

Doppio sogno. L'*exploit* della pornografia audiovisiva attraverso la fantasia

Enrico Biasin

Forse uno dei principali e più significativi paradossi concernenti i vari discorsi che si sono prodotti sulla pornografia audiovisiva risiede nel fatto che coloro i quali pretendono di parlarne per denunciarne gli aspetti nefasti tanto dal punto di vista etico quanto da quello morale si trovano, in massima parte, impreparati a consegnarne una definizione il più possibile probante e chiarificatrice¹. Recentemente, ad esempio, la sociologa e giurista Annalisa Verza, impegnata a illustrare e analizzare nello specifico le tesi anti pornografiche propugnate dalle due storiche femministe Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin, ha notato come la pornografia, «essendo coltivata su un terreno posto al confine tra il reale e l'immaginario», sia da intendersi alla stregua di «un fenomeno eccezionalmente complesso, scivoloso e difficile da “congelare” in una qualunque descrizione e misurazione analitica» (Verza 2006: 13). Nondimeno, come si vedrà meglio nel corso delle prossime pagine, l'articolazione di un *discorso* presuppone già di per sé, come insegna Michel Foucault, un principio e un ordine di verità a partire dai quali formare degli oggetti di conoscenza (Foucault 1972).

Il particolare “oggetto di conoscenza” che tratteremo nel presente testo chiama in causa la nascita della pornografia cinematografica entro un frangente storico chiave della seconda metà del XIX secolo. Nello specifico, il proposito è quello di descrivere secondo quali strategie lo *stesso* spettacolo cinematografico e audiovisivo abbia fornito il proprio

¹ Cfr. Attwood 2002, 2006; Voros 2014: 243-245.

sostanziale apporto alla definizione delle “condizioni di possibilità” affinché una *forma culturale* come appunto la pornografia, appartenente al novero dell'intrattenimento popolare (cfr. Biasin 2013: 11-42), sia divenuta motivo di interesse per i pubblici del grande schermo e delle più recenti serie televisive di produzione angloamericana. La moderna Londra tardo vittoriana di fine Ottocento risulta essere infatti uno dei principali fondali diegetici per la messa a punto, da parte dell'industria cinematografica e mediale contemporanea, di formule narrative in grado di approntare un congruo numero di simulacri retorici capaci di modellare mitografie legate alla realtà storica dello *showbiz* a luci rosse.

Ma, a parte questa constatazione generale, l'assunto essenziale che alimenta questo studio sulla origine storica e sociale del cinema *X-rated* per come è stato propagandata dallo stesso mezzo cinematografico trae vantaggio dal concetto di *fantasia* così come è stato progressivamente elaborato in sede di analisi psicoanalitica. Se l'innesto o l'espansione di forme e tropi semioticamente codificati e sanzionati come pornografici all'interno di regimi e di insiemi discorsivi socialmente e culturalmente legittimati sono stati assai efficacemente identificati con formule quali *on/scenity* («the gesture by which a culture brings on to its public arena the very organs, acts, bodies, and pleasures that have heretofore been designated ob/scene and kept literally off-scene» [Williams 2004: 3]) o *porno-chic* («Porno-chic is not porn, then, but the representation of porn in non-pornographic art and culture» [McNair 2002: 61]), fa comunque difetto una nozione tramite la quale leggere il fenomeno in questione in termini di *ideologia* (la ratifica culturale dello stesso), *struttura* (la sua articolazione percettiva) e *narrazione* (la grammatica discorsiva che lo sottende). In questo senso, lo strumento analitico della fantasia, come si vedrà, promuove, con la sua “pertinenza” di campo specifica e dunque con la sua attinenza a fatti psichici particolari, delle relazioni piuttosto evidenti tra questioni di ordine culturale, sociale ed estetico-linguistico, che presentano il vantaggio di poter essere utilizzate al fine di indagare fenomeni di portata epistemologica diversa da quelli specificatamente mentali.

La fantasia come dispositivo

La definizione del termine “fantasia” che è possibile leggere fra le pagine del dizionario della lingua italiana curato da Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli (edizione 1987) riporta le seguenti parole: «Facoltà dello spirito di riprodurre o inventare immagini mentali in rappresentazioni complesse, in molto o in tutto diverse dalla realtà». La spiegazione del processo fantasmatico testé richiamata mette l’accento, di fatto, su due aspetti peculiari di tale fenomeno psichico: per un verso, la fantasia si propone come la messa in opera di un meccanismo che agisce, tanto a livello conscio quanto a quello inconsapevole, allo scopo di stimolare la creatività della mente; per l’altro, l’incitamento indotto dall’apparato interiore produce degli esiti notevolmente originali, in virtù dei quali sui simulacri cerebrali di base – quelli che Freud ha chiamato “fantasie originali”, dettate da un’impronta *filogenetica* – si posano, si addensano e proliferano “sovrastrutture” immaginarie attinenti o meno alla realtà fenomenologica sperimentata dall’individuo.

Nel contesto del discorso psicoanalitico, le fantasie corrispondono al contenuto primario dei processi mentali inconsci, anche se è sempre possibile che tale contenuto si manifesti in forme consce e consapevoli. Secondo Freud (1974), il mondo della fantasia sembra dimensionarsi tra la realtà soggettiva e quella oggettiva, tra il *principio del piacere* – che genera soddisfazione attraverso l’illusione di preservazione dello stato naturale e originario – e il *principio di realtà* – che invece lavora al fine di orientare il soggetto secondo le norme sociali e culturali condivise. Le fantasie abitano, dunque, l’universo della realtà psichica, sebbene non appartengano al raggio di azione dell’intero campo psicologico e non si dispongano in termini di netta e diretta contrapposizione con la realtà materiale esterna, nei cui confronti, peraltro, intrattengono un rapporto di mutua costruzione combinatoria (Petrelli 1995). Anzi, la fantasia, che si conferma ai sensi della percezione umana come un’esperienza prima di tutto esplicitamente *iconico-visiva* e che strutturalmente si determina in ottemperanza a una logica sequenziale di tipo *sintattico-grammaticale*, si pone quale «mental corollary, the psychic representative, of instinct» (Isaacs 1948: 81). Essa corrisponde alla rappresentazione psichica di un

impulso o di un bisogno istintivo, e, alla stregua della realtà onirica, si istituisce come «l'appagamento (mascherato) di un desiderio (represso, rimosso)» (Freud 1971: 154) nei termini di una sua messa in scena:

In fantasy, the subject does not pursue the object or its sign: he appears caught up himself in the sequence of images. He forms no representation of the desired object, but is himself represented as participating in the scene, although [...] he cannot be assigned any fixed place in it (hence the danger, in treatment, of interpretations which claim to do so). As a result, the subject, although always present in the fantasy, may be so in a desubjectivized form, that it to say, in the very syntax of the sequence in question (Laplace - Pontails 1968: 17).

Ma quali sono, dunque, gli effetti della fantasia *sul* e *nel* soggetto? Il processo fantasmatico, quando si rapporta a insiemi di realtà esterni e materiali, alla stregua di altre attività della mente, si configura come il prodotto dell'immaginazione, dato che un simile processo non può mai tradursi secondo una soluzione tangibile e concreta. Nondimeno, il soggetto percepisce il regno della fantasia come esperienza effettiva, in grado di fare scaturire degli esiti qualificabili tanto nel proprio mondo interiore quanto in quell'universo esteriore dove ella \egli possiede la possibilità di performare, mediante una gamma di comportamenti e di atteggiamenti, le proprie qualità di individuo nei confronti degli altri simili (Isaacs 1948: 90). In questo senso, la fantasia dà luogo a fenomeni introiettivi e "compulsivi", che inducono, nel medio e lungo termine, a forme retoriche di incorporazione e ripetizione dell'esperienza.

Rispetto a quanto si è detto fino qui, è quindi possibile orientare la nozione di fantasia a quella, oramai assai più utilizzata, di *dispositivo*. Com'è noto, a Foucault si deve la prima sostanziale sistematizzazione del concetto in oggetto². Nell'ambito di una conversazione spesso citata e risalente al 1977, l'intellettuale francese propone tre progressivi livelli di attualizzazione del dispositivo nel contesto delle società

² Cfr. Kessler 2007.

moderne e contemporanee occidentali (Foucault 1980). Un iniziale livello è quello che fa riferimento alla dimensione *eterogenea* del dispositivo: si tratta di un insieme non omogeneo di pratiche discorsive (ad esempio, un testo di legge scritto combinato a un inventario di regole sul comportamento disciplinare) e di pratiche non discorsive (ad esempio, i luoghi di una istituzione carceraria posti accanto agli spazi ricreativi di quella stessa istituzione) tenuto insieme da un sistema di convenzioni. Un secondo livello riguarda la qualità *relazionale* del dispositivo: in tal caso abbiamo a che fare con la natura delle connessioni che si stabiliscono *entro* e *fra* questa massa di pratiche indistinte. L'ultimo livello concerne la natura *funzionale* del dispositivo: quello vincente dà corpo alla formazione di determinazioni che rivestono una particolare finalità all'interno di uno specifico momento storico e che quindi rispondono a speciali bisogni sociali, economici, culturali e politici.

I materiali della fantasia risultano eteroclitici, e tuttavia si snodano ubbidendo a una sintassi e rispecchiano la necessità di appagamento del soggetto in rapporto a esigenze avvertite come delle mancanze. In simili caratteristiche, dunque, ritroviamo gli aspetti essenziali del dispositivo: la regolazione e la regolamentazione di un certo numero di bisogni; l'implicita costruzione di contenuti da parte del soggetto in corrispondenza delle sue vicende "primarie" (le esperienze più antiche concernenti tanto la comparsa quanto la soddisfazione del desiderio) e "secondarie" (i trascorsi più recenti durante i quali vi è il meccanismo di esplicitazione e di repressione); la messa in ordine dei contenuti in maniera illusoria per mezzo di una struttura che, oggi, noi potremmo identificare come parimenti sintagmatica e paradigmatica. Non è un caso che Freud illustri le norme che dettano il farsi del lavoro onirico affiancando, da parte dell'analista, la pratica della decodifica a quella dell'indagine semiotica *ante litteram*:

I pensieri del sogno [il *contenuto manifesto*] ed il contenuto del sogno [il *contenuto latente*] ci si presentano come due versioni dello stesso contenuto in due lingue diverse. [...] I pensieri del sogno diventano immediatamente comprensibili, appena li abbiamo

scoperti. Il contenuto del sogno è invece espresso in una specie di geroglifico, i cui segni devono essere tradotti singolarmente nella lingua dei pensieri del sogno. [...] Non solo gli elementi del sogno sono determinati molte volte dai pensieri del sogno, ma i singoli pensieri sono rappresentati nel sogno da molti elementi. Sentieri associativi conducono da un elemento del sogno a parecchi pensieri del sogno e da un pensiero del sogno a parecchi elementi del sogno. (Freud 1971: 263-264)

Il sublime oggetto della fantasia pornografica

Una delle peculiarità costitutive del dispositivo fantasmatico che più interessano in questa sede equivale alla capacità di quest'ultimo di porsi quale zona di "interscambio" tra realtà e finzione, tra esteriorità e interiorità, tra processi socio-culturali e processi psico-analitici. Da tale specifico punto di vista, la fantasia sembra apparentarsi alla nozione di *invulcro psichico* introdotta, sempre nel campo degli studi mentali, da Didier Anzieu. Associato al sogno, l'invulcro psichico è definito come un "contenitore", dotato di alcune particolari proprietà caratteristiche – compattezza, connessione e appartenenza –, in grado di acconsentire al soggetto di poter veicolare «un processo di trasformazione intima, che permette che delle sensazioni e delle emozioni impensabili divengano pensabili, possano essere contenute in un'attività di pensiero invece di venire puramente e semplicemente scaricate [...], o fare effrazione fra il mondo interiore ed il mondo esteriore in un'attività allucinatoria» (Houzel 1997: 27). Tale sistema, quindi, favorisce il concretizzarsi di una dimensione compensatrice, che dà la possibilità al soggetto di dare una fisionomia stabile, dunque un significato, alle pulsioni individuali; esso non solo le stabilizza, ma altresì dona loro forma, struttura e contenuto.

Letta sotto questa luce e in rapporto al tema della pornografia, la fantasia acquista ancor di più una speciale valenza regolativa: quella di cerniera, o di interfaccia, tra la strutturazione di una realtà socialmente illecita che preme affinché venga rappresentata attraverso le tecnologie di una cultura, e le virtualità storiche e latenti che ineriscono tale realtà

e che attendono di essere rintracciate e quindi decifrate secondo una pratica analitica. Detto altrimenti, il dispositivo della fantasia, applicato alla prassi audiovisiva, opera una mediazione di scambio tra il mondo percettivo della pornografia intesa come fenomeno storicamente dato e il mondo immaginario che interpreta tale fenomeno tramite il proprio contenuto manifesto. In tal senso, esso si pone tra la realtà e la finzione, circoscrivendo però una sua modalità di discorso vieppiù riconoscibile perché improntata alla grammatica, alla semantica e alla pragmatica di una specifica cultura audiovisiva.

La funzione disciplinare e stabilizzatrice dei processi fantasmatici è stata confermata e ridefinita da Slavoj Žižek. Questi, lavorando sulla triade paradigmatica lacaniana essenziale, ha sottolineato come tutte le costruzioni simboliche – che stando a Lacan costituiscono «un universo all'interno del quale si deve ordinare tutto ciò che è umano» in termini di Legge (Lacan 2006: 36) –, per trasformarsi in maniera surrettizia in ideologia, debbano di necessità poggiare su una struttura immaginaria implicita su cui pesa l'incombenza di fungere da elemento trasgressivo intrinseco (Žižek 2004: 38-48). In questo senso, l'illusione dettata dalla fantasia opera già nella realtà stessa, è coestensiva ad essa; e l'elemento che non viene identificato dal soggetto non corrisponde alla realtà, ma proprio all'illusione che sta connotando quest'ultima (Žižek 1989: 32-33). Il carattere estrinseco della ideologia simbolica rende quest'ultima non immediatamente avvertibile giacché entro di essa si manifesta un elemento endogeno immaginario che le dona, in apparenza, un'essenza eterodossa. La fantasia regola questi andamenti ed evoluzioni, dandoci quindi l'opportunità, in sede analitica, di discernere tra il momento di costituzione dell'ordine e quello della sua potenziale destituzione.

Dal punto vista operativo, nella seconda parte di questo articolo ci proponiamo di prestare attenzione a come realmente e oggettivamente agisca il dispositivo fantasmatico audiovisivo nei confronti del discorso pornografico, inteso come fenomeno sociale, culturale ed economico. In particolare, cercheremo di sottoporre a un esame una limitata scelta di testi campione in grado testimoniare le vicissitudini storiche che hanno segnato la nascita dell'industria cinematografica a luci rosse all'interno di uno dei periodi chiave del primosorgere della modernità. Lo faremo

ponendo lo sguardo su due procedure chiave attivate dal meccanismo fantasmatico. Per un verso, quella della *mediazione*, che si propone di addomesticare e catturare, tramite gli strumenti propri delle tecnologie audiovisive, la realtà trascendente tipica del fenomeno pornografico trattandolo, invece, come principio di esistenza immanente. Per l'altro verso, quella della *inclusione*, che si impegna nel compito di erigere una robusta struttura simbolica provvista di elevato valore normativo tale, però, da ospitare al suo interno una congrua quantità di componenti – per l'appunto intrinseche – improntate alla trasgressione della stessa struttura regolativa.

Sogni tardo-vittoriani

Quando il *cinematografo* effettuò il suo faticoso ingresso nel Regno Unito attraverso la prima proiezione pubblica di film predisposta il 21 febbraio 1896³, la cultura visiva e mediale vittoriana si presentava assai satura di immagini analogiche e pittoriche, supporti sensibili, macchine ottico-meccaniche nonché forme di intrattenimento di vario genere per il divertimento e l'educazione di bambini e di adulti (Heard 2005: 179-180). Lo spettacolo del grande schermo irrompe, dunque, all'interno di una situazione complessa e variegata sotto il profilo degli stimoli visivi (e uditivi), ai quali sono associati, diversamente dal contesto della loro apparizione, molteplici significati culturali, estetici, pedagogici e sociali (Gaudreault - Marion 2001, 2008).

Esiste però un elemento comune che tiene unito l'intero insieme di tali sollecitazioni sensoriali e degli apparati audiovisivi attraverso cui quest'ultime si esercitano; questo elemento si identifica nella *percezione borghese*, che lo storico Donald Lowe stima determinarsi fra la seconda metà del XVIII secolo e i primi due decenni del Novecento, e che egli raffigura come costituita da una cultura tipo-fotografica, dal primato della vista e dall'ordine epistemico della rappresentazione-nello-

³ L'evento fu organizzato dalla succursale londinese della Maison Lumière presso il Marlborough Hall, area appartenente al Polytechnic Institute, edificio situato lungo la Regent Street (cfr. Street 1997: 4).

spazio. Un campo percettivo, quello borghese, nel quale la componente visiva va di pari passo con un ordine razionale del tempo collegato allo spazio, e dove il corpo umano è assunto parimenti come unità organica ed entità dinamica, da studiare, coordinare e rendere spettacolare:

The body as an organized life had acquired [nell'era borghese] a new perceptual autonomy in the world, which it had previously lacked. As the embodiment of life, it became a mysterious entity, quite different from other matter. (Lowe 1982: 95-96)

Nella fattispecie, è proprio il cinema, il nuovo medium e apparato visivo, parimenti popolare e borghese, che enfatizza di più la realtà del corpo umano insieme alle sue molteplici declinazioni epistemologiche (mediche, ludiche e sociali): come ha osservato Linda Williams, proprio nell'attimo in cui il dispositivo del cinematografo si posiziona entro il parco mediale di fine Ottocento, esso assume le caratteristiche di «a crucial mechanism in the power established over the body, constituting it as an object or subject of desire, offering up an image of the body *as mechanism* that is in many ways a reflection of the mechanical nature of the medium itself» (Williams 1981: 20). L'innovativa forma di mediazione visiva viene così a incidere tanto sulle retoriche proprie della *rappresentazione* del soggetto attoriale nell'atto di prodursi in una performance, quanto sulle condizioni che regolano l'*esperienza spettatoriale* in conformità dei contesti e luoghi entro cui si definisce una simile pratica conoscitiva, formativa e ricreativa.

In linea con queste considerazioni, alcuni studiosi sostengono che la comparsa del cinema abbia innescato una radicale riconfigurazione dei processi di partecipazione a un evento spettacolare che prevede il dispiegamento di una tecnologia ottico-meccanica inscritta all'interno di un ambiente chiuso e caratterizzato dall'inequivocabile presenza di uno schermo verticale sul quale scorrono senza sosta delle immagini in movimento⁴. Secondo Lynda Nead, l'apparato di visione messo in atto

⁴Com'è noto, il primo studioso a descrivere il cinema in termini di *apparato* nel modo che si è rapidamente riassunto è stato Jean-Louis Baudry. Cfr.

dal cinematografo avrebbe creato, al suo primo manifestarsi, «a newly embodied, visceral and physically motivated audience», in grado di stabilire una relazione piuttosto stringente tra «viewing body and the object of representation» (Nead 2005: 135-136). Questa coincidenza biunivoca avrebbe toccato il suo apice allorché il corpo umano, svelato nella sua intimità più profonda, cominciò a essere ritratto a partire dalla messa in scena di atti e performance esplicitamente sessuali che finivano col ridisegnarne l'ingegneria e l'identità anatomica.

Il tema storiografico relativo alla nascita di una industria del film pornografico ha, tuttavia, generato una serie di pareri contrapposti. Se, come afferma Williams, riferendosi ad alcune opere di inizio secolo, le prime produzioni a luci rosse «are short, silent, rigorously amateurish, and their film language tends towards the primitive» (Williams 1989: 75), non è del tutto chiaro quando effettivamente quest'ultime abbiano iniziato a definirsi come motore di un'autentica iniziativa industriale. Emmanuel Plasseraud, per esempio, analizza alcune pellicole attribuite a una casa di produzione austriaca, la Saturn Films, in attività tra il 1906 e il 1911: si tratta di una serie di film ritraenti scenette licenziose (*grivoiserie*) con una durata temporale assai circostanziata – qualche minuto – e create attraverso l'ausilio di un'unica inquadratura (Plasseraud 2011: 127-132). Dal punto di vista comparatistico, i risultati di questo studio appaiono di notevole interesse proprio perché sottolineano il carattere iterativo e ciclico dei modelli di rappresentazione del prodotto audiovisivo pornografico; ciò che però non ci viene fornito è il resoconto storico dei criteri industriali sottesi alla realizzazione di simili prodotti.

Un grande passo avanti in questa direzione è stato recentemente compiuto da Frédéric Tachou, il quale ha messo nero su bianco alcune importanti questioni riguardanti la nascita dell'industria pornografica cinematografica. Prima di tutto, Tachou indica tre periodi essenziali nel corso dei quali questa industria, pur mantenendo inalterato lo stato di

Baudry 1974-1975, 1975. Per una eccellente discussione sul tema della ripresa della nozione di apparato nell'ambito della produzione audiovisiva cfr. Kessler 2006; Parente - de Carvalho 2008.

clandestinità, ha intensificato la propria presenza nell'ambito dei rituali e dei passatempi inizialmente borghesi e successivamente popolari di fine Ottocento e della prima metà del Novecento. Il periodo compreso tra il 1896 e il 1906-9 corrisponde alla fase di gestazione del cinema per soli adulti, durante la quale i "pornografi" iniziano a mettere alla prova il nuovo mezzo di rappresentazione al fine di sperimentarne l'impatto visivo e sensoriale provando ad applicare a esso modelli iconografici e forme di costruzione dell'immagine derivati da altri sistemi espressivi. Il secondo periodo coincide con la *wave* iniziale del film pornografico, e i produttori di questa sottocultura debbono necessariamente fare conti con un insieme piuttosto consistente di ostacoli economici e tecnici che depotenziano la loro *verve* creativa e commerciale: i costi ancora troppo alti delle tecnologie di ripresa e di proiezione vanno di pari passo con la difficoltà di potersi avvalere di un formato pellicolare adeguato allo scopo di rifornire un mercato illegale in rapida crescita. L'*impasse* viene però a risolversi nel 1922-3, quando, a fronte dell'adozione del formato 35 mm nel cinema istituzionale *mainstream* allora corrente, sono messi in commercio due formati ridotti – il Pathé 9,5 mm e l'Estman-Kodak 16 mm –, che rivoluzioneranno le pratiche del cinema amatoriale (cfr. Cherchi Usai 1991: 6-9).

Il terzo tornante temporale individuato da Tachou corre dai primi anni Venti alla fine del secondo conflitto mondiale, quando, in diretta conseguenza della disponibilità sul mercato di una tecnologia sempre più "leggera" e a buon prezzo, la produzione e la circolazione privata di materiali audiovisivi illeciti non sono solo stimolate ma vanno anche incontro a una progressiva razionalizzazione e integrazione, tanto da indurre alla definizione di un modello industriale sia negli Stati Uniti che in Europa (Tachou 2013: 135-151). In ogni caso, il dato di notevole interesse con cui misurarsi, anzitutto alla luce della nostra trattazione, concerne una particolarità storica essenziale: ossia che negli anni poco posteriori all'invenzione del cinema e lungo tutto il suo stadio di maturazione in termini istituzionali non possediamo, allo stato attuale, nessuna prova certa e documentata di immagini realmente pornografiche su pellicola:

Aucune des cinémathèques consultées en Europe – enfatizza Tachou –, aucune collection privée en France, ni le fond assez complet pour la connaissance de la production pornographique du continent américain de l'Institute for Sex Research, ne possède de bandes pornographiques en positif ou en négatif nitrate sous un quelconque format existant avant la standardisation de films de 1909, d'une longueur de dix-sept, trente ou soixante mètres, tournées en une seule ou plusieurs prises. (*Ibid.*: 140)

Questa incontrovertibile oggettività storiografica ha dovuto subire un significativo ridimensionamento epistemologico nel momento in cui sono comparse sulla scena cinematografica e televisiva tre importanti produzioni audiovisive. Quest'ultime, seppure in forma indiretta ma eloquente, hanno ridisegnato i contorni storici e culturali della nascita del cinema pornografico nel contesto della Londra di fine Ottocento. Da una parte, *Bram Stoker's Dracula* (1992) di Francis Ford Coppola, nell'ambito del cinema, e dall'altra, *Ripper Street* (episodio "I Need Light" [2012] di Tom Shankland) insieme a *Penny Dreadful* (episodio "Séance" [2014] di Juan Antonio Bayona), nel quadro della serialità del piccolo schermo, hanno infatti contribuito a riplasmare una verità assiologica incapsulata nella stessa prassi del discorso storico classico. Questi testi mediali sono il risultato più evidente di una serie di *concettualizzazioni* operate dai loro artefici nei confronti di un fenomeno appartenente al passato – l'emergenza della pornografia correlata alle immagini del cinematografo – per il tramite di «variabili strategiche che non sono mai le stesse da una congiuntura all'altra», e che dunque riconducono la determinazione di tale fenomeno a principi di ordine paradigmatico interni all'odierna industria culturale (Veyenne 1981: 30-33).

Così facendo, esse orientano la propria azione prescrittiva verso due assi paradigmatici emergenti nella produzione della fiction storica. Il primo di essi si concretizza nel fenomeno della proliferazione di una nuova forma di storia *pubblica*, proposta al di fuori del discorso storico formale e delle tradizionali istituzioni accademiche, nonché articolata per il tramite di apparati di comunicazione audiovisiva quali il cinema,

la televisione, la Rete e i musei storici multimediali (cfr. Kaes 1990; Baer 2001). Il secondo asse è invece intrinseco all'istituzione cinematografica e letteraria, e guida le pratiche di fabbricazione di prodotti mediali che trovano nella riproposizione finzionale della cultura vittoriana inglese di fine secolo non solo la loro principale ragion d'essere industriale, ma anche la modalità basilare tramite cui innescare meccanismi di analisi metacritica in relazione a un passato relativamente recente (Heilmann 2009-2010: 18).

In altre parole, ciascuna delle concettualizzazioni formulate dai tre testi audiovisivi appena menzionati – ognuna delle quali caratterizzata da un'impronta fantasmatica – usufruisce della possibilità di rendersi verosimile e credibile sul piano simbolico (normativo) perché poggia le proprie basi costitutive sopra strutture immaginarie (illusorie). Queste ultime non solo determinano delle rimozioni piuttosto significative sul piano della veridicità storica; ma provano parallelamente a riprodurre quell'esperienza percettivamente eccentrica del soggetto desiderante nei confronti dell'oggetto desiderato tipica del cinema dei primi tempi non ancora datosi una configurazione istituzionale. La fantasia, allora, si insinua in questi testi nell'attimo in cui codifica alcune pratiche a cui viene sottoposto il corpo come pornografiche e le assoggetta a regimi di autenticità documentaria e di trasgressione latente.

Il conte, il detective e il dandy

Come s'è visto precedentemente, uno dei tratti più vistosi descritti del fenomeno fantasmatico concerne la partecipazione del soggetto alla formazione della scena onirica di cui ella/egli stessa/o è uno degli attori principali. All'interno di questo regime di rappresentazione, il soggetto non si limita, quindi, a guardare, a contemplare la ribalta di una recita; ma la costruisce e letteralmente vi prende parte. I principali personaggi maschili delle tre produzioni audiovisive di cui ci stiamo occupando – il conte Dracula, l'ispettore Reid e l'*esteta* Dorian Gray – decretano, per il tramite dei loro sguardi, una teoria di traiettorie simboliche così ben confezionata per un pubblico "postmoderno" da acquisire un valore, al medesimo tempo, *metastorico* e *metacritico*. Attraversando gli spazi che

costituiscono, essi ne sanciscono la salienza sul piano semantico e ne strutturano la dimensione narrativa affinché sia possibile sanzionarne il peso specifico normativo.

L'aspetto che viene storicizzato e contestualmente teorizzato dalle performance dei tre attanti maschili è la messa a punto di un insieme di costanti paradigmatiche che rendono seducente e attraente, nel quadro dello spettacolo audiovisivo *mainstream*, un assunto sulla genesi della pornografia resa plausibile dalle immagini in movimento. Sotto questa veste, l'appagamento sessuale generato dalla scopofilia (diagnosticato da Freud), il controllo ossessivo dell'elemento maschile nei confronti di quello femminile (ripreso più volte dalla critica femminista nell'ambito del cinema) e la capacità di risolvere un fatto storico entro una forma di narrazione e di strutturazione del tempo e dello spazio classica (tipica di una certa visione moderna e borghese del passato) si profilano quali parti costitutive e attive del retroscena illusorio teso a sorreggere quella macchina simbolica che fa capo al cinema pornografico e al tentativo di una sua storicizzazione.

L'atto di guardare, a più riprese performato praticamente da tutti i personaggi maschili coinvolti a vari livelli nelle vicende illustrate dai tre testi audiovisivi, funziona da strumento storiografico particolare al fine di inscrivere il cinema pornografico nel più generale racconto dello spettacolo del grande schermo. La tesi sostenuta è che l'invenzione del cinematografo non abbia solo aiutato la pornografia visiva a evolversi migliorandone le qualità fruibili; ma anche che la stessa logica sottesa al gesto di presenziare a una performance sessuale sia fisiologicamente coestensiva al funzionamento del dispositivo cinematografico. La scena dell'arrivo della prostituta Brona presso la casa-museo di Dorian Gray nel secondo episodio della serie *Penny Dreadful* è, da questo punto di vista, emblematica. Dorian, in attesa della donna, contempla, rivolto di spalle alla cinepresa, una fitta teoria di quadri appesi alle pareti del suo vasto soggiorno (Fig. 1). Poco dopo, il set fotografico è entrato nel vivo dell'azione: il giovane, seduto sempre di spalle, assiste allo spettacolo erotico inscenato da Brona ed immortalato dalla frenetica attività di un fotografo (Fig. 2). Scatto dopo scatto, il climax della sequenza giunge al suo apice allorché Dorian, inebriato dalla vista del sangue sputato dalla

bocca della ragazza, si avventa sul corpo di costei mentre l'operatore continua nella sua attività di ripresa e mentre il suono intradiegetico di un fonografo (un apparecchio Edison Standard Phonografer) incornicia l'azione. L'intero spazio tecnologico dell'audiovisione si trasforma così nella scena onirica del soggetto desiderante, artefice e protagonista, al tempo stesso, della messa in scena dell'atto sessuale.

Un altro esempio di come allo sguardo maschile sia demandato il compito di istituire la cornice illusoria entro cui il farsi dell'immagine pornografica acquista storicamente salienza è dato dall'episodio *I Need Light* della serie televisiva, tutta inglese, *Ripper Street*. In questo caso, lo spettro degli agenti scopici si estende fino a comprendere tre principali prospettive, incarnate dalla comparsa di altrettanti personaggi attratti dalla possibilità di scoprire la verità sul nesso esistente tra il regime di visione fornito dalla tecnologia del cinematografo e la soddisfazione di un proprio desiderio più o meno latente. Non per niente la vicenda che coinvolge questi tre protagonisti della Londra vittoriana è inserita nelle pieghe di una *crime fiction* che vede muoversi il detective Edmund Reid negli ambienti della malavita popolare e della prostituzione del tempo.

Il modello finzionale articolato dalla *detective story*, di per se stesso già dominato da una forte e coesa strutturazione dei materiali narrativi secondo un disegno preordinato, è infatti accresciuto dal principio di verosimiglianza storica. In virtù di tale sovrapposizione epistemologica e ontologica degli elementi, il prodotto audiovisivo in oggetto ha buon gioco non solo nel presentare come incontrovertibile l'oggettività dei fatti storici sui quali lavora, ma anche nel definire questi ultimi affinché siano percepiti come effettivamente probanti della realtà del passato su cui è diretto l'interesse del dispositivo narrativo. *Ripper Street*, sotto tale luce, tiene fede alla legge secondo cui «what historical fiction aims for is not reality, but the illusion of reality» (Scaggs 2005: 131). Proprio su questo *surplus* di realtà agiscono le tre coordinate di visione e affezione accennate poc'anzi: quella dello stesso ispettore Reid, il quale, di gran lunga estasiato di fronte ai fotogrammi prodotti dal nuovo apparecchio di ripresa e fortunatamente salvati dallo studio del fotografo Creighton (Figg. 5-6), ci offre, a circa metà dell'episodio, una mirabile spiegazione di come funzioni il cinematografo e della sua pericolosità se adoperato

da malintenzionati; quella di Sir Arthur Donaldson, il ricco pervertito e assassino, il cui atteggiamento verso le immagini fotografiche in azione – intese quale superficie riflettente e seducente sulla quale proiettare se stesso nella ricerca coattiva ed ossessiva di morte e di appagamento del proprio piacere sessuale (Fig. 3) – determina virtualmente l'endiadi tra cinema e pornografia, riportandoci così a una delle costanti formative del processo fantasmatico; ed infine quella del fotografo, Creighton, la cui figura, pur essendo assimilabile a quella degli effettivi pornografi del tempo che agivano al soldo della coeva aristocrazia e alta borghesia procurando ai loro membri diversi prodotti tramite cui coltivare le loro più impensabili parafilie (Sigel 2002: 86-87), è a suo modo emblematica della fede riversata nel nuovo medium in quanto foriero di sofisticati modelli di registrazione della figura del corpo umano (Fig. 4).

La concettualizzazione storiografica proposta dal film di Coppola è forse quella che più ci riconduce sul terreno postmoderno della prassi epistemologica neovittoriana. Quest'ultima è fortemente incentrata sul particolare obiettivo di sfidare le opacità e le renitenze del passato allo scopo di apprendere, attraverso la realizzazione di prodotti culturali e letterari, la verità di una fase storica – la lunga era della regina Vittoria – drammatizzandone eventi, fatti, personaggi e situazioni dei quali la storiografia tradizionale solo parzialmente si interessa e sui quali meno regolarmente interviene. Scrive a tal proposito Mark Llewellyn:

To a large extent, the Victorians *are* the very fabric of the spaces we now inhabit, and it is through fabrication – through f(r)iction – that we seek to address what that means to us in the here and now. (Llewellyn 2008: 180)

È fuor di dubbio che *BramStoker's Dracula* sia un testo complesso sotto parecchie sfaccettature⁵; un intento, però, rimane al centro del suo

⁵«*Dracula* – scrive, ad esempio, Vito Zagarrìo – è molto di più di un film dell'orrore. È un'opera che davvero si può definire "neo-barocca", per la commistione dei generi, per l'uso di tecnologie prese in prestito dal video e

interesse: la volontà di ridisegnare la mappa storica dell'evoluzione del cinema, a partire proprio dal suo definitivo definirsi nella scena sociale, culturale e tecnologica della fine di un'epoca e dell'inizio di un'altra; e, parimenti, il raggiungimento di un simile obiettivo ricorrendo all'uso delle retoriche del genere horror e delle implicazioni che quest'ultime generano nelle dinamiche di costruzione delle identità di *gender*. Il film trae nutrimento dalla stessa storia del cinema e dall'esibizione di varie tecnologie in auge al limitare dell'Ottocento (dittafono, fonografo, *peep show* ecc.) al fine di preservare una forma – quella propria del cinema classico – riproducendo su di essa una scrittura che, scena dopo scena, sia in grado di enunciare una tesi sullo spettacolo del grande schermo e sui legami di quest'ultimo con lo stato di terrore e la sessualità umana (cfr. Anderson Cordell 2013).

Il procedimento attuato è ancora quello che tiene fede alle regole del processo fantasmatico, giacché sulle fondamenta di base fornite dal classicismo della rappresentazione e della narrazione agisce una forza tesa a rimodularne i codici compositivi e per il suo tramite a formulare una ideologia del dispositivo cinematografico. La strategia adottata da Coppola trova così rispondenza nella nozione di *palinsesto*, della quale si serve Thomas Elsaesser per provare a spiegare il gesto storiografico eseguito dal nostro autore americano. L'immagine latente della *scriptio inferior* classica riaffiora talora in superficie allo scopo infondere al testo quella compattezza senza la quale il tessuto filmico "sprofonderebbe" in un vortice senza fine dettato dal puro autocompiacimento retorico e dalla semplice autoriflessività (Elsaesser 1998: 204-205). Questa pratica permette inoltre al suo esecutore di concentrarsi su alcuni significanti filmici e tecniche di rappresentazione tipici del cinema dei primi tempi, al fine di riplasmarne le coordinate semantiche in termini cronologici.

Pedina centrale di tale operazione è un enunciatario d'eccezione, il conte Dracula. Attraverso l'azione diabolica di questo personaggio, che nel 1897 percorre mezzo continente alla ricerca della sua amata e della

dalla pubblicità, per il formalismo dell'immagine, per la ridondanza dei piani di visione» Zaggarro 1995: 127.

possibilità di poter assistere alle meravigliee agli artifici offerti dalla nuova macchina di visione, il film sancisce, fra le altre cose, un scambio triangolare tra due stadi pulsionali che fanno capo al vampiro. Da una parte, l'apparato viene a essere "femminilizzato", contestualizzando la scena della seduzione di Mina da parte del vampiro proprio all'interno del dispositivo stesso; in questo senso, le immagini protopornografiche proiettate sullo schermo funzionano da coadiuvanti esemplari affinché il gesto tentacolare del conte vada a buon fine (Fig. 7). Dall'altra parte, accanto allo shock percettivo del legame di perfetta corrispondenza tra medium cinematografico e rappresentazioni esplicite della sessualità, il personaggio di cui si serve il nostro autore rafforza l'autorità simbolica di tale equiparazione ergendosi quale figura di controllo della nascita e dello sviluppo del cinema stesso. Non è un caso che il film, nella stessa sequenza descritta, scelga di proporre una serie di inquadrature in cui il conte è raffigurato a fianco di uno schermo che riproduce l'immagine palinsesto di una delle più famose pellicole dei fratelli Lumière (Fig. 8). Come a dire che tra l'epifania del cinema e la riproposizione immortale del terrore, oltre che del sesso, esiste un rapporto di stretta e reciproca consanguineità.

Sotto forma di conclusione

In questo saggio ho cercato di portare l'esempio di tre produzioni audiovisive postmoderne al fine di spiegare come la pornografia sia, a tutti gli effetti, una "formazione discorsiva". I testi interrogati, ciascuno per proprio conto, declinano una tesi *metacritica* sulla nascita del mezzo cinematografico che rasenta la contraffazione storica e storiografica. Ma così facendo, essi si prendono la libertà di proporre, per il tramite del processo fantasmatico, un modello prototeorico per interpretare la fase di decollo industriale del mercato pornografico audiovisivo all'interno dell'Europa al volgere dell'Ottocento.

La Londra vittoriana, ricolma di eccessi e di vizi dissimulati più o meno abilmente, fornisce lo spazio topologico e tecnologico ideale per istituire il simulacro fantasmatico pornografico in tutti i suoi elementi. Questo fa sì che il soggetto dell'audiovisione inebri la sua esperienza

percettiva di un doppio sogno: quello proprio del cinematografo, che spinge lo spettatore verso la liminalità più estrema, al punto che la sua fisicità carnale tende a fondersi con la corporalità diegetica dispiegata sul grande schermo; e quello proprio della costruzione onirica, mirante a sviluppare la propria sintassi espressiva sulle tracce dello sguardo maschile patriarcale.

C'è da chiedersi, a questo punto, se sia possibile o meno scindere questo duplice registro fantasmatico nelle sue parti costitutive e quindi depotenziarne la valenza simbolica (prescrittiva) a proficuo vantaggio di quella illusoria (trasgressiva). A partire dai testi esaminati più sopra, quella appena abbozzata è una sfida che potrebbe essere lanciata non solo al cinema *mainstream* nell'attimo in cui incrocia la pornografia; ma anche al cinema a luci rosse in senso proprio nel momento in cui cerca di proporsi quale veicolo di un'ideologia alternativa rispetto a quella eteronormativa dominante.



Fig. 1: *Penny Dreadful* (2014)



Fig. 2: *Penny Dreadful* (2014)



Fig. 3: *Ripper Street* (2012)



Fig. 4: *Ripper Street* (2012)

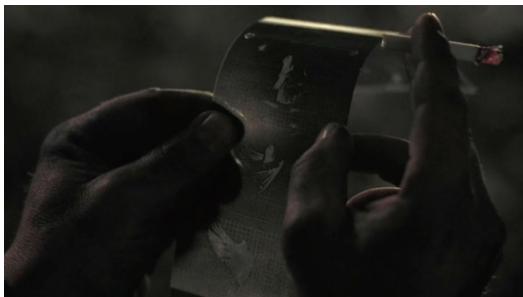


Fig. 5: *Ripper Street* (2012)



Fig. 6: *Ripper Street* (2012)



Fig. 7: *Bram Stoker's Dracula* (1992)



Fig. 8: *Bram Stoker's Dracula* (1992)

Bibliografia

- Anderson Cordell, Sigrid, "Sex, Terror, and *Bram Stoker's Dracula*: Coppola's Reinvention of Film History", *Neo-Victorian Studies*, 6.1 (2013): 1-21.
- Attwood, Feona, "Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research", *Sexualities*, 5.1 (2002): 91-105.
- Id., "Sexed Up: Theorizing the Sexualization of Culture", *Sexualities*, 9.1 (2006): 77-94.
- Baer, Alejandro, "Consuming History and Memory through Mass Media Products", *European Journal of Cultural Studies*, 4.4 (2001): 491-501.
- Baudry, Jean-Louis, "Effets idéologiques produits par l'appareil de base", *Cinéthique*, 7-8 (1970), tr. ingl. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Film Quarterly*, 28.2 (1974-1975): 39-47.
- Id., "Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", *Communications*, 23 (1975): 56-72.
- Biasin, Enrico, *Oscenità di brand. L'industria culturale della pornografia audiovisiva contemporanea*, Milano, Mimesis, 2013.
- Cherchi Usai, Paolo, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Torino, UTET, 1991.
- Elsaesser, Thomas, "Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*", Steve Neale - Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998: 191-208.
- Foucault, Michel, *L'Ordre du discours* (1971), trad. it. *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi, 1972.
- Id., "The Confession of the Flesh", *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Ed. Colin Gordon, New York, Pantheon Books, 1980: 194-228.
- Freud, Sigmund, *Traumdeutung* (1900), trad. it. *L'interpretazione dei sogni, Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971, III.

- Id., "Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens", *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, 3.1 (1911): 1-8, trad. it. "Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico", *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1974: 449-460, VI.
- Id., "Abriss der Psychoanalyse", *Internationale Zeitschrift – Imago*, 25.1 (1940): 7-67, trad. it. "Compendio di psicoanalisi", *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979: 567-634, XI.
- Gaudreault, André - Marion, Philippe, "Le Cinéma naissant et ses dispositions narratives", *Cinéma & Cie: International Film Studies Journal*, 1 (2001): 34-41.
- Gaudreault, André - Marion, Philippe, "Per un nuovo approccio alla periodizzazione nella storia del cinema", *Le età del cinema / The Ages of Cinema*, Eds. Enrico Biasin - Roy Menarini - Federico Zecca, Udine, Forum, 2008: 135-144.
- Heard, Mervyn, "A Prurient Look at the Magic Lantern", *Early Popular Visual Culture*, 3.2 (2005): 179-195.
- Heilmann, Ann, "Doing It with Mirrors: Neo-Victorian Metatextual Magic in *Affinity*, *The Prestige* and *The Illusionist*", *Neo-Victorian Studies*, 2.2 (2009-2010): 18-42.
- Houzel, Didier, "Il concetto di involucro psichico", *Gli involucri psichici*, Ed. Enzo Funari, Milano, Dunod, 1997: 21-46.
- Isaacs, Susan, "The Nature and Function of Phantasy", *International Journal of Psychoanalysis*, 29 (1948): 73-97.
- Kaes, Anton, "History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination", *History and Memory*, 2.1 (1990): 111-129.
- Kessler, Frank, "The Cinema of Attractions as *Dispositif*", *The Cinema of Attractions Reloaded*, Ed. Wanda Strauven, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006: 57-69.
- Id., *Notes on dispositif*, paper non pubblicato, 2007, <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif%20Notes11-2007.pdf> (ultimo accesso 17/07/2011).
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1978), trad. it. *Il*

- Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. 1954-1955*, Torino, Einaudi, 2006.
- Laplace, Jean - Pontails, Jean-Bertrand, "Fantasy and the Origins of Sexuality", *International Journal of Psychoanalysis*, 49.1 (1968): 1-18.
- Llewellyn, Mark, "What Is Neo-Victorian Studies?", *Neo-Victorian Studies*, 1.1 (2008): 164-185.
- Lowe, Donald M., *History of Bourgeois Perception*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- McNair, Brian, *Striptease Culture: Sex, Media and Democratisation of Desire*, New York-London, Routledge, 2002.
- Nead, Lynda, "Strip: Moving Bodies in the 1890s", *Early Popular Visual Culture*, 3.2 (2005): 135-150.
- Parente, André - de Carvalho, Victa, "Cinema as dispositif: Between Cinema and Contemporary Art", *CiNéMAS*, 19.1 (2008): 37-55.
- Petrelli, Diomira, "Fantasia inconscia", *Interazioni*, 2.6 (1995): 165-170.
- Plasseraud, Emmanuel, "Le forme del desiderio. Dalle grivoiserie alle webcam", *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Eds. Enrico Biasin - Giovanna Maina - Federico Zecca, Milano, Mimesis, 2011: 127-142.
- Scaggs, John, *Crime Fiction*, New York-London, Routledge, 2005.
- Sigel, Lisa Z., *Governing Pleasures: Pornography and Social Change in England, 1815-1914*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 2002.
- Tachou, Frédéric, *Et le sexe entra dans la modernité. Photographie "obscène" et cinéma pornographique primitif, aux origines d'une industrie*, Paris, Klincksieck, 2013.
- Verza, Annalisa, *Il dominio pornografico. Femminismo e liberalismo alla prova*, Napoli, Liguori, 2006.
- Veyenne, Paul, "La storia concettualizzante", *Faire de l'histoire*, Eds. Jacques Le Goff - Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1974, trad. it. *Fare storia. Temi della nuova storiografia*, Torino, Einaudi, 1981: 25-57.
- Voros, Florian, "Domesticated Porn. Gendered Embodiment in Audience Reception Practices of Pornography", *Porn after Porn: Contemporary Alternative Pornographies*, Eds. Enrico Biasin - Giovanna

Enrico Biasin, Doppio sogno. *L'exploit* della pornografia audiovisiva attraverso la fantasia

Maina - Federico Zecca, Milano, Mimesis International, 2014: 241-255.

Williams, Linda, "Film Body: An Implantation of Perversions", *Ciné-Tracts*, 3.12 (1981): 19-35.

Id., *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press, 1989.

Id., "Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a Weedy Field", *Porn Studies*, 1.1-2 (2014): 24-40.

Zagarrio, Vito, *Francis Ford Coppola*, Milano, L'Unità-Il Castoro, 1995.

Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989.

Id., *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 1997, trad. it. *L'epidemia dell'immaginario*, Roma, Meltemi, 2004.

Filmografia

Bram Stoker's Dracula, Dir. Francis Ford Coppola, U.S.A, 1992.

"Séance", *Penny Dreadful*, Season 1, Showtime, 18 may 2014.

"I Need Light", *Ripper Street*, Season 1, BBC One, 30 december 2012.

L'autore

Enrico Biasin

Dottore di ricerca in Film e Audiovisual Studies, insegna *Ricerca su fonti e archivi cinematografici* presso l'Università degli Studi di Udine, dove organizza, con Federico Zecca e Giovanna Maina, la Porn Studies Section della MAGIS – International Film Studies Spring School. Fa parte dell'editorial board della rivista *Porn Studies* (Routledge) ed è autore del volume *Oscenità di brand. L'industria culturale della pornografia audiovisiva contemporanea* (Mimesis, 2013). Ha in corso di pubblicazione la monografia *L'uomo, lo schermo e la nazione. Sguardi sulla mascolinità nel cinema italiano degli anni Venti e Trenta* (Mimesis). Attualmente lavora a

uno studio sulla mascolinità nel cinema italiano degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta.

Email: e.biasin@libero.it

L'articolo

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

Come citare questo articolo

Biasin, Enrico, "Doppio sogno. L'*exploit* della pornografia audiovisiva attraverso la fantasia", *Censura e auto-censura*, Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, V.9 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>