

Sguardi e corpi nelle pornografie del desiderio

Mirko Lino

La rappresentazione del corpo femminile nelle arti figurative, secondo W. J. T. Mitchell, è rappresentazione di un'immagine dell'alterità: la donna come immagine per una prospettiva e uno sguardo maschile. Il corpo raffigurato diventa immagine che piace, affascina e interroga un desiderio che si esplica attraverso uno sguardo:

If a woman is “pretty as a picture” (namely silent and available to the gaze), it is not surprising that the picture will be treated as feminine objects in their own right that violations of the stereotype (ugliness, loquaciousness) will be perceived as troublesome. (Mitchell 1994: 163)

Mitchell riconosce come alla rappresentazione di un corpo femminile si leghi un modo di guardare tipicamente maschile (*male gaze*) che racchiude in sé le istanze di un piacere visivo e quelle di un controllo sulle minacce che il corpo guardato può esercitare. Il campo di interazione tra corpo osservato e corpo che osserva grazie all'utilizzo di un medium è stato ben analizzato in ambito cinematografico da Laura Mulvey nel celebre articolo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). La studiosa americana propone un interessante studio sul cinema narrativo tradizionale – quello della Hollywood degli anni Quaranta e Cinquanta – e le relative architetture scopiche che questo modello filmico propone, descrivendo un'affascinante continuità tra mondo reale e finzione filmica: il voyeurismo di un *male gaze* messo in scena nel cinema narrativo tradizionale è il riflesso di un modo di guardare già formalizzato nelle strutture esterne, e al tempo stesso, poiché “rappresentato al cinema”,

viene percepito come un modo di guardare che legittima il proprio impiego nelle pratiche sociali. Per Mulvey lo strumento per depoliticizzare la dominante dello sguardo maschile nelle forme rappresentative è la psicanalisi: infatti, l'insistente osservazione di un corpo femminile è il ritorno del trauma rimosso della scoperta dell'assenza del pene nella donna. E il cinema illustra, mediante la messa in scena, la strategia voyeuristica del *male gaze* tesa a oggettivare il corpo dell'altro (femminile) al fine di tenere sotto controllo la minaccia del trauma dell'evirazione; di conseguenza lo sguardo si riserva la capacità di controllare il corpo che osserva: una funzione che diventa fascinazione di esercizio di un potere sul corpo osservato. Per opporsi alla naturale accettazione di questo modello scopico, Mulvey auspica lo sviluppo di un genere di film che sappia fare da contrappunto alla consuetudine scopica che si è andata a consolidare nella narrazione cinematografica tradizionale.

Partendo da questo presupposto, nelle pagine che seguiranno si proverà a dimostrare la capacità del cinema pornografico di proporsi come contrappunto al modello tradizionale di cinema a cui fa riferimento Mulvey, sia per le caratteristiche interne di genere che lo contraddistinguono, ovvero l'esplicitazione di atti sessuali con il dettaglio della penetrazione dei genitali per soddisfare un desiderio sessuale tradizionalmente maschile, sia per il rapporto ambiguamente marginale che instaura con il cinema *mainstream*, che per la possibilità di mettere in scena architetture dello sguardo "altre" rispetto a quelle del desiderio maschile: uno sguardo femminile e uno *queer*.

A tal fine, sarà interessante prendere in considerazione come la medesima messa in scena di un'architettura dello sguardo che desidera si ritrovi in due film molto differenti tra loro: *Rear Window* (1954) di Alfred Hitchcock e *Behind the Green Door* (1972) dei fratelli Mitchell. Il primo film è un classico del cinema narrativo hollywoodiano, usato da Mulvey per tracciare la continuità scopica tra schermo e dominante sociale del *male gaze* che il cinema mette al centro della propria narrazione; il secondo film, invece, è un classico del genere porno che verrà qui usato per illustrare come la messa in scena della fruizione di un *porn movie* condivida con il primo film la medesima dimensione

autoriflessiva, capace di funzionare come contrappunto parodico al modello narrativo tradizionale. In un secondo momento verranno analizzate alcune caratteristiche principali di un *female gaze* e di un *queer gaze* nella rappresentazione del desiderio sessuale femminile e di quello *queer* nel cinema pornografico, considerandole forme oppostive rispetto al modello scopico maschile.

Scopofilia del trauma: *Rear Window* e il *male gaze*

In *Visual Pleasure and Narrative Cinema* la Mulvey scrive: «cinematic codes create a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire» (Mulvey 1975: 7); con questa affermazione viene sottolineata la capacità del cinema di creare mondi ideali, senza minacce, retti su una retorica del desiderio che trova il suo appagamento attraverso due tipologie di sguardo tipicamente maschili riscontrabili nel film narrativo tradizionale:

- *Voyeurismo*: uno sguardo che oggettiva l'altro, ovvero un meccanismo di stimolazione sessuale attraverso la visione dell'altro femminile sullo schermo;
- *Narcisismo*: il piacere di guardare l'altro maschile sullo schermo con il quale lo spettatore si identifica attraverso i processi di costruzione dell'io, secondo i meccanismi della "fase dello specchio" di Lacan e, aggiunge chi scrive, secondo il concetto di "interpassività"¹ definito da Slavoj Žižek (1997).

L'interazione tra queste due modalità dello sguardo restituisce l'idea del piacere visivo insito nel cinema, sin dal momento in cui questi ha mostrato immagini in movimento, e ha cominciato a

¹ Per interpassività il filosofo sloveno intende la relazione tramite trasferimento enunciativo che si instaura tra l'altro sullo schermo e lo spettatore, per cui l'altro gode al posto dello spettatore.

raccontare storie servendosi di una dimensione narrativa sempre più articolata².

Il piacere visivo non riguarda semplicemente la questione della *sospensione dell'incredulità* o delle tecniche sempre più affinate di immersività da far esperire allo spettatore, bensì della messa in scena filmica di uno sguardo sessuato che osserva un corpo oggettivandolo. Ma a questo meccanismo si ricama addosso l'urgenza di un controllo, esattamente nei termini con i quali si è espresso Hans Belting, analizzando le rappresentazioni dello sguardo nella pittura: «nel mondo il nostro sguardo rimane costantemente legato ai corpi sui quali vuole esercitare un controllo, per lo più invano» (Belting 2008: 12). Si è davanti a un'urgenza che dalla società passa sullo schermo e viceversa, costruendo livelli di continuità tra realtà e finzione. Per rompere questa adiacenza, che procede ad appannaggio di una società gerarchica e patriarcale, Mulvey individua nella psicanalisi la chiave per rivelare una lettura politica sia del cinema che delle strutture formative esterne che vi coincidono nell'articolazione narrativa e rappresentativa. Tra le pellicole classiche analizzate da Mulvey³, *Rear Window* permette di rivelare non solo la dinamica dello sguardo voyeurista del protagonista maschile, ma anche le condizioni ambientali attraverso le quali questo sguardo viene prodotto sullo schermo, condiviso nella sala e riproposto in una più vasta cornice sociale. Nel film di Hitchcock il protagonista, Jeffries, incarna la visione dello spettatore in sala e tale

² Nel capitolo "Prehistory: The Frenzy of the Visible" Linda Williams ricostruisce l'emergere di uno sguardo voyeuristico sul corpo della donna sin dalle prime sperimentazioni fotografiche di Eadweard Muybridge che presentavano nudi femminili arricchiti di particolari e dettagli narcisistici esplicitamente sensuali legati alla possibilità tecnologica di rappresentare il movimento del corpo umano e alla specifica e rudimentale dimensione narrativa che accompagnava unicamente le sequenze fotografiche sul movimento dei corpi femminili. (Williams 1989: 34-57).

³ Mulvey per analizzare le forme di voyeurismo nel cinema tradizionale, oltre *Rear Window*, prende in considerazione *La Bessière in Marocco* (1930) e *Dishonored* (1931) di Sternberg e *Vertigo* (1958) e *Marnie* (1964) di Hitchcock.

sovrapposizione scopica diviene ben presto il centro stesso della narrazione. Jeffries di mestiere fa il fotografo, di conseguenza, ha trasformato l'atto del guardare in arte, ma ancor di più in profitto; dopo un incidente sul lavoro costatogli una gamba ingessata, è costretto per un paio di settimane all'immobilità, e per scacciare la noia si distrae osservando con insistenza dalla propria finestra la vita delle persone del palazzo di fronte. Per non essere scoperto da coloro che osserva, lascia la sua camera al buio, e siccome l'attività lo coinvolge sempre di più (sino ad assistere a un probabile assassinio) spesso accanto alla sua sedia ha con sé delle bevande e del cibo. Il buio della stanza di Jeffries, la visione di scene di vita altrui attraverso una cornice come quella della finestra e anche l'atto di mangiare mentre si osserva qualcosa, sono tutte caratteristiche della visione cinematografica in sala, dove lo spettatore rimane seduto, immobile e immerso nel buio, e come spesso capita mangia qualcosa durante la visione del film. Sino a qui, il desiderio di controllare i corpi che si vedono con lo sguardo coinvolge una sorta di visione totalizzante, panottica nella sua finalità, che prefigura significativamente il modello scopico della fruizione di un *Reality Show* televisivo.

Il meccanismo voyeuristico manifesta le proprie conseguenze nel momento in cui Jeffries, sempre più convinto che il suo vicino Thorvald abbia ucciso la moglie, coinvolge la fidanzata Lisa nell'indagine della verità. In generale, Jeffries non mostra molto interesse nei confronti di Lisa, per la forte differenza sociale tra i due, resa in maniera caricaturale da Hitchcock, ma la situazione cambia quando Lisa entra a casa del presunto assassino, sempre sotto lo sguardo di Jeffries che osserva dalla propria finestra, rischiando di essere uccisa da Thorvald. È proprio in queste scene che Jeffries rende pienamente manifesto il desiderio nei confronti della ragazza: nell'istante in cui la vede oltre la finestra/schermo della sua stanza, dopo che il suo sguardo panottico ha potuto oggettivarla. Lo spettatore dunque vive contemporaneamente diverse esperienze scopiche: si identifica narcisisticamente con il protagonista maschile - grazie all'uso dell'inquadratura soggettiva egli vede con i suoi occhi quello che vede Jeffries, infatti lo sguardo spettatoriale non va oltre a quello che vede Jeffries nel campo visivo-

campo dell'inquadratura; a sua volta vede riprodotto sullo schermo quello che egli stesso nel ruolo di spettatore sta facendo in sala, in altre parole, guarda Jeffries che nelle stesse condizioni ambientali di una sala cinematografica guarda dalla sua finestra-schermo. Secondo Mulvey, nel film di Hitchcock emerge prepotentemente la capacità del cinema narrativo di esplicitare un modo maschile di guardare il corpo femminile adeguato a quello costruito dalle strutture formative esterne. La continuità scopica tra realtà cinematografica e realtà sociale trasforma il cinema in un luogo rassicurante, all'interno del quale vengono estromesse le minacce inconsce relative alla castrazione e permette di trasformare il corpo femminile in immagine del desiderio per un *male gaze* sia attoriale che spettatoriale. La donna nella rappresentazione cinematografica diventa portatrice di un paradosso dello sguardo: può generare piacere visivo, poiché lo sguardo vede una forma anatomica che a livello istintuale genera piacere, ma al tempo stesso il guardare può diventare un pericolo (come posare lo sguardo sul volto della Medusa), in virtù di una castrazione inconscia di cui il corpo femminile diviene anatomicamente il simbolo. Il pericolo e la minaccia vengono "mediate" dalla presenza del dispositivo: uno schermo che protegge lo sguardo, creando la percezione di una distanza voyeuristica tra lo spettatore e la donna, e che tuttavia viene attraversato tramite la messa in scena dello sguardo maschile nel film.

Oltre alla lettura psicanalitica del cinema hollywoodiano, i processi descritti da Mulvey richiamano quello che Christian Metz prima e Martin Jay successivamente hanno definito *regime scopico*: lo studio delle condizioni naturali (fisiologico-ottiche, fenomenologiche e percettive) che permettono la visione di un'immagine, in relazione a fattori sociali, culturali, storici e tecnologici che strutturano il processo di vedere e la rappresentazione figurativa. Come scrive Antonio Somaini, il vedere:

[Ha] sempre luogo in riferimento a diverse forme di rappresentazione, a una rete di credenze e pratiche socialmente condivise, a un intrecciarsi della sfera del piacere e del desiderio, e all'interno di determinate possibilità di visione che vengono

configurate dall'azione degli strumenti e dei dispositivi che regolano la produzione e la fruizione delle immagini. (Somaini 2005: 13)

Il vedere è dunque un processo complesso che mette in gioco una molteplicità fluida di fattori diversi e convergenti in un unico atto. Martin Jay presenta questo concetto servendosi di un'immagine di Albert Dürer: la litografia che rappresenta in un "campo lungo" l'artista che disegna in prospettiva, grazie al dispositivo del *reticulum*, il nudo femminile che ha davanti a sé. In questo disegno, la donna è immagine del desiderio maschile e l'uomo è supporto dello sguardo che desidera; ma come ricorda Belting commentando questa immagine di Dürer, «non è il corpo femminile ad essere riprodotto nel disegno, ma lo sguardo che il disegnatore vi getta sopra» (Belting 2008: 12). Dunque, si comprende come la complessità del vedere aumenti nel momento in cui si parla di raffigurazioni e rappresentazioni dello sguardo.

Behind the Green Door: un piacevole contrappunto?

Il cinema con la sua fisiologia mediale dialoga con l'inconscio dell'individuo, e sullo schermo ne mette in scena gli intimi processi. In particolare, il cinema narrativo tradizionale ha illustrato gli intimi processi di un inconscio maschile che trova nella rappresentazione dello sguardo sul corpo femminile una forma di mantenimento di uno *status quo* sociale patriarcale. Come auspica Mulvey sin dall'apertura del suo articolo, il corpo femminile imbrigliato in un modello gerarchico rigido necessita lo sviluppo di un cinema alternativo, in grado di sovvertire dall'interno la dominante scopica e ideologica del cinema tradizionale:

The alternative cinema provides a space for a cinema to be born which is radical in both political and aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film. This is not to reject the latter moralistically, but to highlight the ways in

which its formal preoccupations reflect the psychical obsessions of the society which produced it, and, further, to stress that the alternative cinema must start specifically by reacting against these obsessions and assumptions [...] the alternative is the thrill that comes from leaving the past behind without rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire. (Mulvey 1975: 7)

Diventa necessario, allora, osservare le dinamiche della scopofilia al di fuori del contesto del cinema narrativo tradizionale, provando a rintracciare l'appagamento del desiderio sessuale in uno di quei generi identificabili come "alternativo".

Il tentativo di formare un "nuovo linguaggio del desiderio" si può trovare nella *golden age* del cinema pornografico. Il *porn movie* mostra la penetrazione dei genitali (*meat shot*) durante l'atto sessuale e la successiva eiaculazione maschile (*money shot*), dunque concretizza visivamente quel desiderio che viene perseguito in assenza dallo sguardo voyeuristico, e rappresenta, senza mediazioni, l'appagamento del desiderio che sottostà a una pulsione scopofila. È nell'ordine dell'esplicitazione e dell'esagerazione dell'atto sessuale che il *porn movie* costruisce il proprio discorso contrappuntistico. Infatti, la questione della visibilità anatomica dell'atto sessuale pone la questione dello sguardo e del piacere visivo su un piano in cui la minaccia della castrazione viene estromessa: le star femminili dei *porn movies* perseguono l'ideale di una sessualità da esibire, il loro corpo diviene un'estensione del fallo, un corpo insaziabile per il desiderio sessuale maschile, e l'assenza del pene non pone alcuna minaccia, anzi, il fallo è ben visibile e nell'atto sessuale mostrato non vi è alcuna censura, quindi torna a colmare l'assenza traumatica nel corpo femminile.

Una certa tendenza oppositiva della pornografia cinematografica è individuabile anche nelle modalità attraverso i quali ha costruito il proprio discorso di genere. Federico Zecca (Zecca 2010: 27-77) a tal proposito riconosce la capacità della pornografia di assimilare le norme del film tradizionale: il *porn movie* si adegua allo standard tecnologico

utilizzato dal cinema *mainstream*, esce dai club privati per essere proiettato in sala condividendo lo stesso contesto ricettivo del film tradizionale, inoltre, inserisce le scene di sesso all'interno di un contesto narrativo, condizione fondamentale per il cinema commerciale. D'altro canto, il *porn movie* sviluppa delle norme interne che rendono la sua produzione testuale subito riconoscibile: esibisce scene di sesso secondo una sequenza che termina con l'eiaculazione maschile da intendere come una vera e propria chiusura narrativa. Inoltre la pornografia in relazione al cinema tradizionale si situa su un particolare margine: essa assorbe le retoriche e le tecniche del *mainstream* e al tempo stesso indica a quest'ultimo le tendenze del visibile e i limiti del rappresentabile in materia sessuale⁴. La marginalità della pornografia all'interno del sistema cinematografico e la parodia che la sua dimensione narrativa istituisce nei confronti di una narrazione classica permettono di poter considerare il *porn movie* un contrappunto a quelle che sono le regole del desiderio nel cinema *mainstream*. È proprio la parodia di un'architettura dello sguardo molto simile alla messa in scena di *Rear Window* di Hitchcock quella che sta alla base del *porn movie Behind the Green Door* dei fratelli Mitchell, film con il quale, assieme al più noto *Deep Throat* uscito nel medesimo anno, si è soliti far coincidere la nascita della pornografia cinematografica commerciale. Al centro del film dei fratelli Mitchell vi sono le diverse performance sessuali di Gloria (Marilyn Chambers) eseguite al Green Door Club, sotto lo sguardo di avventori-spettatori, maschili e femminili, con il volto coperto da maschere. Durante le performance live di Gloria sul palco – *lesbian*, *interracial* e *gang bang* – gli spettatori manifestano il loro godimento, cominciando a masturbarsi e infine allestendo una vera e propria orgia tra i tavolini del club.

⁴ È questo il caso di pellicole *mainstream* che al loro interno hanno scene di sesso esplicite se non addirittura pornografiche, come *Shortbus* (2006) di J. C. Mitchell e *Antichrist* (2009) di L. von Trier, e di quelle pellicole che mettono in scena hard core estremo e i limiti stessi del piacere. Per un approfondimento sui limiti del piacere e i limiti del rappresentabile cfr. Maddison 2010; Curti-La Selva 2010.

Questi brevi accenni rendono il contesto scopico del film dei fratelli Mitchell molto simile a quello messo in scena dal film di Hitchcock: se Jeffries si nasconde nel buio della sua stanza/sala cinematografica per guardare senza essere visto e riconosciuto, gli avventori del Green Door Club nascondono la propria identità dietro delle maschere; se Jeffries con il suo sguardo esercita un controllo panottico sulle vicende del palazzo di fronte e prova attrazione nei confronti di Lisa quando questa entra dentro lo “schermo di fronte”, gli spettatori del Green Door Club sono direttamente stimolati sessualmente dai *sexual numbers* di Gloria sul palco/schermo, tanto da emularli nell’orgia finale; infine, se *Rear Window* mette in scena autoriflessivamente le condizioni della ricezioni filmica, *Behind the Green Door* mette in scena la mimesi tra spettatore del film e spettatore del Club. La dimensione mimetica tra spettatore cinematografico e spettatore nel Club viene garantita dall’annuncio di un presentatore che poco prima dell’inizio dello spettacolo di Gloria, rassicura il suo pubblico paragonando quello a cui assisteranno a una visione filmica: «Tomorrow she [Gloria] will know that she has been loved as she has never been loved before. So with this knowledge that you can do nothing to stop the performance, just relax and enjoy it» (*corsivo mio*). Si ha l’impressione che il presentatore trasformi il Green Door Club in una sala cinematografica.

Gloria è immagine di un desiderio accessibile a tutti; e nelle forme di questa esplicitazione – se si pensa ai celebri otto minuti “psichedelici” del *money shot* finale – la minaccia della castrazione legata alla rappresentazione del corpo femminile decade: lo sguardo non ha bisogno di esercitare alcun controllo, può dedicarsi unicamente al piacere e godimento di quello che vede, perché non vi è alcuna assenza da colmare e tutto è reso esplicito se non esagerato (come nel caso del *money shot* finale). Gloria, sebbene sia considerabile una donna-oggetto – difatti viene rapita per strada e condotta direttamente sul palco del Green Door Club – diviene portatrice di nuovi modi di rappresentare il desiderio: promette un desiderio accessibile a tutti – nel film si assiste brevemente alla vicenda di due camionisti che entrano per la prima volta nel misterioso Club per appagare il loro

desiderio sessuale e il loro ruolo sociale “deficitario” – e illimitato; nel finale del film infatti, uno dei due camionisti porta Gloria via dal palco per avere con lei un rapporto sessuale in un altro luogo, fuori dal Green Door Club, e l’atto che viene mostrato e con il quale si chiude il film non termina, sembra proprio poter continuare all’infinito.

Sebbene *Behind the Green Door* costruisca un nuovo linguaggio del desiderio sulla parodia di un vecchio linguaggio, in generale l’esibizione sessuale della donna-oggetto rientra per eccesso all’interno di una scopofilia maschile, e dunque può essere facilmente introdotta all’interno di un sistema sociale patriarcale. Ma il *porn movie* nei suoi sviluppi estetici nel corso degli anni è riuscito a dare spazio alle marginalità sociali, creando generi ben specifici per orientamenti e preferenze sessuali “altre” rispetto al modello maschile, alimentando un ricco mercato di film porno femminili e porno *queer*, all’interno dei quali vengono costruiti nuovi modelli scopici del desiderio, adeguati ai diversi generi e orientamenti sessuali.

Altre pornografie dello sguardo

Un cinema porno femminile è identificabile in quei prodotti pornografici che, rispetto a una tradizione tipicamente maschile, mettono al loro centro performance sessuali per un tipo di piacere e godimento affine alle esigenze del desiderio della donna. Girato e prodotto da attrici pornografiche, la pornografia femminile ha come fine quello di esibire una sessualità che rompe con il regime scopico del voyeurismo e della pornografia maschile, proponendo una scopofilia alternativa. Registe come Annie Sprinkle, Ovidie, Maria Beatty, Catherine Breillat, Erica Lust, o il movimento Puzzy Power – costola della Zoetropa del movimento danese Dogma –, si basano su alcune norme da rispettare che svincolano il ruolo della donna da quello di immagine da esibire strumentalmente per soddisfare il piacere maschile.

In *Sluts and Goddesses: How to Be a Sex Goddess* (1998) la Sprinkle si presenta sullo schermo come una dottoressa e illustra a delle donne

(diverse per razza, età e bellezza esteriore) una serie di esercizi per conquistare la piena consapevolezza del proprio corpo e gestire la propria energia sessuale, trasformandosi a seconda del proprio desiderio in una *slut* o in una *goddess*; Catherine Breillat in *Anatomie de l'Enfer* (2004) propone una radicale riflessione sui genitali femminili in contrasto con la visione stereotipata diffusa all'interno della società, gioca con gli stereotipi dello sguardo maschile facendo interpretare al famoso attore porno Rocco Siffredi il ruolo di un gigolò gay pagato da una donna per farsi guardare nuda. Maria Beatty con *The Elegant Spanking* (1995) e *The Dark Glove* (1996) mostra pratiche *fetish* e sadomaso tra donne; Ovidie, Erica Lust e il movimento Puzzy Power propongono film dove l'intreccio narrativo, la qualità delle riprese e alcuni accorgimenti come l'uso di un registro stilistico più *soft*, l'uso del preservativo da parte degli attori e l'assenza di alcuni *sexual numbers* ritenuti offensivi per la donna (la fellatio e il sesso anale), diventano garanzia di una messa in scena del sesso per un piacere visivo femminile. Si può, a ragion veduta, affermare che la rappresentazione dello sguardo femminile (*female gaze*) ha come scopo far compiere alla donna un percorso di riappropriazione del proprio corpo, e questo reimpossessamento si esplica attraverso quello che potremmo definire uno "sguardo ginecologico", ovvero uno sguardo rivolto al proprio organo sessuale. Non a caso una sessione del workshop di *Sluts and Goddesses*, si chiami "Get to Know your Pussy", e sia dedicata a istruire la donna a guardare il proprio organo sessuale tramite uno speculum: un motivo che ritorna attraverso diverse costruzioni metaforiche in molti film porno femminili, da leggere come la possibilità di controllare il proprio corpo dalle minacce voyeuristiche e stereotipizzanti del *male gaze*.

La pornografia cinematografica soddisfa i diversi orientamenti sessuali e grazie alle opere di alcuni registi diventa un utile mezzo per dare voce alle identità di genere. Questo è il caso di film pornografici omosessuali, all'interno dei quali è possibile riconoscerci la messa in scena di un *queer gaze*. Se il *male gaze* mette in campo le potenzialità oggettive di un dispositivo della visione panottico, e il *female gaze* trova nel dispositivo visivo dello *speculum* lo strumento per riconquistare il

proprio organo sessuale e di conseguenza la propria identità, il *queer gaze* non coinvolge un dispositivo della visione, bensì trasforma il proprio corpo in un ibrido capace di mostrare la sua diversità, e per questo affascinante e capace di attirare una molteplicità di sguardi su di sé. Donna Haraway in *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985) aveva identificato nell'ibrido del *cyborg* il modello per un nuovo concetto di corpo capace di diventare possibilità per le marginalità identitarie di potersi affermare, «in quanto ibrido di macchina e organismo che consente di superare le dicotomie tra umano e meccanico, natura e cultura, maschile e femminile [...] non condizionato dalla riproduzione sessuale biologica e dalla famiglia nucleare» (Balestra 2004: 148). Lo studio della Haraway sul *cyborg* diventa immediatamente sociale: tale figura permette una figurazione della soggettività che incorpora identità multiple, e si candida a oggetto teorico in grado di sovvertire le gerarchie tra i generi, «aprendo possibilità di riscatto per tutte le minoranze» (*Ibidem*). L'esperienza postmoderna del corpo ibrido, simbolo dell'integrazione tra diversità e identità multiple, abbandona la fascinazione dell'inorganico meccanico-industriale preoccupandosi di trovare nuove metafore sociali da ascrivere ad altri corpi. Uno di questi è lo *zombie*: un ibrido che fonde vita e morte in un unico corpo. Bruce LaBruce recentemente ha dedicato due pellicole a questa figura altamente simbolica: *Otto; or, Up with the Dead People* (2008) e *L. A. Zombie* (2010); in entrambi i film il morto vivente diviene possibilità di una rinascita del corpo omosessuale cadaverizzato nel *gay porn movie*, svincolandolo dagli stereotipi omosessuali del *mainstream* cinematografico. In *L. A. Zombie* LaBruce gioca con l'ossimoro del *morto vivente*: un vagabondo si trasforma (nella sua immaginazione) in uno *zombie* ogni volta che incontra un cadavere maschile per le strade, e dopo aver avuto un rapporto sessuale con il corpo morto lo riporta in vita. LaBruce con i suoi *gay zombie* mette in scena un'aspra critica nei confronti della messa in scena del corpo gay nella pornografia contemporanea, accusata di mettere in atto sottili forme di neutralizzazione e controllo del rischio dell'omoerotizzazione dell'universo etero che passa per certe messe in scena omosessuali

consolidate. Un esempio è il cosiddetto *gay for pay*: filmati porno gay in cui attori etero per soldi accettano rapporti omosex, svolgendo esclusivamente un ruolo “attivo”, depoliticizzando il corpo omosessuale e rendendolo appunto simile a quello di un morto⁵. Lo *zombie* di LaBruce diventa un simbolo molto forte che, sebbene foriero di disgusto e metafora di una costante presenza della morte nel quotidiano sociale postmoderno⁶, permette di esprimere un valore critico positivo, considerando il morto vivente un oggetto capace di mediare la nevralgia sociale nei confronti della diversità, «a gnoseological filter which can be applied to the most diverse fields of reality» (Grilli 2012: 52). Lo sguardo *queer* dunque è uno sguardo ideologico, che libera i corpi da letture vincolate da strutture sociali rigide.

Il cinema pornografico permette al desiderio di poter essere declinato in tutti i suoi orientamenti, ai quali corrispondono delle messe in scena dello sguardo proprie; instaura nuove direttive linguistiche per un desiderio consumabile con gli occhi, e al tempo stesso esibisce la relazione tra sessualità, corpo e medium secondo modi di vedere adeguati alle identità di genere. Il desiderio sessuale che emerge spontaneamente dal vedere un corpo sullo schermo diventa un processo all'interno del quale convergono una molteplicità di altri discorsi sociali, ideologici, politici, comunicativi; dunque l'atto del voler vedere, sebbene complesso, diventa sempre più necessario e in quanto tale determina uno sguardo insaziabile, che come Marilyn Chambers in *Insatiable* (1980) vuole sempre di più: «I want more, more, more...».

⁵ Per un approfondimento cfr. Billi 2010.

⁶ A tal proposito rimando alla mia lettura del rapporto tra morto vivente, cinema e società, cfr. Lino 2012.



Acquaforte di Albrecht Dürer utilizzata da Martin Jay per spiegare il concetto di regime scopico.

Bibliografia

- Balestra, Gianfranca, "Cultura Cyborg", *Dizionario degli studi culturali*, Eds. Michele Cometa - Roberta Coglitore - Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004.
- Belting, Hans, "Per una iconologia dello sguardo", *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Ed. Roberta Coglitore, Palermo, Duepunti, 2008.
- Billi, Manuel, "Le affermative porn narr/action. Vita e morte del corpo performativo", *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Eds. Enrico Biasin - Giovanna Maina - Federico Zecca, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Curti, Roberto - La Selva Tommaso, "...Eppur si muore. Viaggio in tre movimenti ai confini tra orrore e pornografia", *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Eds. Enrico Biasin - Giovanna Maina - Federico Zecca, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Grilli, Alessandro, "Queering the Dead. Gay Zombies in the Dark Room", *Queer Crossing: Theories, Bodies, Texts*, Ed. Silvia Antosa, Milano Udine, Mimesis, 2012.

- Haraway, Donna, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Femminism in Late Twentieth Century", *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Ed. Donna Haraway, New York-London, Routledge, 1991; trad. it., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Lino, Mirko, "Riletture, rfigurazioni e sopravvivenza del *living dead*. Dal cinema alle narrazioni crossmediali", *Between*, 2.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>
- Maddison, Stephen, "Le mitologie pornografiche e i limiti del piacere. Max Hardcore e il porno estremo", *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Eds. Enrico Biasin - Giovanna Maina - Federico Zecca, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Mercer, John, "Gay for pay. Internet e l'economia del corpo performativo", *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Eds. Enrico Biasin - Giovanna Maina - Federico Zecca, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Mitchell, William, T. J., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasures and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3 (1975): 6-18
- Ovidie, *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion, 2002; trad. it., *Porno manifesto. Storia di una passione proibita*, Milano, Baldini Castoldi, 2003.
- Somaini, Antonio (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nelle cultura delle immagini*, Milano, V&P, 2005.
- Williams, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Zecca, Federico, *Porn in Transition. Per una storia della pornografia americana*, *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Eds. Enrico Biasin - Giovanna Maina - Federico Zecca, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Žižek, Slavoj, *The plague of fantasies*, London, Verso, 1997.

Filmografia

Anatomie de l'Enfer, Dir. Catherine Breillat, Francia, 2004.

Antichrist, Dir. Lars Von Trier, Danimarca, Germania, Francia, 2009.

Behind the Green Door, Dir. Artie Mitchell, Jim Mitchell, U. S. A., 1972.

Deep Throat, Dir. Gerard Damiano, U. S. A., 1972.

Insatiable, Dir. Stu Segall, U. S. A., 1980.

L. A. Zombie, Dir. Bruce LaBruce, Germania, U. S. A., Francia, 2010.

Otto; or, Up with the Dead People, Dir. Bruce LaBruce, Germania, Canada, 2008.

Rear Window, Dir. Alfred Hitchcock, U. S. A., 1954.

Shortbus, Dir. John Cameron Mitchell, U. S. A., 2006.

Sluts and Goddesses: How to Be a Sex Goddess, Dir. Annie Sprinkle, U. S. A., 1998.

The Dark Glove, Dir. Mary Beatty, U. S. A., 1996.

The Elegant Spanking, Dir. Mary Beatty, Rosemary Delain, U. S. A., 1995.

L'autore

Mirko Lino

Assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi dell'Aquila, Dipartimento di Scienze Umane. Campi di ricerca: letterature comparate, studi culturali, cinema, media, cultura visuale. Contributor della rivista internazionale "I quaderni del CSCI", redattore della rivista "Screen-City". Ha pubblicato saggi su cinema e letteratura, su Werner Herzog, e il postmoderno letterario e cinematografico, l'apocalisse e la pornografia. Organizza le attività letterarie del Sicilia Queer Filmfest e fa parte del direttivo dell'associazione Colporteurs.

Mirko Lino, *Sguardi e corpi nelle pornografie del desiderio*

Email: miroslawit@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Lino, Mirko, "Sguardi e corpi nelle pornografie del desiderio",
Between, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>