno chiede a Lydia Lunch cosa pensa della pornografia in generale. Questa risponde: "Credo che il problema non sia sbarazzarsi di ciò che c'è, ma piuttosto espanderne i confini. Gli uomini pensano di poter sottomettere le donne, e la pornografia soddisfa questo modello. [...]". E ribadisce che la soluzione non è certo negare alle donne il piacere e farle sentire in colpa, il che equivale solo a negare loro un potere. La trasformazione della pornografia non deve obbedire tantomeno alle crociate moralizzatrici, perché il punto non è salvare "la povera donna reificata" (29) dice sarcastica la Preciado sul palco del festival di Internazionale, ma "mettere in discussione alla radice le tecniche di produzione del piacere", che propongono *spazzatura* anche nei confronti del desiderio maschile: solo così vedremo delle immagini diverse.

#### (Thana)toys

Molti aspetti di una lettura che Pietro Adamo portava avanti già a partire dagli anni Novanta, lo slittamento della rappresentazione pornografica verso il consumo di massa (30) si sono avverati. Del dominio dell'*intrattenimento* fa parte anche una certa infantilizzazione dello spettatore/consumatore, una risposta alla tendenza *kidult* che ha interessato la società occidentale negli ultimi trent'anni. Il sesso non deve essere necessariamente giocoso, per costituire affermazione positiva e vitale. Eppure, per un pubblico che si sa adulto, ma ritiene di avere non solo il bisogno

ma addirittura il diritto a una regressione infantile, il sesso viene configurato come una pausa *non decisiva* rispetto alle attività quotidiane, come un mite sfiatatoio di tempo sottratto a pratiche più utili (sic). Che non riesce a sprigionare gioia però, resta mortale: e getta la maschera proprio quando si propone con le stesse strategie di marketing utilizzate per qualsiasi altro prodotto d'intrattenimento. I *sex toys* diventano appunto, letteralmente, giocattoli, e in quanto tali, vissuti come gadget più o meno irrinunciabili.

In un bel negozio di Vienna, lo "Spartacus" (31) si nota subito questa pretesa di instaurare una differenza tra gli inoffensivi giocattoli per il *kidult* e gli oggetti che conservano ancora una pretesa trasgressiva (ma sono anche solo strumenti di lavoro per professionisti del sesso) una differenza che si tenta di far permanere non solo dal punto di vista commerciale, ma anche dal punto di vista spaziale e architettonico. Al piano superiore, con le vetrine sulla Mariahilferstraße, strada di grande passaggio, vibratori scintillanti in astucci di velluto sono offerti alla vista all'interno di espositori cristallini del tutto simili a quelli concepiti per gli accessori di boutique e alta gioielleria; in esposizione ci sono *dolls* e *male dolls* nelle loro brave confezioni, piccoli gadget, capi d'abbigliamento vagamente erotici, ma pur sempre accettabili nel contesto di una festa o di una cena mondana, con l'aggiunta di tocchi puramente simbolici: qua una cintura con due piccole manette d'argento, là obò, spacchi e tagli strategici nel tessuto, reti e legacci di cuoio... Solo al piano di sotto – visto che *ovviamente* si discende agli inferi – il regno del BDSM, paradossalmente si ha finalmente la sensazione di riappacificarsi con una sessualità almeno ancora *drammatizzata*: qui le maschere, fortunatamente, non sono la versione in pvc di quelle disneyane. Alcune si richiamano vagamente allo stile veneziano di *Eyes Wide Shut*, altre ancora, le più interessanti, sono pesanti teste teriomorfe, sagome di cane o di lupo (l'animale che rientra dalla finestra per ricongiungersi con l'umano), gag e morsi sono in cuoio e metallo, fruste, divaricatori, pinze e materiali per l'elettrostimolazione si presentano con medicale austerità e si intrecciano alla body modification forse prima che alla pornografia. Oggetti che sono comparsi spesso nelle performance di collettivi femministi, transgender, cyberpunk, antipsichiatrici, e prima ancora nel teatro di avanguardia, nella *body art*, live art, action art (in modi molto diversi, l'azionismo viennese e l'Orgien Mysterien Theater, Hermann Nitsch e Otto Muehl, Gina Pane, Vito Acconci, Carole Schneemann, Hannah Wilke, Stelarc, Franko B).

Perché? Non certo perché le pratiche BDSM siano di per sé indicative di una sessualità più intensa o più vera – insomma, la distinzione tra i due piani del negozio in fondo è solo una formalità – ma perché questi oggetti sono stati usati e giocati in un apparato di significanti radicali che rimettono in discussione tutta una serie di coordinate sociali e politiche; leve simboliche che servono a rivendicare, prima ancora che a marchiare a fuoco la carne, un decentramento necessario; *Thanatoys*, non semplici toys.

Oggi ha molto senso parlare di *body art* se si osserva ad esempio la parabola del sabotatore Genesis P. Orridge, fondatore del collettivo COUM Transmission, di Throbbing Gristle e Psychic TV, agitatore culturale insieme a William Burroughs, Derek Jarman, Timothy Leary, Brion Gysin. Come racconta il recente film di Marie Losier, *The Ballad of Genesis e Lady Jaye*, a partire dai '90 Genesis e la complice, amante, amica Lady Jaye tentano di fondere le rispettive identità, anche attraverso la chirurgia plastica, la terapia ormonale, il travestitismo e la modifica del com-

portamento, incarnandosi in un Terzo, S/he, Her/e: Breyer P-Orridge, figlio della "Pandroginia". Anche dopo la perdita di Lady Jaye a causa di un tumore, Genesis continua a plasmare le sue fattezze su quelle della compagna di vita, in un'operazione più sacra di qualunque metafisica, convinto che "anche la mortalità debba essere riconsiderata alla luce della sintassi bizzarra e unica dell'Amore". Il progetto di trasformazione reciproca dei corpi dei due amanti è stato molto più che una posizione teorica sul sesso e sul genere e opera uno scarto violento, dall'idea di evoluzionismo come miglioramento performante alla pratica della migrazione e del transito come "una via nuova per la razza umana che non riguardava la guerra, il conflitto, la frizione o la violenza, ma l'inclusione, l'uguaglianza e la similarità: 'abbracciare' l'altro, 'abbracciare' tutti gli altri. Per noi era diventato, nuovamente, qualcosa che riguardava la distruzione del controllo e l'evoluzione vista come una necessità della nostra specie, non solo per sopravvivere ma anche per essere creativi, prosperare e diventare speciali" (32).

In questo processo il piacere gioca un ruolo fondamentale: "è un'arma, la strategia più importante di tutti i tempi", e più che la vendetta sulla nostra mortalità, come recita il vecchio adagio, un modo per ricongiungerci ad essa: "An orgasm is a mystical instant that doesn't really exist in this dimension", recita Georgina Spelvin nel video-confessione (33) che accompagna "Paradise Circus" dei Massive Attack, centrato sulla continuità tra il suo bellissimo corpo giovane in *The Devil and Miss Jones* di Gerard Damiano e il suo bellissimo viso anziano che si racconta nel presente.

Per il Roberto Marchesini di *Post-Human* già oltre dieci anni fa la *body art* appariva "forse come l'ultimo tentativo di esibire in modo problematico lo spazio e l'identità del corpo" (34) di fronte all'avvento del posthumanesimo, in cui il concetto stesso di identità sfuma e muta fino a diventare "pluralità dai confini in potenza illimitati ed elastici". Il corpo invasivo ha imparato ad alimentarsi di realtà esterna, a cercare la libertà attraverso il corpo, anziché nel corpo.

L'urgenza allora non è certo fare della "pornografia artistica" (quando questo accade è un completo fallimento, una furba patina conformista passata in fretta e furia su immagini ancora stereotipate, come nel superfluo *Destricted* del 2006, film collettivo che coinvolgeva Marina Abramovic, Matthew Barney, Gaspar Noé e Larry Clark tra gli altri). L'idea è invece usare lo schermo come grimaldello per uscire dallo schermo: lo schermo (h)ardente è il corpo ibrido, e se lo schermo (della tv e sempre di più, del dispositivo hardware, del pc, del palmare, del tablet) è soprattutto scudo, riparo, difesa, specchio, il corpo deve iniziare ad essere magico per far sì che ne scaturiscano delle rappresentazioni autenticamente eversive.

Deve dunque tirarsi fuori anche da quella "retorica del mutante e dell'ibrido" (35) che paradossalmente, con la promessa di una "liberazione", rischia di perpetrare il paradigma cartesiano e il dualismo mente/corpo attraverso un'interpretazione meccanomorfa dell'organismo. Se la storia della cultura occidentale può essere letta come un lungo, tenace processo al corpo, massimo imputato di ogni accusa, visto come prigioniero che ostacola l'espressione dello spirito immortale, ricettacolo di vizio e di passioni negative, oggi questo non viene più, classicamente, legato al demoniaco, ma viene ancora percepito come negativo a causa della sua transitorietà e vulnerabilità, in aperta contrapposizione con la mente quale "serie di configurazioni algoritmiche": è sempre l'ottimo Marchesini a cogliere come si sia affermata nel Ventunesimo secolo una tendenza a ri-

possedere il corpo, ma per costruire un processo di sostituzione dello stesso: corpo che va smontato e riprogrammato per i transumanisti (Moravec, More, Chislenko), rafforzato e riconfigurato attraverso innesti che ne garantiscano il pieno controllo per gli iperhumanisti (Lévy, de Kerckhove, Stelarc). Solo a una mente disincarnata sarebbe garantito il pieno e totale controllo del corpo (una dittatura non troppo dissimile da quella della moderna farmacologia). Apparentemente opposti, i due modelli contribuiscono ad adottare in fondo sempre un modello antropocentrico e a rifiutare l'irruzione dell'alterità: l'orrore tecnofobo verso tutto ciò che è contaminerebbe il "naturale", l'"umano", e l'entusiasmo technoentusiasta verso tutto ciò che lo trascende, in una nuova metafisica che accetta solo un'alterità performante.

Anche Žižek in questo senso parla di pericolo di "smaterializzazione" transumanista, e legge il rischio di concepire il sogno del cyberspazio quale "realizzazione scientifico tecnologica del sogno gnostico del Sè che si libera della decadenza e dell'inerzia avvinte alla realtà materiale" (36). Con una delle sue fasciose associazioni vede nello spazio dostoevskiano in cui "i non-morti possono parlare senza costrizioni morali" la refigurazione del cyberspazio come sede al riparo dalla molestia dell'altro, e una punta di xenofobia nell'attrattiva del sesso cibernetico: "Due sono i temi che determinano l'odierno atteggiamento liberal-tollerante verso gli altri: rispetto e apertura nei confronti dell'alterità da un lato e l'ossessiva paura della molestia dall'altro. L'altro ci sta bene nella misura in cui la sua presenza non è intrusiva, nella misura in cui, cioè, l'altro non è davvero altro" (37). A distanza di qualche anno l'uno dall'altro, sia Marchesini che Žižek indicano come terza via quella di un post-humano (con Haraway, Kelly, Deitch) in cui finalmente "si ritiene superata ogni pretesa di possesso sul corpo in nome della libera coniugazione del corpo al mondo". Con le parole di Katherine Hayles (citata da Žižek):

"Se il mio incubo è una cultura abitata da esseri post-umani che osservano i propri corpi come degli accessori di moda piuttosto che come radici esistenziali, il mio sogno è una versione del post-umano che abbracci le possibilità della tecnologia dell'informazione senza venir sedotta da fantasie di potere illimitato e di immortalità disincarnata, che riconosca e celebri la finitezza come condizione dell'essere umano e che comprenda la vita umana come incastonata in un mondo materiale di grande complessità, dal quale dipendiamo per la continuazione della nostra sopravvivenza" (38).

Come s'inserisce il piacere in questo discorso? Tra gli scrittori contemporanei più attenti al rapporto tra mortalità, sessualità e tecnologia c'è Michel Houellebecq, e lo sottolinea sempre Žižek a proposito della prospettiva in qualche modo in bilico tra post-humano e trascendente di *La Possibilità di un'isola*.

"Quasi quaranta anni fa Michel Foucault congedava l'Uomo' come una figura tracciata nella sabbia e destinata a essere cancellata via, introducendo (di conseguenza) la seducente topica della 'morte dell'uomo'. Sebbene Houellebecq metta in scena questa sparizione in termini letterali molto più ingenui, come la sostituzione dell'umanità con una nuova specie post-umana, vi è un comune denominatore tra i due: la sparizione della differenza sessuale. Nelle sue ultime opere, Foucault ha tratteggiato il campo dei piaceri liberato dal sesso e si sarebbe tentati di sostenere che la società post-uma-

na dei cloni di Houellebecq sia la realizzazione del sogno foucaultiano dei Sé che praticano l'uso dei piaceri'. Benché questa soluzione sia pura fantasia, l'impasse a cui reagisce è reale – come uscirne? [...]” (39).

Non solo in tutte le sue opere Houellebecq svela il contributo della pornografia al rinnovo di un neoliberalismo efficientista, coercitivo, laddove “il valore di un essere umano si misura tramite la sua utilità economica e il suo potenziale erotico” (situazione ideale di nuovo colonialismo, di scambio ideale tra un Occidente privilegiato e svuotato e il sud del mondo, che non possiede più nient'altro che il proprio corpo da barattare), ma in *Piattaforma* fa piazza pulita anche di un certo equivoco dell'estremo, riproponendo il tema della solitudine dell'individuo di fronte a un'impossibilità della scelta, che si fa impraticabile a fronte di una totale indeterminatezza, a una fatale incapacità di leggere i propri bisogni reali. Ingiustamente accusato di misoginia, Houellebecq fa dire alla sua Valérie, certo non pudica né moralista, anzi persona che vive la sua sessualità con uno slancio irresistibile, al ritorno da un club BDSM descritto un po' come la versione dark di un copione da animatori Club Med: “La cosa che mi fa più paura in questa faccenda è che non esiste più il contatto fisico. Hai visto, no? Sono tutti bardati dalla testa ai piedi, il contatto avviene solo tra pelle e strumenti di tortura, o tutt'al più guanti. I corpi non si toccano mai, non c'è mai un bacio, mai una carezza, niente. E per me questo è l'esatto contrario della sessualità” (40). “In Occidente la rivoluzione sessuale è bell'è finita”, conclude il protagonista Michel, che aggiunge:

“[...] Il sadomasochismo organizzato, con le sue regole e i suoi rituali, può concernere soltanto persone colte, cerebrali, per le quali il sesso abbia perduto ogni attrattiva. Per gli altri è rimasta un'unica soluzione: il materiale porno; se invece vogliono del sesso reale, devono andarselo a procurare nei paesi del terzo mondo” (41).

Anche la tortura (si veda la convenzionalità di un sito come *Torture Galaxy* che gioca miscelando violenza fisica e premesse tranquillizzanti – “è un gioco di ruolo fantasy interpretato da attori professionisti”, si legge in home page) (42) quando non venga iniettata come climax metanfetaminico nel circuito mediatico dell'*intrattenimento*, si configura essenzialmente come un'altra variante di quello sterminato mercato in cui la proliferazione e la varietà dei prodotti non corrisponde a un effettivo movimento di sottoculture – anzi nemmeno di culture, sotterranee o meno – un paesaggio in cui la diversificazione funziona come dispositivo di non-scelta, al pari della sovrabbondanza di merci in un ipermercato.

Nella lettura che Andrea Celli (43) fa di *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* di Judith Butler, si esamina proprio questa fittizia libertà di scelta, possibile solo a patto che “non venga messo in questione lo stretto conformismo che deve vigere nella sfera pubblica”:

“Diciamo che il mercato educa ai generi e sottogeneri della pornografia, sorretto da una non dichiarata certezza, quella della assoluta libertà di scelta, nella tipologia e nella gradualità, da parte dell'utente: tu vuoi questo, vuoi 'porno-chic' o 'softcore'; vuoi pornografia anale eterosessuale, la vuoi fetichista [...] vuoi pornografia omosessuale, lesbica (ad uso ovviamente maschile), bisessuale, transessuale, prenatale, escrementizia, bestiale, interraziale, masochista [...] I generi operano identicamente ir-

reggimentando come protesi la sessualità dell'utente, spiegandogli cosa vuole e confermandolo circa la sua natura sessuale. 'Tu sei omosessuale' o 'tu sei eterosessuale' non è per una certa parte di questo controllo sulle coscienze (che funziona sul modello dei 'cookies' scaricati nel proprio computer) troppo significativo. Ciò che deve essere rafforzato è il 'tu vuoi qualcosa', un certo tipo di buchi, di gesti, di prodotti”.

La varietà è assicurata: le varianti sono infinite, come in un sistema a circuito chiuso che si rivolge a visitatori di passaggio e “cultori della materia”, che funziona anche per coordinate geografico/razziali (Caucaso, Stati Uniti, Sudamerica, Asia) dichiarandosi pronto a soddisfare in chiave enciclopedica e pop le istanze più originali (le proposte di Cocoa Soft, suddiviso per distinti feticismi, che sembra voler ospitare ogni tipo di umore pensabile), dove le derivazioni più forti come lo *scat* (gagging, eating, vomiting ecc.), se associati a una messa in scena banalmente brutale, non fanno altro che spostare insensibilmente il confine verso un approdo impossibile: quasi che la proliferazione dei gusti abbia a che fare realmente con le differenze! Ecco perché Celli propone di ridare centralità al termine *trouble* in una definizione della nostra realtà antropologica; una difficoltà, un turbamento, una “domanda”: una messa in discussione che non si limita a rivendicare una propria diversità sessuale come sovversiva.

#### Fottere con classe, guidare con classe, decomporsi con classe

Il linguaggio utilizzato per vendere le  *fucking machines* è esattamente il medesimo che si adopera per vendere le automobili e le bare di lusso. È questa un'ideale trinità della velocità (altra grande illusione condivisa a cavallo tra i due secoli) che sembra invocare continuamente il piacere, ma di fatto impone i termini della performance; che allude nostalgicamente al recupero di uno spazio privato ed elitario, ma al tempo stesso ne fabbrica uno sovraesposto e commercializzabile; che gioca su un'apologia della riappropriazione del “tempo libero” ma di fatto suggerisce che ciò che distingue il tuo corpo da qualunque altro è solo il fare ricorso a uno standard di alta classe. “Il lusso è un diritto”, come chiosa il recente spot di un'autovettura. E il sesso (conformato, controllato) è un dovere. Insomma, occorre fottere con classe, guidare con classe, e infine decomporsi con classe.

Il richiamo, per le  *fucking machines*, per le automobili e per le casse da morto è lo stesso. Materiali pregiati, comfort, prestazioni di alto livello e affidabilità garantita sono tutto ciò che il consumatore creativo e sofisticato deve desiderare per distinguersi dalla massa di consumatori omologati incapaci di discernere tra il bene e il male. Per quanto le *Sybian* o  *fucking machines*, o *sex machines*, siano rivolte in teoria a consumatori di qualsiasi sesso, vengono proposte con tutta evidenza a un consumatore maschio (in grado di spendere una certa cifra) o, al massimo, a una donna single, naturalmente con la promessa che “stupirà il suo nuovo compagno quando gli svelerà il suo segreto sexy”. Le case che vendono le macchine più costose fanno addirittura a meno di mostrare i corpi nei video che reclamizzano i prodotti: si vede solo la macchina scintillante, in alta definizione. Il dettaglio anatomico, la carne provata dal congegno (d'acciaio, instancabile) viene solo vagamente evocata, attraverso l'elenco delle caratteristiche tecniche e delle straordinarie capacità performative della macchina – sempre ben separata dall'umano. Qui giocano sottilmente molti *topoi* del bisogno maschile di controllare, dirimere e scatenare il piacere femminile, sep-

pur per procura: assicurarsi il controllo di una macchina che possiede completamente il corpo femminile, lo “costringe” a abbandonarsi alle pratiche più estreme, come la creatura di *Possession* o i demoni di *Entropy*. In questo immaginario possono muoversi fantasie distopiche (la macchina tecnologicamente avanzata che prende il controllo e domina l’umano) il fascino industriale del metallo accostato alla carne (specie nel panorama orientale, la macchina rimanda ad attrezzi ortopedici o al *medical fetishism* alla Romain Slocombe) ma soprattutto il tema dell’attivazione a distanza, che nell’epoca della miniaturizzazione e dei *device* apre a prospettive infinite e scenari già del presente: abbiamo *fucking machines* portatili, ma anche *fucking machines* dalle dimensioni di un Godzilla controllabili con la voce, via smartphone (44) magari un domani via *Facebook* o *Twitter*. Il sito *Vsex.com* permette all’utente di interagire con un’attrice in tempo reale, guidando la *sex machine* che la “imprigiona” in una sessione via webcam. Il tutto sfrutta la dimensione competitiva del format tv, con un contest che premia l’utente più “bravo” a guidare le macchine del sesso e ad assicurare orgasmi multipli alle attrici. Farebbe pensare a *A Snake of June* di Tsukamoto, se non fosse che in questo splendido film lo sconosciuto che dirime a distanza il piacere della protagonista non è in cerca di conferme sulla propria virilità: è un malato terminale mosso dal bisogno feroce di risvegliare la sessualità e la felicità di una persona con cui è entrato in collisione; è l’ospite, l’intruso scatenante (come il *Visitor Q* di Takashi Miike) che sottolinea la crudeltà delle dinamiche familiari e le scompagina, le sovverte per ripristinare un piacere che era stato azzerato da una simulazione di vita.

*Velocità e performatività* sono le parole d’ordine di un addomesticamento che ancora una volta accomuna la rimozione della morte, la depotenziazione del sesso e l’imperativo al consumo. La *fucking machine* non ha certo il compito di emancipare o liberare il piacere: deve funzionalmente e rapidamente assolvere al suo compito, come una bara o come un carro funebre. L’efficienzismo delle esequie metropolitane obbedisce alla logica di ridurre, ricondurre, minimizzare e infine espellere la morte dalla scena sociale, così come l’invito a demandare alla *sex machine* la propria virile capacità (ahimè, ancora misurata in *durata e dimensioni*) o all’automobile una dichiarazione di classe sociale, sono compiti sotto dettatura che negano ogni possibilità di andare al proprio ritmo e al proprio tempo, imprevedibile, magari *disabile*, magari *fuori controllo*.

“Niente più nella città avverte che qualcosa è accaduto: il vecchio carro funebre nero e argento è diventato una banale automobile grigia che si perde nel flusso della circolazione. La società non segna nessuna pausa: la scomparsa di un individuo non intacca più la sua continuità. In città tutto si svolge come se nessuno più morisse. [...]” (45).

Riccardo Notte riprende Ariés, identificando l’elisione del senso della morte con l’accelerazione quale tipico fenomeno della modernità:

“La velocità, come si sa, uccide il rito. A tutti è capitato di essere stati superati sull’autostrada dai moderni carri funebri, con le loro smaglianti cromature, pieni o privi del loro macabro carico. [...] Di fronte allo spettacolo della bara-sprint è difficile non avvertire un senso di disagio, come quando si percepisce che qualcosa è fuori posto, fuori dal suo contesto. Perché? Ma è ovvio che le affusolate vet-

ture capaci di raggiungere i duecento chilometri orari rendono ridicola e non credibile, anzi, comicamente paradossale l’immobilità della salma” (46).

Ecco che si intrecciano di nuovo l’affiorare di una soglia – una prossimità tra vivi e morti, e l’urgenza di liberarsene quanto prima, rifiutando la morte come sospensione dal quotidiano e collocandola in una “nuvola” (cloud) che si dissolve al solo nominarla. Macchina per autostrade, macchina per salotti: non manca chi cerca di costruire da sé la miracolosa *sex machine*; ma il tono dello scambio di consigli, e perfino di bozze di prototipi, nei forum della rete è quello di una sorta di vocabolario dell’*homemade* sempre tutto al maschile, per quanto stavolta legato alla costruzione amatoriale e artigianale e non all’hi-tech: l’uomo “normale” (con relazione stabile, spesso famiglia) che si dedica al bricolage – magari rifugiandosi nel suo regno (è ovvio: il garage!) modifica la moto, costruisce una cuccia per il cane o un mobile per il bagno di servizio – invoca suggerimenti per “fare una sorpresa” alla consorte ignara, costruendo di persona lo strumento che darà uno scossone alla routine di coppia.

La maggior parte delle registe *post-porno* non si soffermano sulle *fucking machines* se non come oggetto “didattico” per conoscere meglio le modalità del proprio piacere; proprio perché l’equazione tra controllo della macchina e potere di chi la aziona è una caratteristica fondante della maggior parte dei filmati *mainstream* sul tema, rivolti a un pubblico etero e maschile: il canone tipico consiste in due o più corpi femminili, annoiati, che si sollazzano con una macchina (la *fucking machine* come diversivo per un gruppo di amiche, non diversamente da un pomeriggio con i casalinghi Tupperware). Lesbiche? Per carità. “Tra di voi è diverso, è una cosa senza importanza, adorabile e inoffensiva, siete come deliziosi animaletti” diceva il Renaud di Colette, minimizzando le avventure erotiche della moglie Claudine con altre ragazze. E infatti presto sopraggiunge sul luogo del delitto “Lo Stallone”: le nostre non attendevano che lui, la macchina era un suo surrogato, serviva solo a riscaldare le sue prede: ed eccolo interrompere e dirimere a suo piacimento le pulsazioni della macchina, infine sostituirla, soddisfacendo in un colpo solo il mito della durata infinita (pur coadiuvato dalla tecnologia) e quello della protesi. Il telecomando della *fucking machine*, quasi come il mouse o il touchpad, offre la duplice esperienza di voyeur e agente, in una sorta di “point of view” alla *Strange Days*: guidare la macchina assicurerebbe la percezione dello sforzo della carne sottoposta alla trazione, alla penetrazione, eccetera.

Le macchine più sofisticate, superleggere e laminate, giocano sul loro fascino robotico: promettono di arrivare a trecento pulsazioni al minuto, elencano le possibilità di connessione (wireless, bluetooth) e di programmazione (le playlist). Sui concetti di velocità e resistenza, si pensi a quanto siano rare nella pornografia *mainstream* le *gang-bang* con protagonista un uomo. I filmati che mostrano una o più donne dilettarsi con le *sex machines* sono in fondo poco più che prolungate *gang-bang* tradizionali, dove l’attrice viene messa alla prova da una serie di maschi indistruttibili, sintetizzati in un motore. L’eventuale sesso lesbico resta un contorno decorativo, come d’altronde in qualsiasi pellicola destinata al pubblico eteronormato. Non a caso alcune *Sybian*, non contente di “accontentare ogni singolo orifizio” esibiscono il proprio valore di status symbol: legno massiccio, rivestimenti in pelle e radica, elementi che fanno pensare allo studio di un facoltoso, potente e anziano capitano d’impresa – di nuovo, come le scatole di sigari, come un certo tipo di automobili e di bare.



C'è insomma una dialettica tra professionale e amatoriale simile a quella che permane nella rappresentazione pornografica (alta definizione/artigianale), sempre però giocata intorno a un soggetto e a un desiderio troppo limitato.

La *fucking machine* in variante "ginnica", infine, non troppo diversa da una macchina da palestra usata per potenziare i muscoli, rimanda a una prestazione acrobatica ad alto indice di atletismo, o viene goliardicamente associata ai cliché della cavalcata da rodeo (in USA) e persino della corsa sportiva su pista (il torneo giapponese, la "fucking machines Race" in cui le concorrenti sono legate ciascuna al suo "veicolo", controllato da remoto). Di nuovo, la prestazione in sé prende il controllo del piacere.

### Meduse cyborg del futuro

Veniamo a Erika Lust, nata in Svezia ma attiva in Spagna, celebrata come regina del "porno per donne" da quella stampa che non si dà pena di approfondire particolarmente la scena del *post-porno* (e spesso ignora la sua *queerness*). Diciamo subito che in molti dei suoi film cade nelle stesse trappole che vorrebbe stigmatizzare: proprio mentre pubblica il suo manifesto (47) contro gli stereotipi di un porno pensato per un pubblico medio maschile, non li scalfisce fino in fondo, anzi opera tra le righe di una fuorviante, fittizia "sensibilità femminile" che chiunque si tenga al di fuori delle logiche binarie dovrebbe rifiutare fortemente. Nel merchandising firmato "Lustfilms" troviamo anche un libretto, *Porno per mamme*, che fin dal packaging, colorato e rassicurante, ricorda un libro per bambini o un ricettario; all'interno una sfilata di bellissimi maschi rigorosamente vestiti, fotografati con bebè in braccio alle prese con le cure parentali: cambiare pannolini, addormentare il pupo, eccetera. Sulle foto campeggiano delle vignette "non preoccuparti, mi occupo io di pulire" o "tu riposati, ci penso io a cucinare". Comprendiamo che il libretto si basa su una presa di coscienza realistica della vita quotidiana e sull'ironia – per una neomamma osservare un maschio che si dedica alle fatiche domestiche è pornografia – ma non possiamo non notare come riproponga nuovamente l'ottica della fruizione della pornografia come pausa strappata ai doveri quotidiani e involontariamente riafferma, proprio nel tentativo di distruggerla, la dicotomia tra i ruoli codificati che andrebbero combattuti alla radice (la femmina si prende cura della prole e della casa, quindi è troppo stanca e provata per fare sesso, il maschio solitamente no). Alcuni film della Lust – che tra le registe dichiara di ammirare su tutte Sofia Coppola (appunto) – non sono esattamente rivoluzionari: lenzuola di raso, biancheria ricercata, luci soffuse, oli per massaggio, candele, vasca idromassaggio, petali di rose e champagne: stesso identico allusivo messaggio di benvenuto che troviamo nelle più costose suite d'albergo di tutto il mondo, e in particolare in quelle riservate agli sposi in luna di miele. Non è una pessima impostura legare il sesso al sentimentalismo (gli attori che si guardano languidamente negli occhi)? Sarebbe questo il porno che vogliono le donne? E ha ancora senso in questo contesto usare il termine "donna"? Il festival autoprodotta "Ladyfest", ad esempio, lo rifiuta a priori (48) preferendogli "ladies" come "coloro che non credono che la biologia sia destino, né tanto meno il genere, che intendono sesso e genere come categorie utilizzate troppo spesso per fini restrittivi e violenti", che vedono nella curiosità e nel piacere del sesso una forma di consapevolezza.

Il problema non è certo rovesciare un rapporto di potere, o rifiutare ideologicamente pratiche e posizioni che giocano sulla sottomissione o sulla dialettica erotica e amorosa tra vittima e car-

nefice (ragionamento insensato, visto che questa si dà anche al di fuori del porno eterocentrato, ad esempio come fantasia condivisa e praticata nel BDSM) ma fondare un nuovo linguaggio. Corpi parlanti "che hanno la possibilità di accedere a tutte le pratiche significative, così come a tutte le posizioni enunciatrici che la storia ha identificato come maschili, femminili o perverse" (49). Non servono nuove variazioni della stessa partitura, non occorre nuova diversificazione dei generi della pornografia, ma nuovi canali.

Trattasi di una guerra che è sempre più difficile condurre individualmente; occorre dividerla, così come si condivide un rituale magico, un'evocazione, per resuscitare quel *revenant* smarrito che è l'urgenza di un piacere non normalizzato, occorre inquadrala in una produzione non solo di immagini, ma di parole, suoni, arti, pratiche quotidiane, perché il sistema non se ne appropri, martirizzando e santificando e regolamentando e infine normalizzando i cadaveri rimasti sul campo di battaglia: occorre restare zombie, in qualche modo rivendicando la soglia (la ferita, il *vulnus*) come un'apertura sempre fertile, rifiutarsi alla simulazione di vita(lità) del potere.

Un'altra pornografia cresce anche in Italia, che negli ultimi anni si è posta come spazio per eccellenza tristemente associabile alla distopia del potere totalitario: se per la Preciado il modello berlusconiano "è l'esempio paradigmatico della produzione farmacopornografica attuale, data la concentrazione estrema di tecniche di potere e di mascolinità" (50) di nuovo Žižek, lo interpreta così:

*"L'autoritarismo del futuro io lo immagino più simile al vostro Berlusconi, una sorta di Groucho Marx al potere, una commedia ridicola e tuttavia autoritaria. Se cerco una rappresentazione di fantasia, mi viene in mente Brazil, il film di fantapolitica che Terry Gilliam diresse nel 1985. Immagino un autoritarismo berlusconiano nel senso che vedo la possibilità di un assetto politico-sociale molto permissivo verso i piaceri privati, pronto a chiudere un occhio su ogni sorta di orge, pur di favorire la spolticizzazione"* (51).

A una produzione industriale e massificata la pornografia post-porno e post-gender risponde con lo *share*: la condivisione non solo social (network) ma letteralmente *sociale* di molteplici forme di sessualità e di creazione (pornografica, politica, esistenziale) a partire da una ragionata decostruzione del concetto di identità. Uno *share* che non va confuso con un altro obbligo implicito dei nostri tempi (*se non condividi non esisti*) ma che viene declinato in pratiche concrete, nella convinzione che un nuovo linguaggio, un nuovo *porno-telling* possa nascere dal racconto reciproco e collaborativo delle proprie istanze reali. Non solo delle proprie fantasie (in Jubilee, Derek Jarman fa dire ad Amyl Nitrate durante la sua lezione: "Non sognare, sii") e non da un'istanza di autenticità, francamente ingenua, che si presta facilmente a servire i modelli di sempre: basti pensare all'analisi del *Gonzo* di David Foster Wallace – inviato speciale (52) agli Avn Awards, "gli Oscar del porno" – così come declinato dalla factory di Max Hardcore (re incontrastato dell'"*infantilizzazione delle donne come contesto drammatico al suo personaggio, che è sempre quello di una specie di zio o patriigno depravato*");

*"Osserviamo quindi che laddove i porno tradizionali, tra virgolette drammatici, simulano la sessualizzazione totale della vita reale (ossia creano un mondo reale alternativo in cui tutti, dalle segre-*

tarie ai pompieri agli igienisti dentali, aspettano solo l'imbeccata per lanciarsi in una copula frenetica), i video Gonzo si spingono oltre offrendo un'apparente sessualizzazione della vera vita reale [...]».

Produzione in serie/autenticità (presunta) rischia di diventare un altro modello dicotomico di cui non abbiamo bisogno, soprattutto in una società che vive il paradosso della digestione e della riproposizione, da parte dell'industria *mainstream*, di tutto ciò che si pone come trasgressivo. Uno dei linguaggi possibili sembra invece il capovolgimento dei luoghi comuni, che produce pensiero divergente. Viene da pensare a uno spunto divertente di un utente del forum di *StraightDope.com*, che si chiede se esistano esempi di "human fetish" (53): non-umani senzienti che per gli standard della loro cultura vengono considerati perversi se hanno rapporti sessuali con gli esseri umani. Una pornografia non-umana che le performance sulla Ramblas del gruppo PostOp immagina e mette in scena, uno *zoo mutante* che invade lo spazio pubblico, che non si accontenta degli spazi deputati ma semina un grandioso panico sessuale direttamente nelle strade; come le performance della Pornoterrorista, dove reading di poesia, teatro, attivismo, eiaculazione femminile e fisting sono momenti contemporanei, a suggellare la definitiva inscindibilità della teoria e dell'azione.

Cresce una produzione video che intende affrancarsi dagli stereotipi del porno tradizionale a partire non tanto dai contenuti quanto dai linguaggi, diffusa anche nel corso di festival che invadono l'Europa, più interattivi delle semplici rassegne: la Muestra Marrana abbraccia la dimensione nomade fin dall'organizzazione, come festival itinerante che per tre giorni dimostra che "un altro porno è possibile". "CUM2CUT", maratona berlinese di tre giorni dedicata a quegli aspetti che restano ai margini della pornografia *mainstream*, è stato al tempo stesso un esperimento cinematografico e sociologico, di produzione dal basso e di networking, contenitore votato non solo a raccogliere le istanze di persone provenienti da diverse esperienze, ma a convogliarle istantaneamente in creazione: corti di non più di cinque minuti, che cercano di rovesciare gli stereotipi del porno.

Mia Engberg coinvolge una serie di cineaste nei Dirty Diaries, cortometraggi nati nella certezza che una pornografia slegata dal lucro a tutti i costi e non diretta a un pubblico maschile inventa immagini non solo più creative, ma anche più eccitanti e diversamente eccitanti. La fotografa e regista Émilie Jouvét di *Too Much Pussy! Feminist Sluts in The QueerXShow*, documentario che è insieme road movie e testimonianza, segue il tour di sette donne – attiviste, attrici, sex workers, tra cui Wendy Delorme e Madison Young – che girano l'Europa traducendo in spettacolo itinerante la propria visione di un sesso gioioso, mai falsamente provocatorio, mettendo in gioco l'emotività e la determinazione delle proprie esperienze. Il progetto fotografico e cinematografico del duo Rosario Gallardo, mette in gioco una sessualità gioiosa, esibizionista e incolpevole che ricorda più che le performance artistiche, la rivendicazione degli amati personaggi di John Waters (come in *A Dirty Shame*, dove attornati da declinazioni comiche di fondamentalisti pro-life e sessuofobi di ogni tipo, non perdono occasione di manifestare il proprio naturale rifiuto a essere o a fingersi *neuters*, cioè immuni da feticismi sessuali).

A ciò si affiancano esperimenti che passano attraverso tutti i sensi e utilizzano tutte le possibilità della condivisione 2.0, copyleft e opensource, a garantire l'apporto di altre voci e la natura in progress di ogni esperienza. Un esempio estremamente interessante è il webcasting collettivo di *Pornosotrx.net*, "pornographic audio zone" che si propone di "rompere le tassonomie e deco-

struire gli standard" attraverso la fruizione e la produzione di musica, suoni, testi post-pornografici: una *radio partecipativa* che abbatte il concetto di ascolto passivo e lavora sull'immaginario esplorando tutti i sensi.

Siti come *QueerPorn.Tv* e *Good Dyke Porn* fin dall'home page "abbracciano" le definizioni del loro pubblico nello sforzo di non dimenticare nessuno: *proud modern sluts, feminist porn stars, sexy amateurs, trans men, trans women, genderqueers, cisgendered folks, fags, dykes, tops, bottoms, switches, real couples, sex educators, non-normative heterosexuality, sadomasochists, perverts, activists, punks, and artists at their kinkiest, raunchiest, filthiest, rawest, most passionate, radical, and real*.

Ma l'aspetto forse più avvincente, il segno che qualcosa sta *mutando*, forse va cercato nelle immagini di uno scrivere sui corpi che si crea ancora al di fuori di qualsiasi pretesa filosofica/artistica/politica; accanto alle meravigliose star del *queerporn*, a James Darling, Billy Castro, al "man with a pussy" Buck Angel, stelle che in qualche modo sono la punta dell'iceberg "visibile" e sovraesposta dell'infinita possibilità di incarnare infinite possibilità in infiniti corpi, la rete pullula di corpi che si pongono come laboratori in progress in chiave strettamente esistenziale: nella quantità di testimonianze periodiche che scandiscono i processi di migrazione di sesso e/o di genere, in particolare FTM, su *YouTube*, videodiarie in cui compaiono amici, familiari, genitori (54). Questa non è pornografia, ma è davvero *scrivere sui corpi*. Sono le passioni *eccedenti*, quelle non governate, a darsi da sempre come il vero bersaglio dei poteri, prima soggiogate dal rogo, poi domate attraverso tutti i dispositivi possibili: morale, religione, criminologia, diritto, autorità della medicina, psichiatria contenitiva, istituti penali, CIE... I corpi, da generatori di queste passioni, sono stati segregati, controllati, manipolati. Questi corpi in transito invece sono soggetti già autenticamente post-humani che (si) filmano nelle loro case, deterritorializzando le proprie passioni e le proprie *ex-stasis*, ricollocandole in un altro che è "nessun altro se non lo stesso che non smette mai di alterarsi": l'altro, io-stesso, l'intruso di Jean-Luc Nancy. Ci insegnano a scavalcare con un tuffo il vecchio tranello dell'idealizzazione di cui parla Žižek – recuperare la passione fabbricando nuove regole per trasgredirla – raccontando e condividendo le loro metamorfosi nella quotidianità: corpi in cui il piacere (prima di tutto quello di non essere ciò che si è, di non sapere per forza ciò che si è, finalmente: di *essere ciò che si diventa*) può forse ricominciare a scorrere con gioia, crepando tutte le idealizzazioni e infine realizzando il sublime: quella

"[...] *magica combinazione delle due dimensioni, quando la dimensione sublime traspare attraverso i dettagli più comuni della vita quotidiana – il momento sublime della vita amorosa si verifica quando la dimensione magica traspare anche nelle comuni azioni quotidiane come lavare i piatti o pulire la casa [...]*" (55).

## LINKOGRAFIA

Questo testo è dedicato alle persone che seminano luminose immagini-in-transito in Divergenti – Festival Internazionale di Cinema Transessuale – e Some Prefer Cake – Festival Internazionale di Cinema Lesbico.

<http://www.mit-italia.it/divergenti09/index.htm>

<http://www.someprefercakefestival.com/>

Un elenco fondamentale di spunti, suggestioni, video, testi, progetti, emersi dal Laboratorio teorico/pratico di postpornografia multimediale al Festival delle Culture Antifasciste di Bologna, è stato reperito sul blog di Slavina

<http://malapecora.noblogs.org/post/2010/06/11/selecta-postporno-multimedia-dispensa-del-laboratorio-bulagnese/>

che è anche la traduttrice di “Transfrontera” di Diana J. Torres

<http://malapecora.noblogs.org/post/2011/03/12/una-psicomagia-pornoterrorista/>

che apre questo saggio – e che ringrazio; così come le ragazze dello storico collettivo bolognese *Sexy shock*, che mi hanno fornito alcune indicazioni per le mie ricerche

<http://www.ecn.org/sexyshock/>

Un elenco esaustivo di link, suddivisi per categorie, sulla post-pornografia, dal pensiero alla pratica, si trova su

<http://girlswholikeporno.com/>

**Pornoterrorismo: Diana J. Torres**

<http://pornoterrorismo.com>

Manifesto transfemminista

<http://pornoterrorismo.com/manifiesto-transfeminista/manifiesto-pornoterrorista/>

*Post porn queer performance con poesia, video, rumore, sesso dal vivo e bodyart*

<http://pornoterrorismo.com/mira/video-de-performances/>

**María Llopis**

<http://www.mariallopis.com/>

**Helen LaFloresta**

<http://helenlafloresta.blogspot.com/>

**Idea Destroying Muros (Video Arms Idea)**

[http://www.ideadestroyingmuros.info/joomla/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=33&Itemid=63](http://www.ideadestroyingmuros.info/joomla/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=33&Itemid=63)

**Postop (gruppo multidisciplinare di riflessione su genere e postpornografia)**

<http://www.postop.es>

<http://www.postop.es/trabajo/trabajos/performances/performancesvideo.html>

**Quimera Rosa (laboratorio cyborg di sperimentazione e ricerca su sesso e genere)**

<http://laquimerarosa.blogspot.com/>

**Lucía Egaña Rojas (Mi sexualidad es una creación artística)**

<http://www.lucysombra.org/>

**Itziar Ziga**

<http://hastalalimusinasiempre.blogspot.com/>

**La Fulminante**

<http://www.lafulminante.com/>

segnalata da Beatriz Preciado in un'intervista pubblicata sul blog Femminismo a Sud:

*“Nadia unisce un altissimo grado di erotizzazione del suo corpo, riprendendo i codici esatti della pornografia normativa eterosessuale, ad un livello altissimo di critica discorsiva. Ad esempio, si filma nuda in una spiaggia del Brasile mentre elabora una critica politica sull'acqua. Si crea una frizione costante tra l'imperativo masturbatorio del porno e il contenuto discorsivo”.*

**Rosario Gallardo**

*“Rosario Gallardo è un nome collettivo che racchiude Maria Tinka Iniotakis, Nicola Serra e chi con noi osa spogliarsi e goderne”.*

<http://www.rosariogallardo.com/>

<http://www.pornoguerrilla.com/>

**Muestra Marrana**

<http://muestramarrana.org/>

**CUM2CUT**

<http://www.cum2cut.net/>

**LadyFest Festival Autoprodotto**

<http://ladyfest-roma.noblogs.org/>

**Female Extreme Body Art festival**

<http://femaleextremebodyart.blogspot.com/>

**Bruce LaBruce**

<http://www.brucelabruce.com/>

**Émilie Jouvét**

<http://www.emiliejouvét.com/>

**Drew Deveaux**

<http://www.drewdeveaux.com/>

**Buck Angel**

<http://buckangel.com>

**Courtney Trouble**

<http://courtneytrouble.com/>

**QueerPorn.Tv**

<http://queerporn.tv/wp/>

**No Fauxxx**

<http://www.nofauxxx.com/>

**Good Dyke Porn**

<http://www.gooddykeporn.com>

**Mia Engberg**

<http://www.miaengberg.com/>

**Dirty Diaries**

<http://www.dirtydiaries.se/>

**Annie Sprinkle**

<http://anniesprinkle.org/>

E in tema di identità mutanti:

**GUERRILLER@S (2010, Montse Pujantell)**

<http://www.promofest.org/en/films/guerrilleras>

**Ångrarna (Regretters) (2011, indimenticabile documentario di Markus Lindeen)**

<http://www.atmo.se/film-and-tv/regretters/>

## NOTE

- 1) G. Gorer, *The pornography of death*, in G. Gorer, *Death, grief and mourning*, Doubleday, New York, 1965. (trad. it.) *Pornografia della morte*, in *Zeta* n.2, Cappelli, Bologna, ottobre 1986.
- 2) Fabio Giovannini, *Mostri: protagonisti dell'immaginario del Novecento, da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*, Castelvecchi, Roma 2006, p. 21. "[...] *Al pari della morte, anche il mostro è un rimosso. Come la morte ci viene offerta quotidianamente da tutti i media, ma viene occultata o marginalizzata nella vita reale e concreta, così [...] i freaks ormai sono visibili solo al cinema, mentre nella realtà sembrano scomparsi. Talora riappaiono chiedendo l'elemosina nelle nostre strade, ma sono stati sostanzialmente sottratti dal nostro sguardo.*"
- 3) James Graham Ballard, *Crash*, Rizzoli, Milano 1990, trad. it. di Gianni Pilone Colombo, dall'introduzione all'edizione francese di *Crash* pubblicata nel 1974 da Calmann-Lévy, Paris.
- 4) Citato in *L'ideologia della morte dell'ultimo Pasolini*, p. 63, saggio di Lino Micciché in *Storia del cinema. Autori e tendenze negli anni cinquanta e sessanta*, a cura di Adelio Ferrero, Marsilio Editori, Venezia 1978.
- 5) Antonio Moresco, *Canti del caos*, Feltrinelli, Milano 2001.
- 6) David Foster Wallace intervistato da David Lipsky in *Come diventare se stessi*, Minimum Fax, Roma 2011, pp. 145-149. "[...] *Il titolo originario era Intrattenimento fallito. L'idea è che il libro sia strutturato come un prodotto di intrattenimento che non funziona. [...] Il libro parla del nostro rapporto con questa cosa. Non vuole essere un romanzo sulla droga, sulla disintossicazione dalla droga. Solo che la droga funge un po' da metafora per quella sorta di continuum della dipendenza che secondo me sta alla base del nostro modo di relazionarci, come cultura, a tutte le cose viventi. [...] Non sto dicendo che nell'intrattenimento ci sia qualcosa di sinistro, di orribile o di sbagliato. Sto dicendo che è un continuum con diversi livelli. E se il libro ha un argomento, l'argomento è questa domanda: perché guardo così tanta merda? Il problema non è la merda in sé, sono io. Perché lo faccio? [...] quanto tempo passo a lasciarmi intrattenere passivamente? [...]"*
- 7) Darren Elliott-Smith, "Death is the New Pornography": *Gay Zombies and Consuming Hypermasculinity in Queer Horror Film*, <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2009/08/elliottpaper.pdf>
- 8) Robert Silverberg, *Born with the dead*, Random House, prima edizione giugno 1974 (pubblicato in Italia in *L'amore al tempo dei morti*, Fazi, Roma 2006, trad. it di C. Vannuccini, M. Pittoni). Bruce LaBruce cita *Les Revenants*, il film di Robin Campillo, in un'intervista pubblicata da *Fangoria Magazine* e sul sito ufficiale del regista <http://www.brucelabruce.com/images/press/OTTO-FangoriaMagazineinterview.pdf>
- 9) Filippo Gentiloni, Rossana Rossanda, *La vita breve – Morte, resurrezione, immortalità*, Pratiche, Parma 1996.
- 10) Giampiero Morelli, *Il dilemma della comunicazione di diagnosi e prognosi al paziente oncologico: malattia e morte si possono "dire"?*, in *Informazione, Psicologia, Psicoterapia Psichiatria* n. 36-37, gennaio-agosto, Roma 1999, pp. 26-45.
- 11) Beatriz Preciado, intervista pubblicata sul blog "Femminismo a sud" <http://femminismo-a-sud.noblogs.org/post/2011/01/31/intervista-a-beatriz-preciado/>
- 12) Si vedano di Beatriz Preciado, *Manifesto contra-sessuale*, Editore Il Dito e la Luna, 2002; *Testo Yonqui*, 2008, Espasa Calpe (*Testo tossico*, di prossima pubblicazione per Fandango) e il recente *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Edizioni Fandango, 2011, dove si spiegano tra l'altro in modo molto convincente i vari dispositivi di infantilizzazione del consumatore medio.
- 13) Norbert Elias, *La solitudine del morente*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 88-89.
- 14) Sono le parole di Asia Argento, che interpreta Uma, sorta di sciamano che guida la comune di *De la guerre* (Bertrand Bonello, 2008) a fronte dei dubbi di Mathieu Amalric-Bertrand.

- 15) G. Gorer, *The pornography of death*, cit.
- 16) Si legga *La società del desiderio* (post del 22 agosto 2010 pubblicato da Raffaele Ventura su Eschaton) <http://www.eschaton.it/blog/?p=2637>
- 17) Slavoj Žižek, *Leggere Lacan, Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 120.
- 18) Virginie Despentes, *Mutantes (Punk Porn Feminism)*. <http://www.dissidenzintl.com/2010/08/mutantes-by-virginie-despentes/>
- 19) Liana Borghi in *Queer in Italia. Differenze in movimento*, Edizioni ETS, Pisa 2011, p. 50.
- 20) Della storia delle opposizioni dicotomiche in Occidente parla diffusamente Roberto Marchesini in *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, in particolare nel capitolo *Il mito della purezza – Il sublime teratomorfo*.
- 21) Prendendo in prestito l'espressione della Porpora Marcasciano di *Favolose Narranti*, Manifestolibri Editore, 2008: "Noi trans siamo migranti in tutti i sensi, verso una terra meno ostile".
- 22) Si veda Roberto Marchesini, *Post-Human*, cit., *Il mito della purezza e Somato Landscape*, dove Marchesini riprende le classificazioni di Mario Perniola quali spie dell'orrore per il corpo.
- 23) In un post pubblicato sul sito ufficiale di Courtney Trouble, <http://courtneytrouble.com/blog/cambria-list-censorship-in-pornogpahy-made-pretty/>
- 24) Courtney Trouble, *The Truth About Fisting*, <http://courtneytrouble.com/blog/the-truth-about-fisting/>
- 25) La sezione dedicata a Latifa sul sito di MFX, <http://mfx-scatgirl-latifa.com/>
- 26) Sul tema "war-porn" c'è un interessante contributo di Matteo Pasquinelli, *Warporn! Warpunk! Autonomous Videopoiesis in Wartime*, 2005, apparso nella storica mailing list di *rekombinant.org*. Il pdf si può scaricare all'indirizzo <http://matteopasquinelli.com/bibliography>
- 27) Roberto Callegari, *Corpi al lavoro*, all'interno del n. 29 di *Millepiani – Corpi al lavoro. Intellettuali e comunicazione nella società pornografica*, DeriveApprodi giugno 2005.
- 28) Andrea Juno (a cura di), *Angry Women* (1991 Re/Search) pubblicato in italiano come *Meduse Cyborg* e rieditato da Shake Edizioni come *Cattive ragazze. Storie di artiste guerriere*. Nel testo compaiono contributi di Kathy Acker, Susie Bright, Wanda Coleman, Valie Export, Karen Finley, Diamanda Galás, bell hooks, Holly Hughes, Andrea Juno, Kerr & Malley, Lydia Lunch, Linda Montano, Avital Ronell, Sapphire, Carolee Schneemann, Annie Sprinkle, V. Vale.
- 29) L'incontro è in video sul sito di Internazionale: <http://www.internazionale.it/festival/video/2011/il-ritorno-delle-bambole-2/>
- 30) Pietro Adamo, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2004.
- 31) Il sito del negozio viennese: <http://www.sexworld.at/shop/>
- 32) "The Ballad of Genesis and Lady Jaye" a Berlino. *Decostruire l'immagine, costruire l'amore*, *SentieriSelvaggi.it*
- 33) Censurato da *You Tube* e visibile a questo indirizzo: <http://massiveattack.com/blog/2009/12/15/paradise-circus/>
- 34) Roberto Marchesini, *Post-Human*, cit., si legga in particolare il capitolo *Somato Landscape*.
- 35) *Ivi*.
- 36) Slavoj Žižek, *Leggere Lacan, Guida perversa al vivere contemporaneo*, cit., p. 116.
- 37) *Ivi*, p. 118.
- 38) Slavoj Žižek, *Contro l'eresia digitale*, in *Credere*, Meltemi, Roma 2005, p. 93.

- 39) *Ivi*, p. 98.
- 40) Michel Houellebecq, *Piattaforma. Nel centro del mondo*, Bompiani, Milano 2001, p. 160.
- 41) *Ivi*, p. 202.
- 42) <http://www.torturegalaxy.com/>
- 43) A. Celli, *Judith Butler e il "trouble". Affrontare la pornografia con l'estetica* [http://www.trickster.lettere.unipd.it/archivio/3\\_prostituzione/numero/rubriche/ricerca/celli\\_pornografia/celli\\_pronografia.html](http://www.trickster.lettere.unipd.it/archivio/3_prostituzione/numero/rubriche/ricerca/celli_pornografia/celli_pronografia.html)
- 44) Si guardino <http://shockspot.net/> e la dimostrazione all'url <http://www.youtube.com/watch?v=AhiM90LXZYMI>
- 45) Philippe Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Paris 1977, trad. it. di Maria Garin, Mondadori, Milano 1993, p. 660.
- 46) Riccardo Notte, *La condizione connettiva. Filosofia e antropologia del metaverso*, Bulzoni, Roma 2002, p. 59-60.
- 47) Sul sito ufficiale: <http://www.lustfilms.com/blogEn/2008/01/29/predictable-porn-made-by-men/>
- 48) <http://ladyfest-roma.noblogs.org/>
- 49) Beatriz Preciado, *Manifesto contra-sessuale*, cit.
- 50) Da un'intervista pubblicata sul blog "Femminismo a sud": <http://femminismo-a-sud.noblogs.org/post/2011/10/04/fare-porno-in-una-stanza-tutta-per-se-intervista-a-beatriz-preciado/>
- 51) In un'intervista visibile all'indirizzo <http://www.achab50.it/article-federico-rampini-in-intervista-slavoj-zizek-88735156.html>
- 52) David Foster Wallace, *Il figlio grosso e rosso*, in *Considera l'aragosta*, Einaudi, Torino 2006, nota 21 a p. 28.
- 53) Qui la discussione: <http://boards.straightdope.com/sdmb/archive/index.php/t-449753.html>
- 54) Un meraviglioso esempio è il "Q&A with mum" di Skylarkeleven, all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=dTcqqDtyYEo&feature=youtu.be> che ha documentato fin dall'inizio, e continua a documentare, tutto il suo viaggio FTM, iniziato nel 2009, sul suo canale <http://www.youtube.com/user/skylarkeleven>
- 55) Slavoj Žižek, *Credere*, cit., p. 99.