



*Publishing editor*

Giacomo Scarpelli

*Editor in chief*

Federica Buongiorno

*Advisory board*

Nunzio Allocca

Antonello D'Angelo

Paolo D'Angelo

Arne De Boever

Roberto Esposito

Antonello La Vergata

Thomas Macho

Marcello Mustè

Maria Teresa Pansera

Fabio Polidori

Lorena Preta

Vallori Rasini

Paola Rodano

Wolfgang Rother

Emanuela Scribano

Francesco Saverio Trincia

*Editorial board*

Marco Carassai

Simone Guidi

Antonio Lucci

Andrea Pinazzi

Libera Pisano

# AZIMUTH

*Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age*

---

**III (2015), nr. 6**

## **Performing Obscenity**

Bodies, Violence and Desire  
in the Contemporary Debate

## **Inscenare l'osceno**

Corpi, violenza e desiderio  
nel dibattito contemporaneo

edited by • a cura di  
LIBERA PISANO



EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

All essays are subjected to double blind peer-review.

Tutti gli articoli sono sottoposti a doppia *blind peer-review*.

«Azimuth», III (2015), nr. 6

*Semiannual review*

© 2015 Edizioni di Storia e Letteratura

Direttore responsabile: Giacomo Scarpelli

*Cover*: Tycho's Wall Quadrant. An engraving of Tycho Brahe in his Uraniborg observatory on the island of Hven, probably from the 1598 printing of his *Astronomiae instauratae mechanica* (detail).

ISSN (paper): 2282-4863

ISBN (paper): 978-88-6372-894-1

ISBN (e-book): 978-88-6372-895-8

*Editorial contact*: [editorial@azimuthjournal.com](mailto:editorial@azimuthjournal.com) - [www.azimuthjournal.com](http://www.azimuthjournal.com)

*Administrative offices*:

Edizioni di Storia e Letteratura, via delle Fornaci, 38 – 00165 Roma – Italy

tel. +39.06.39.67.03.07 – fax +39.06.39.67.12.50

e-mail: [clienti@storiaeletteratura.it](mailto:clienti@storiaeletteratura.it) - [www.storiaeletteratura.it](http://www.storiaeletteratura.it)

Annual subscription 2015 (two issues): € 38,00

For subscriptions and purchases (paper, e-book, single essays) please refer to [www.storiaeletteratura.it](http://www.storiaeletteratura.it) or write to [clienti@storiaeletteratura.it](mailto:clienti@storiaeletteratura.it)

## CONTENTS

### Performing Obscenity *Bodies, Violence and Desire in the Contemporary Debate*

<i>Preliminary notes</i> .....	9
GILLES JACINTO – MURIEL PLANA, <i>Corps et gestus queer. Pornographies politiques dans la littérature et le spectacle contemporains</i> .....	13
MICHAELA WÜNSCH, <i>Das Rektum als Grab. Zur kryptischen Pornografie Jean Genets</i> .....	29
CRISTINA BASILI, <i>Il corpo della politica. Variazioni sull'Elettra di Simone Weil</i> .....	43
FRANCESCA GARGALLO CELENTANI, <i>Cuerpos de mujeres. El freno que la violencia aplica a la liberación</i> .....	63
LINDA HENTSCHEL, <i>Black Cock. L'adorazione e il castigo</i> .....	75
ANTONIO ROMANO, <i>Pornografia del segreto di stato</i> .....	91
NAIEF YEHYA, <i>Pornografia. Invasione, conquista e colonizzazione dell'immaginario del desiderio</i> .....	111
ANNE G. SABO, <i>Porn Transformed. Feminist Re-visions and Definitions at Play</i> .....	117
ENRICO BIASIN, <i>How to do Things with Bodies. Gli studi sul cinema e l'industria culturale della pornografia audiovisiva</i> .....	133
FLAVIA MONCERI, <i>Il 'Caso Spanner': sadomasochismo, corpi e potere</i> .....	149

CLAUDIO LIBERO PISANO, *Come l'arte disinnesci la pornografia* ..... 163

\*\*\*

ABSTRACTS..... 171

PERFORMING OBSCENITY

BODIES, VIOLENCE AND DESIRE  
IN THE CONTEMPORARY DEBATE

edited by Libera Pisano





## PRELIMINARY NOTES

What does it mean to perform obscenity? How can the borders of obscenity be defined, given that it deals with a huge variety of topics, ranging from eroticism to violence, from transgression to the exercising of power? Starting from Foucault, in recent decades pornography has become a philosophical subject, which has been investigated in many fields. In the last thirty years, thanks to an increased interest in the body as an important topic cutting across the social sciences and the humanities, pornography had become an element which permeates contemporary culture to such an extent that one can talk of the pornification of the culture.

Pornography does not concern only the display of sexually explicit content, but as a cultural product it is closely connected to capitalistic society, and especially a certain idea of alienation or domination – that, for instance, remained at the core of the feminist battle against pornography during the 90's, until post-porn rejected this approach. Most assuredly one can say that pornography has become a much broader category and has acquired many different meanings. On the one hand, it has been investigated as a theoretical device, a filter for the analysis of social processes, a gender challenge, a social form of power and pleasure; on the other hand, by dealing with cultural visibility, it involves many different medias: from cinema to literature, from art to photography, from ancient statuary to youporn.

With the spread of cyberporn we are witnessing an evolution of the interface between corporeal body and computer screen, which leads to a complicated production and regulation of desire that is offered in a huge menu. Pornography is the best example not only of a renewed modification of technology through our own bodies, but also of a peculiar form of interaction – what Žižek, for instance, calls *interpassivity*. Moreover, one can say that because of the use and consumption which lie at its heart, por-

nography is an extreme metaphor of contemporary culture in which desire and capitalism are combined. It is not by chance, that from Baudrillard and then Jameson onward, pornography has been interpreted as a peculiar component of the postmodern age. Over the last years, in particular, it has acquired a paradigmatic role in the works of Agamben, Han, Žižek, Trawny and the vast constellation of gender studies.

This volume attempts to investigate obscenity – or better *on/scenity*, according to Williams' distinction – as a philosophical and cultural category of the present age, by taking into account three interconnected poles around which the topic revolves: an aesthetic mediology, a politics of the body and a semantics of desire.

The first of these aspects concerns the huge field of the media trough which obscenity manifests itself: not only digital production, but also theatre, photography or contemporary art will be analyzed as tools for performing obscenity. The aesthetic tension underlying the pornified object will be emphasized: such object shows what should be not shown and, furthermore, serves a purpose of truth within the limits of representability, but at the same time – as Linda Williams has argued – it strives to achieve *maximum visibility*. The second aspect concerns obscenity as a strategy of resistance against the dominant ideologies that control and shape bodies. Moreover, pornography will be analyzed in its transgressive political role, which sheds light on the limits of law, the dissolving of the distinction between public and private, and the transformation of sexual object into a transferable and exchangeable good. The third area involves the peculiar semantics of desire and its impact on society. One can argue that pornography, as a hyperbolic and allegorical realm, constitutes a rhetorical gesture and a semantic area that fulfils our imaginary desire, while dealing with display of contemporary society. That means that pornographic is not only a type of intimacy or a specific construction of pleasure, but also a linguistic, historical and social experience, because it is connected to exposition, performance, consumption and technology, which are the most important categories in our contemporary age.

In order to grasp the impact of obscenity as a serious challenge in all of its philosophical complexity, many other aspects have been highlighted in this volume: the connection between nudity and theology, the secret of prohibition, social transgression, the link with the performativity theory, the challenge of post-porn, the act of self-display, aesthetic productions, and the relationship between performance and reality.

In an attempt to shed light on a wide range of aspects – from violence on the body to the feminist appropriation of pornography, from the

notions of performance and performativity to their relevance within media studies – we have collected different essays in the hope that this volume will promote a serious debate in Italy on the role of obscenity, beyond demonization and moral hostility, not only because it constitutes an urgent topic, but also because it can offer a critic tool to interpret and better understand our present.

LIBERA PISANO



CORPS ET *GESTUS* QUEER  
PORNOGRAPHIES POLITIQUES DANS LA LITTÉRATURE  
ET LE SPECTACLE CONTEMPORAINS

À l'heure où les pornographies définissables comme queer nous paraissent être des pornographies *politiques* dans une acception à la fois neutre de la performativité inspiratrice de comportements – et progressiste – de la transgression et de la subversion, il peut s'avérer utile d'interroger, outre les théories qui les défendent, des œuvres qui s'attachent à la mise en scène, en respectant un certain nombre de codes de la pornographie comme système de représentation, du 'peu représenté', du minoritaire, de l'alternatif et qui propulsent explicitement dans l'espace public, avec une prétention artistique, l'image de corps et de sexualités différents, clandestins, jugés 'bizarres' par la majorité d'une société. Il peut être également pertinent de montrer comment ces productions queer inventent des esthétiques<sup>1</sup> non formatées qui arrachent la pornographie au banal, au transparent, au normatif et à sa finalité commerciale habituelle en permettant au lecteur/spectateur d'éprouver et de penser autrement l'identité sexuelle et la sexualité.

Nous nous demanderons donc à quelles conditions, en termes de formes et de représentations, une certaine pornographie présente dans les arts littéraires et scéniques contemporains peut être définie comme queer. De même, nous tenterons de montrer en quoi ces pornographies queer relèvent d'un art politique émancipateur.

<sup>1</sup> Voir *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, dir. M. Plana, F. Sounac et alii, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, à paraître en 2015.

### 1. *Nécessité d'une approche esthétique-politique de la pornographie.*

«Seul le désir peut lire le désir».  
Félix Guattari<sup>2</sup>

Croire qu'il existe une définition possible, anhistorique et non contextualisée de la pornographie serait au pire une illusion, au mieux une présumption essentialiste. Il convient pourtant, avant de tenter d'identifier des pornographies qualifiables de queer et de *politiques* au sens émancipateur du terme, d'en proposer une qui, quoique provisoire, partielle et située, nous permettra d'échapper aux approches qui s'attachent habituellement à la pornographie – juridiques, morales, sociales, économiques – au profit d'un point de vue esthétique-politique qui nous paraît mieux convenir à des objets qui s'inscrivent au moins *a priori*, et sans exclusion d'autres dimensions, dans le champ de l'art plutôt que dans le champ de la réalité. Le champ de l'art est ici pensé de façon large comme un ensemble de systèmes de représentation, de production de signes donnant un accès indirect, médié, à une réalité et de discours formellement spécifiques et autonomes sur la dite réalité.

Dans la mesure où on la définit comme un type particulier de production de représentations, interne au champ de l'art, on pourrait aisément se contenter d'appréhender la pornographie comme un genre mineur commun aux arts du récit et de l'image (roman, cinéma, théâtre, danse, performance): le *genre pornographique*. Mais il apparaît que le concept de 'genre', comme catégorie codifiée, ne suffit pas à rendre compte de la pornographie inscrite dans certaines œuvres contemporaines, telles celles de Virginie Despentes, de Catherine Breillat, de Lars von Trier, ou encore le dernier roman de Péter Nádas, *Histoires parallèles*<sup>3</sup>, qui ne peuvent pas, en tant qu'œuvres, être déterminées par la seule pornographie puisqu'elles en transcendent les visées et /ou en remettent en question les codifications génériques.

Comme l'érotique<sup>4</sup>, le pornographique aujourd'hui, en régime esthétique moderne et surtout postmoderne, trouble et défait aisément le genre comme ensemble de critères hérités d'une tradition et déterminant une identité artistique commune. Nous parlerons donc plutôt que de genre pornographique de *scène pornographique* comme mise en image spécifique (artis-

<sup>2</sup> F. Guattari, *Lignes de fuite, Pour un autre monde de possibles*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, p. 76.

<sup>3</sup> P. Nádas, *Histoires parallèles*, traduit du hongrois par M. Martin avec la collaboration de S. Aude, Paris, Plon, 2012.

<sup>4</sup> Voir *Théâtralité de la scène érotique dans la littérature et les arts du 18<sup>e</sup> siècle à nos jours*, dir. H. Beauchamp et M. Plana, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013.

tique) des corps et de la sexualité. Néanmoins, étant donné que les corps et la sexualité sont également l'objet de la scène érotique, nous ne pourrions éluder la question de savoir ce qui distingue, pragmatiquement et symboliquement, un art de la scène pornographique d'un art de la scène érotique. Trois éléments, liés entre eux, permettent communément cette distinction: un élément économique, un élément moral et un élément socio-politique.

1) La pornographie (dans l'art mais plus encore lorsqu'il est fait un usage métaphorique du mot dans des discours littéraires, philosophiques, médiatiques où tout peut être qualifié de *pornographie*: le capitalisme, le libéralisme, la publicité, les médias...) est associée, du fait de son étymologie, de ses moyens et de ses visées, à la prostitution ou, du moins, à une économie, à un marché où des *images des corps* (et, donc, est-il suggéré, les corps eux-mêmes) font l'objet de transactions commerciales à fin de jouissance esthétique et/ou sexuelle du lecteur-spectateur-consommateur. Contrairement au corps érotique et comme le corps prostitué, le corps saisi dans la scène pornographique se *vend* franchement, aux deux sens du terme: il fait l'objet d'un achat, il permet des bénéfices juteux. Cette interprétation économique-mercantile de la pornographie fonde, en tout cas dans les sociétés occidentales contemporaines, où les discours religieux ont une moindre portée que dans d'autres contextes, l'élément moral et l'élément socio-politique de sa définition courante, qui, comme on le verra, la déterminent à leur tour.

2) Comme, dans la pornographie, l'image du corps se vend ou est vendue, ce corps est supposé immoral par essence et sont donc *a priori* condamnables moralement ceux qui l'utilisent pour le vendre ou pour l'acheter, même sous forme d'images et de mises en scène artistiques; cette immoralité ne tient pas tant aux actes sexuels représentés, dont certains seraient acceptables et d'autres inacceptables; elle ne tient pas non plus au fait que la pornographie (confidentielle et réglementée) expatrie indument l'acte sexuel dans la sphère publique alors que cet acte serait supposé demeurer dans la sphère intime ou, du moins, privée. Ce qui est autorisé et encadré légalement et néanmoins encore condamné moralement, en situation démocratique libérale occidentale, c'est avant tout, nous semble-t-il, la 'nature' commerciale de la pornographie, d'une part, et les traits esthétiques spécifiques qui la définissent et la légitiment comme telle, d'autre part, traits qui sont le plus souvent éludés et qui nous intéresseront ici plus particulièrement puisque ce sont ces traits qui font de l'art pornographique ou de la pornographie dans l'art un produit différent de celui de l'art érotique ou de l'érotisme dans l'art.

3) Les corps mis en scène selon une modalité pornographique seraient aussi, pense-t-on de plus en plus, et un certain féminisme, qui interprète la sexualité d'un point de vue juridico-politique ou socio-politique, contribue

à cette interprétation, des corps *nécessairement dominés*, soit en proie à une forme de violence, réelle et/ou symbolique. Dès lors, un lien est établi entre des faits sexuels pourtant fondamentalement distincts, puisque pris dans le champ de la réalité, pour la prostitution, dans le champ des représentations artistiques ou médiatiques, pour la pornographie. L'une et l'autre se rejoignent néanmoins pour faire l'objet d'une critique politique similaire à partir du moment où on les aborde en subordonnant l'interprétation de la pornographie à un discours idéologique déterminé (féministe, post-féministe, post-colonialiste, marxiste, chrétien, etc.) et en excluant les données esthétiques de cette réflexion: dans une certaine littérature scientifique et, de plus en plus, pour le sens commun contemporain, la prostitution et la pornographie sont confondues en tant que dispositifs de domination (de genre, de classe, de race...) ou de normativité phallogratique et hétéro-sexiste.

Pourtant, si la pornographie appartient à sa manière au champ social et a en partage avec la prostitution d'être un commerce qui vise, à travers des produits particuliers, à la satisfaction sexuelle de leur acheteur, elle ne lui est pas totalement assimilable. La consommation d'images pornographiques est une consommation spécifique; lorsqu'on est dans le champ de la littérature, du spectacle (performance savante mais aussi simples peep-shows) ou du cinéma, on consomme non des corps mais des représentations et mises en scène de corps – plus ou moins indirectes, plus ou moins artistiques et donc plus ou moins politiques.

On ne peut par conséquent se passer de définir la scène pornographique à travers une approche esthétique-politique, en la considérant dans ses formes et dans ses discours, certes fondés sur des présupposés idéologiques et/ou véhiculant une idéologie, mais sans présupposer que ces idéologies soient nécessairement productrices de domination ou de normativité; elles sont, en effet, à redéfinir dans chaque contexte de production et au sein de chaque production<sup>5</sup>.

Nous avons besoin d'une approche esthétique-politique qui ne parte pas d'une théorie de lecture préalable, fermée, si nous désirons comprendre non seulement en quoi et pourquoi la pornographie peut être, dans bien des cas, un commerce et/ou l'espace et l'instrument d'une domination ou d'une normativité, mais aussi comment elle peut, dans les cas qui nous occuperont, d'une pornographie queer chez Péter Nádas ou du post-porn scénique de

<sup>5</sup> Voir Guattari, *Lignes de fuite, Pour un autre monde de possibles*, p. 76: «L'étude d'un objet de désir implique qu'on ne perde pas en cours de route la singularité de son mode d'énonciation».



Diana J. Torres, produire de la pensée, de la complexité et de l'émancipation à travers une mise en scène différente de corps et de *gestus* différents.

## 2. *Corps et gestus queer: une pornographie à la fois vécue et pensée.*

Nous définissons ici la pornographie comme un dispositif de productions d'images du corps sexualisé ou encore comme un point de vue spécifique, mis en scène, sur l'acte sexuel au sens large. Ce point de vue, précisément, cherche à exciter physiquement et fantasmatiquement le lecteur-spectateur de l'œuvre à travers la monstration et l'exhibition d'objets susceptibles d'avoir un effet sexuel sur lui<sup>6</sup> plutôt que par le caché-montré ou la suggestion propres à l'érotisme, et il a des conséquences techniques et formelles importantes, passant par exemple dans la littérature par un certain usage du vocabulaire et des situations dramatiques ou, sur le plateau du théâtre, par un certain usage de l'acteur, de l'éclairage et des décors.

La pornographie apparaît alors comme une représentation de l'acte sexuel qui ne prétend être ni bienséante (figuration de ce qu'il convient de montrer en termes de morale, de convention et de bon goût) ni vraisemblable (figuration de ce qu'il est raisonnable de voir, de ce qu'on voit communément) ni même réaliste (en quête d'exactitude mimétique à prétention scientifique). Il n'y a qu'à relire l'œuvre de Sade pour garder à l'esprit que la mise en scène littéraire pornographique traditionnelle mêle déjà fantasme et réalité, exagération et clichés, inconfort des acteurs et minutie du regard, qui donne à voir jusqu'à ce qu'il est impossible de voir (ou de faire) dans la réalité. La pornographie narrative classique a quelque chose d'anatomique (descriptions précises d'organes génitaux, de coïts, d'éjaculations) et de fantaisiste à la fois (surenchère, démultiplication, exagérations...). En revanche, parce que son dispositif visuel met l'accent sur l'acte sexuel, quitte à fragmenter le regard ou à le rendre clinique, elle prétend être complète, exhaustive, crue, et surtout (quoiqu'à l'intérieur d'une norme souvent hétérosexuelle et en régime de performance au sens étroitement sportif du terme) exempte d'autocensure. Il s'agit donc de la mise en scène d'une certaine vérité matérialiste du sexe (supposée plus excitante que toute illusion à caractère idéalisant) issue à la fois d'une certaine réalité et d'une certaine fantasmatique.

<sup>6</sup> Dans le trash, très présent sur les scènes contemporaines, notamment leurs esthétiques postdramatiques (H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par P.-H. Ledru, Paris, Éditions de l'Arche, 2002), les codes traditionnels du genre pornographique sont utilisés, au contraire, pour inspirer chez le lecteur-spectateur une réaction affective brute, dénuée de toute distance intellectuelle: dégoût, révolte, choc moral, voire physiologique, répulsion et culpabilité...

Si l'on s'attache à présent plus concrètement au cas d'*Histoires parallèles* de Péter Nádas, on remarque rapidement, outre le caractère queer de la représentation des scènes de sexe dans ce roman, déjà bien montré par Floriane Rasclé<sup>7</sup>, que ce qui lui permet de déjouer les codes de la pornographie dominante tout en demeurant dans un traitement pornographique de la sexualité, c'est non seulement cette articulation queer de sexualités hétérosexuelles et homosexuelles à travers, notamment, un aller-retour constant entre l'extériorité et l'intériorité des personnages facilité par le dispositif technique littéraire, mais aussi, comme on va le voir, le traitement critique et philosophique des actes sexuels, qui sont présentés moins comme un spectacle que comme un *gestus*<sup>8</sup> (complexe verbal-gestuel lisible et pensable politiquement).

En effet, la technique narrative spécifique de ce roman qui, à une scène pornographique donnée, associe une multiplicité d'autres scènes, fantasmes, souvenirs, pensées et émotions, ce qui la fait littéralement 'exploser', nous libère de la linéarité spatio-temporelle limitative du récit pornographique classique et permet à la pornographie de devenir non pas, comme dans *Philosophie dans le boudoir* de Sade, illustration didactique ou réalisation pratique d'un système de pensée monologique donné, mais représentation d'un ou de plusieurs *gestus* sexuels, représentation à la fois philosophique et politique, politique parce que philosophique.

De fait, dans cette œuvre, l'interconnexion hors du commun de données physiologiques, corporelles, morales, psychiques, socio-politiques et même philosophiques, au cœur même de la scène pornographique, qui la relativise sans la détruire et qui la sublime esthétiquement sans l'esthétiser, est avant tout conditionnée par des choix formels. C'est en effet la complexité

<sup>7</sup> F. Rasclé, *Trouble, émoi (troublez-moi): jouissance et subversion, une lecture queer des Histoires parallèles de Péter Nádas*, dans *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, pp. 75-93.

<sup>8</sup> Voir B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, dir. J.-M. Valentin, avec la collaboration de B. Banoun, J.-L. Besson, A. Combes, J. Lorang, F. Maier-Schaeffer et M. Silhouette, Paris, Gallimard, 2000, p. 964: «Par [*gestus*] nous entendons tout un complexe de gestes isolés les plus divers joints à des propos, qui est à la base d'un processus interhumain isolable et qui concerne l'attitude d'ensemble de tous ceux qui prennent part à ce processus (condamnation d'un homme par d'autres hommes, une délibération, un combat, etc.); ou bien un complexe de gestes et de propos qui, lorsqu'il se présente chez un individu isolé, déclenche certains processus (l'attitude indécise d'Hamlet, la profession de foi de Galilée, etc.); ou encore simplement une attitude fondamentale d'un homme (comme la satisfaction et l'attente). Un *gestus* désigne les rapports entre des hommes. Par exemple, l'exécution d'un travail n'est pas un *gestus* quand elle n'implique pas un rapport social comme l'exploitation ou la coopération».

polyphonique et l'ampleur épique de ce roman qui permettent aux épisodes pornographiques qu'il met en scène d'apparaître comme des espaces privilégiés de pensée critique et dialogique du corps et de ses actes, parce qu'il ne les isole pas de tout ce qui peut être en jeu dans l'acte sexuel et qui est pourtant d'un autre ordre et qu'il n'en fait jamais, malgré le vocabulaire direct utilisé et la stylistique pornographique assumée, ni de purs objets de consommation ni de pures surfaces de projection fantasmatique.

Chez Nádas, le corps saisi crûment et organiquement dans le coït, sans autocensure donc, *pense*; et il est pensé à son tour comme un complexe<sup>9</sup> relationnel et plastique, à la fois sujet et objet, physiologique et psychique, réel et fantasmatique, si bien que les actes sexuels mis en scène peuvent bel et bien (quoique pas nécessairement) aboutir à l'excitation du lecteur, lequel alterne (définition même de la distanciation brechtienne) entre identification aux acteurs de la scène et prise de distance, entre implication émotionnelle, voire pulsionnelle, et intellectualisation; car ces actes sexuels sont aussi, dans le même temps, de véritables *gestus*. Ils sont représentés, en effet, comme des comportements symboliques contradictoires liés à des *déterminismes* multiples et manifestant, dans l'être en situation de relation sexuelle, l'inscription non pas naturelle mais historique, non pas générale mais individuelle, d'idéologies intriquées ou autres «équipements collectifs», selon le terme de Guattari, reconnaissables et critiquables par le lecteur/la lectrice. Pour autant, face à ces scènes de sexe compliquées de pensée et de pouvoir, ce lecteur/cette lectrice peut également concevoir, parce que le roman de Nádas lui permet d'interroger les «machinations»<sup>10</sup> de la collectivité au plus intime de soi et de ses relations sans quitter le champ du désir, parce qu'il lui est permis de penser et de jouir à la fois comme ses acteurs/actrices fictifs, la possibilité queer (la liberté) de les troubler et peut-être même d'y échapper.

### 3. *Performance postpornographique et performativité queer.*

Tout en s'en défendant comme le veut la tradition de la performance artistique et du postmodernisme («Je ne prétends pas élaborer un énième discours théorique sur la sexualité, il y a trop de gens qui écrivent sur des choses qui ne sont que des idées pour eux, des concepts»<sup>11</sup>), Diana J. Torres

<sup>9</sup> Voir l'usage spinoziste de ce concept par Chantal Jaquet dans *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014.

<sup>10</sup> Guattari, *Lignes de fuite, Pour un autre monde de possibles*, p. 36: «(...) Rien ne pourra être soustrait aux machinations et aux équipements de la collectivité, pas même les composants les plus intimes, les plus inaccessibles de l'individu (...)».

<sup>11</sup> D. J. Torres, *Pornoterrorisme*, Larressore, Éditions Gatuzain, 2012, p. 17.

élabore et construit, avec son ouvrage *Pornoterrorisme*, une véritable théorie philosophique de la performance postpornographique et queer, fondée sur sa propre pratique d'activiste et de performeuse.

Elle définit ainsi ses actions: «Pornoterrorisme n'est pas une invention, ni un concept, ni une tendance, ni un style, ni un masque, ni une création. [...] Ce n'est la propriété de personne, c'est du langage»<sup>12</sup>. Et d'ajouter: «Techniquement parlant, je suis une malade. Ils appellent cela *exhibitionnisme*»<sup>13</sup>. Son action prend diverses formes d'exhibition de la sexualité, que l'on peut assimiler aux préceptes de la performance: «Mon concept de groupe fut toujours plus similaire aux groupes de rock que de théâtre, au niveau des répètes [sic], de la recherche de salles et de l'approche philosophico-festive, même si c'était du théâtre, du cabaret, parfois des happenings, des performances»<sup>14</sup>.

Les formes à la fois artistiques et pornographiques qu'elle propose ont une ambition philosophique et politique affirmée, permettant d'articuler jouissance et pensée, affects et philosophie, plaisir et *logos*. Les performances de D. J. Torres s'inscrivent dans le mouvement de la postpornographie, mais également dans celui des théories queer. Si le propre du queer est d'échapper sans cesse aux définitions, en tant que pratique *performative* (au sens que Judith Butler donne à la performativité queer, c'est-à-dire comme «répétitions subversives»<sup>15</sup>, resignification dans la réitération), si «[l]a posture queer consiste à développer des pratiques de re-signification anti-hégémonique, anti-normative, pour définir des espaces de résistance»<sup>16</sup>, comme l'affirme Marie-Hélène Bourcier, il en serait ainsi de même pour une certaine pornographie à la fois bonne et nécessaire, politique, transgressive (exposant des corps et des pratiques habituellement relégués dans l'invisibilité et/ou dans l'abjection) mais également subversive (soupçonnant la représentation par un jeu sur les représentations elles-mêmes et ne se réduisant pas à un militantisme, une thèse ou un système clos).

Les *porn studies*, en analysant de la manière la plus rigoureuse qui soit les objets pornographiques, proposent une approche scientifique et intellectuelle de la pornographie qui transcende les débats dichotomiques entre les 'pour' et les 'contre', auxquels se résument trop souvent les discours sociaux

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>15</sup> J. Butler, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 101.

<sup>16</sup> M.-H. Bourcier, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, Éditions La Fabrique, 2005, p. 29.

et politiques sur le sujet. Leurs études peuvent nous permettre de penser le travail artistique de D. J. Torres: elles nous proposent de considérer qu'une connaissance active et précise de la pornographie devrait précéder toute activité législative ou morale sur le sujet: c'est ce savoir scientifique et académique qu'elles prétendent bâtir, par l'interprétation, la classification, la quantification, l'analyse.

Diana J. Torres s'affirme féministe, s'inscrivant ainsi dans le camp des 'féministes pro-sexe' dans la division interne qui les sépare des féministes anti-pornographie (notamment depuis la période des *sex wars*). Pour elles et pour eux, si la pornographie représente trop souvent la domination masculine, elle peut être subvertie à travers des actes performatifs: s'est ainsi développée depuis les années 1980 une pornographie bien plus variée que l'anti-pornographisme ne l'avait imaginée. Admettre que la pornographie puisse avoir une influence sur la sexualité des jeunes, c'est admettre qu'elle constitue un discours, qu'elle entre donc dans le cadre de la liberté d'expression, et que, comme un discours, elle peut permettre, du fait de sa performativité, la création d'autres discours. Des corps s'écartant de la norme sociale incarnée par des hommes musclés avec de longs et larges pénis et des femmes sveltes dotées de fortes poitrines peuvent ainsi être sexualisés. Diana J. Torres se présente elle-même comme un monstre: «ma palourde s'ouvre comme une créature des profondeurs, monstrueuse, mastodontique, terrifiante. [...] Ainsi, je m'appelle virago, gouine, déviée, pervertie, délinquante, blasphématrice, moche, malade. [...] Je m'érige alors dans tout ce qu'on me dit pour l'être avec franchise, avec raison, plus et mieux chaque jour, pour construire avec tout cela une identité bâtarde»<sup>17</sup>.

On retrouve ici le principe de retournement de l'insulte par appropriation et transformation, dont parle Judith Butler<sup>18</sup>. L'exposition de la sexualité, et notamment dans des œuvres *trash* comme celles de D. J. Torres, n'est pas sans poser des questions éthiques. La mise en visibilité croissante de la sexualité dans la sphère publique n'est pas une problématique nouvelle (puisqu'on en débat déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) mais, comme le montrent Nathalie Quemener et Florian Voros: «il semble bien y avoir une spécificité du moment contemporain: celle-ci réside entre autres dans l'avènement de pratiques numériques d'autoreprésentation de l'intimité, dans les nouvelles possibilités de sociabilité sexuelle sur des sites de réseaux sociaux, dans

<sup>17</sup> Torres, *Pornoterrorisme*, p. 18.

<sup>18</sup> J. Butler, *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

l'utilisation de la sexualité à des fins marketing ou encore dans l'accessibilité accrue des images pornographiques»<sup>19</sup>.

S'il ne s'agit pas d'opposer aux arguments des détracteurs de la pornographie (dommages psychologiques, atteinte à la dignité et notamment à celle des femmes, incitation à la violence, dégradation de la sexualité et de l'amour, influence sur les déviances et les crimes sexuels, mise en danger de la jeunesse) une vision idéalisée ou une célébration de toute exposition de la sexualité, il s'agit de penser de façon critique les objets pornographiques et de définir où et comment ils peuvent se faire nécessaires et politiques.

L'actrice post-pornographique Annie Sprinkle<sup>20</sup>, dont se revendique Diana J. Torres et qui a signé la préface de son livre, a ainsi mis en œuvre une véritable stratégie politique en arguant qu'il ne faut pas opposer aux défauts certains de la sexualisation massive la plus visible des considérations purement morales ou un désir de déssexualisation. Au contraire, c'est à la fabrication d'une pornographie féministe, queer et politique qu'il faut se consacrer, à une re-sexualisation de la société, à l'élaboration d'une pornographie comme lieu d'apprentissage de «techniques sexuelles du corps»<sup>21</sup> émancipatrices, en dehors des cadres de l'hétéronormativité. Ainsi sa consommation peut-elle devenir, en sus de ses vertus masturbatoires et de plaisir, un espace de conflictualité nécessaire à sa politicité. En reprenant la théorie de Marcel Mauss sur les «techniques du corps»<sup>22</sup>, Marie-Anne Paveau va au-delà de sa conception des «techniques de la reproduction» en parlant de «techniques sexuelles du corps»: «les actes sexuels reposent bien sur des techniques dans la mesure où ils produisent du plaisir, et un certain nombre d'autres effets, d'ordre politique par exemple»<sup>23</sup>. Mathieu Trachman s'inscrit dans la même logique en affirmant que la pornographie «implique également des savoirs et savoir-faire qui donnent une certaine maîtrise de la sexualité, et finalement une manière de se définir comme sujet sexuel»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> N. Quemener et F. Voros, *Impudeurs médiatiques*, in *Sexe en public*, N. Quemener et F. Voros (dir.), «Poli», numéro 09, Paris, 2014, p. 9.

<sup>20</sup> A. Sprinkle, *Post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore*, Berkley, Cleis Press, 1998.

<sup>21</sup> M.-A. Paveau, *Extension du domaine de la pornographie. Les techniques sexuelles du corps*, in *Sexe en public*, p. 15.

<sup>22</sup> M. Mauss, *Les Techniques du corps*, «Journal de psychologie», volume 32, n°3-4, 1936, p. 12.

<sup>23</sup> Paveau, *Extension du domaine de la pornographie. Les techniques sexuelles du corps*, p. 14.

<sup>24</sup> M. Trachman, *Le Travail pornographique*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 11.

Ainsi la pornographie, en participant à une certaine éducation sexuelle ouverte, peut-elle devenir politique en défendant, par exemple, et comme le font les féministes pro-sexe à partir des années 1980 aux Etats-Unis puis en Europe, la pratique masturbatoire féminine comme un outil politique et éthique permettant la subversion des normes de la loi de l'hétérosexualité obligatoire homophobe et masculiniste. Un certain *empowerment* des identités reléguées par la norme et la morale sociales dominantes dans l'abjection se développe alors à travers des pratiques hors normes rendues visibles et susceptibles de déconstruire l'aspect naturalisé des *gestus* admis dans le champ de la normalité.

Les performances artistiques de D. J. Torres, sur scène ou dans l'espace public, en interrogeant et en détournant des représentations à travers l'exposition de sexualités à la marge, en articulant dialogiquement la pornographie, la création artistique et une certaine pédagogie sexuelle, exhibent donc des actes sexuels, en faisant de la scène un lieu de circulation et de diffusion de représentations dans lequel est transmis un certain discours sur le plaisir, le genre, le sexe et la sexualité. Ce discours renvoie aux théories queer: une remise en cause de l'hétéronormativité et du phallogentrisme, une lutte contre les normes dominantes hétérosexuelles et masculinistes, une remise en cause de toute forme d'identité figée et normative, y compris homosexuelle. Est-ce à dire que la simple exhibition ou exposition de la sexualité, dans le champ de l'art, suffit à faire de la scène postpornographique une scène politique? Une performance (comme genre, issu des arts plastiques et apparu dans les années 1950) peut ne pas être performative au sens queer, et la performativité peut être à l'œuvre dans d'autres formes que la performance au sens strict. Judith Butler articule les deux concepts dans un chiasme, comme le montre Anne-Emmanuelle Berger<sup>25</sup>: la performance renvoie à des «répétitions rituelles» quand la performativité queer tient à une «réitération citationnelle» permettant des modifications dans la matrice que constituent les normes. «La théâtralité ne doit pas nécessairement être assimilée à l'exhibition ou la création de soi»<sup>26</sup>, souligne Judith Butler. Nous pourrions ainsi distinguer une pornographie queer transgressive, qui représenterait des sexualités minoritaires, d'une pornographie queer subversive et véritablement politique, qui, tout en exposant des sexualités autres, interrogerait aussi bien ces représentations alternatives que celles

<sup>25</sup> A.-E. Berger, *Le Grand Théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en «Amérique»*, Paris, Éditions Belin, 2013, p. 47.

<sup>26</sup> Butler, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, p. 235.

qui font norme pour en révéler le caractère également construit et situé. Dès lors, le militantisme queer de Diana J. Torres, qui aboutit à l'absence de mise en scène d'une pluralité de points de vue dans ses performances mêmes en renvoyant cette pluralité à leur seule réception, supposée multiple et contradictoire, relativise à certains égards la politicalité intrinsèque de son art pornographique.

#### 4. *Une pornographie politique: corps et philosophie.*

Doit-on penser qu'une pornographie politique valorise un apprentissage de techniques corporelles émancipatrices ou un jeu sur les représentations au détriment de l'objectif masturbatoire d'excitation sexuelle? Le résultat obtenu serait alors en contradiction avec ses postulats idéologiques et politiques. S'il s'agit de libérer les formes pratiques de plaisir du carcan de la norme, ce ne peut être en évacuant la vocation d'excitation de la pornographie. Si les *porn studies* étudient la pornographie d'un point de vue discursif et signifiant, elles ont aussi «beaucoup à gagner d'une conceptualisation de son attrait charnel et de sa force affective», comme l'affirme Susanna Paasonen, qui propose «d'envisager la pornographie comme une forme de médiation de l'intensité sexuelle: le porno amène des corps à proximité du public afin d'en activer les corps»<sup>27</sup>. Pour elle, à l'encontre de nombreuses théories, la pornographie n'est pas une question de sens ou de signification, de symbole ou de symptôme culturel. Elle reprend ainsi, pour analyser les objets pornographiques, l'idée avancée par Theresa Senft selon laquelle «l'expérience spectatorielle fonctionne davantage comme une saisie que comme un regard»<sup>28</sup>, et propose d'utiliser des outils plus proches de la danse et de la musique que du théâtre (rythme, résonance, oscillation, affectation plus qu'identification ou représentation). Ainsi D. J. Torres ne cherche-t-elle pas à mettre à distance le plaisir dans des représentations trop stylisées mais bien de mettre en relation l'excitation sexuelle, le plaisir, le corps, avec une pensée philosophique queer et un travail de l'image et du texte poétique: ses performances permettent d'articuler sens et sensations, représentations et affects, parfois en faisant participer le public directement, toujours en cherchant à l'exciter.

<sup>27</sup> S. Paasonen, interrogée par F. Voros, *Affects et pornographies numériques. Entretien avec Susanna Paasonen*, in *Sexe en public*, p. 84.

<sup>28</sup> T. Senft, *CamGirls: Celebrity and community in the age of Social Networks*, New York, Éditions Peter Lang, 2008, p. 48, citée par S. Paasonen, interrogée par F. Voros, *Affects et pornographies numériques. Entretien avec Susanna Paasonen*, in *Sexe en public*, p. 84.



Si le travail de la performeuse est un exemple de sexualisation de la scène artistique, d'autres représentations de la sexualité dans le champ de l'art peuvent ne pas être subversives quand bien même elles exposent du sexe en direct. En créant le spectacle *Libido Sciendi*<sup>29</sup>, le chorégraphe français Pascal Rambert met en scène et en danse un acte sexuel (l'entrée était interdite aux mineurs) entre un homme et une femme. Si le titre évoque l'apprentissage («j'apprends par le sexe» ou encore «je suis enseigné par la sexualité»), la pièce n'en reste pas moins, au-delà de la transgression qui réside dans l'acte de présenter un coït sur le plateau d'une salle dédiée à l'art chorégraphique, une œuvre métaphysique dont la politicit  et la teneur critique sur les questions de la sexualité restent relativement faibles. L'extrême esthétisation de l'acte et de la relation entre l'homme et la femme, en dehors de véhiculer une vision très norm e de la sexualité (relation hétérosexuelle genr e, entre deux corps conformes aux canons de beauté actuels, sans pratiques hors norme), conduit non seulement à une certaine poétisation qui veut se détacher de la matérialité des corps (absence d'éjaculations masculines et féminines par exemple), mais surtout à un soi-disant 'apprentissage' qui ne repose que sur une exposition de la sexualité conforme aux lois normatives sociales. Difficile alors d'affirmer que cette chorégraphie est politique simplement parce qu'elle exhibe un acte sexuel.

La critique de Marie Plantin du *Pariscope* analyse ainsi l'effet produit: «Excitant? Pas vraiment heureusement (ce serait déplacé et on serait bien mal à l'aise), mais beau et puissant, certainement. [...] à aucun moment on se sent voyeur ni g n  pour les deux danseurs, Ikue Nakagawa et Lorenzo de Angelis (superbes), et pourtant les positions sont sans équivoque et leur présence sur le lino blanc si proche»<sup>30</sup>.

Il semble que cette critique cherche à faire échapper le spectacle au domaine de la pornographie pour lui assurer son statut d'œuvre d'art, parce qu'il offre une certaine 'beauté' formelle et poétique qui s'opposerait nécessairement à l'excitation, parce qu'il n'est 'ni choquant, ni provocant'. Nier que *Libido Sciendi* expose et représente ainsi un rapport sexuel, participant du développement de l'exposition de la sexualité dans l'art, équivaut à nier qu'il véhicule aussi des représentations et idéologies sur la sexualité, en l'occurrence des représentations dominantes: certains de ses présupposés id o-

<sup>29</sup> P. Rambert, *Libido Sciendi*, spectacle chorégraphique crée en 2008, version présentée le vendredi 6 février 2009 au Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse, dans le cadre du festival *C'est de la danse contemporaine*.

<sup>30</sup> Voir la page Internet [spectacles.premiere.fr/Salle-de-spectacle/Spectacle/Pascal-Rambert-Libido-Sciendi-1321410/%28affichage%29/press](http://spectacles.premiere.fr/Salle-de-spectacle/Spectacle/Pascal-Rambert-Libido-Sciendi-1321410/%28affichage%29/press) consultée le jeudi 8 janvier 2015.

logiques, ainsi niés par omission, restent invisibles. Cette analyse recrée également une distinction entre un art érotique (valorisé) et le tout-venant des représentations sexuelles (ce que serait la pornographie, une sous-catégorie des productions culturelles). Si le spectacle de Pascal Rambert présente un contenu progressiste parce qu'il fait apparaître le coût dans le champ du spectacle vivant, en en faisant une pratique corporelle 'esthétisable', le caractère subversif de sa pièce n'est pas démontré.

Bien différentes sont les performances de Diana J. Torres, qui tendent justement à bouleverser cette dichotomie. Dans son ouvrage, qui est à la fois un récit de soi, une forme d'autofiction et une théorisation de sa pratique postpornographique, elle montre que la représentation de pratiques sexuelles marginales constitue déjà une forme de légitimation de ces pratiques: la pornographie y est dans un même temps une pratique sexuelle assumée, une représentation de ces pratiques, une forme de militantisme et un travail de déconstruction des évidences et des normes. La pornographie constitue ici à la fois un «instrument de représentation sociale et de libération sexuelle. Faire, distribuer et consommer de la pornographie devient alors une entreprise morale et une exigence éthique: il s'agit de contribuer au progrès de la société, de faire reculer les culpabilités héritées mais dépourvues de justification»<sup>31</sup>.

Tout en définissant une pornographie bonne et nécessaire, François-Ronan Dubois montre que «l'existence même d'une pornographie alternative, qu'elle soit lesbienne, sadomasochiste, éducative ou tout cela à la fois, prouve qu'il existe une mauvaise pornographie contre laquelle il faut s'ériger»<sup>32</sup>. La pornographie peut ainsi proposer des réalités alternatives, des utopies sexuelles, où des rapports socialement ou physiologiquement improbables sont rendus possibles, tout en défendant une réappropriation de son corps par chaque individu. Le savoir pornographique repose: «sur l'hypothèse que tout sujet, étant né dans une matrice de discours, en a intégré au moins une partie et que, pour être en mesure de procéder à ses propres évaluations, il doit se défaire de ses conceptions. Le savoir pornographique ne consiste donc pas seulement, pour des marginaux, à se légitimer, mais également, pour l'ensemble des sujets, à se marginaliser: il faut désapprendre les évidences de son plaisir»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Torres, *Pornoterrorisme*, p. 14.

<sup>32</sup> F.-R. Dubois, *Introduction aux Porn studies*, Bruxelles, Éditions Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 14.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 103.

Dans ses performances, Diana J. Torres met en scène et expose sa sexualité, lesbienne, sadomasochiste et queer: «je m'ouvre comme une chienne affamée afin de recevoir une main (jamais innocente) dans ma chatte, qui, comme dans un tour de magie de lapin sortant d'un chapeau, me *fiste* pour m'extraire un poème et me faire jouir plus tard à flots»<sup>34</sup>. Il s'agit de manifester une possible autosuffisance sexuelle des femmes face à l'idée dominante selon laquelle un acte sexuel normal nécessite un sexe masculin pour la pénétration.

Son *pornoterrorisme* est aussi un acte de violence assumée, non contre le public en soi mais contre un tiers social dominant: «Les terroristes, ce sont eux. [...] C'est ce que je prétends leur donner. Du terrorisme sexuel, comme le leur. Au diable le pacifisme, enfoncez-vous vos fleurs dans le cul, ce n'est pas réaliste, ça ne sert qu'à s'auto-satisfaire de façon précaire»<sup>35</sup>. L'exhibition de la sexualité et de la violence peut provoquer chez le spectateur des réactions de dégoût comme des réactions d'excitation, de désir et de plaisir. Elle défend l'idée au demeurant assez répandue – mais sur un mode individualiste – que douleur et plaisir peuvent aller de pair, et pour la transmettre au spectateur sans le prendre en otage, en tout cas dans l'espace du théâtre, elle cherche à activer une intensité sexuelle puissante, qui passe de corps à corps, tout en défendant des positions philosophiques transféministes.

Penser une pornographie politique alternative dans l'art ne doit pas nous enfermer dans une impasse: dans la mesure où les détracteurs de la pornographie ne parlent jamais réellement de ses productions et où les chercheurs et chercheuses analysent la plupart du temps des objets que peu de gens connaissent, il conviendra de s'occuper également des œuvres majoritaires dans le champ de la pornographie (dite 'd'art' comme dite 'de masse') afin d'y déconstruire les naturalisations et réifications qui constituent un discours dominant en rendant normales et désirables un ensemble de pratiques sexuelles à l'exclusion d'autres.

Il est néanmoins avéré qu'une pornographie différente, critique et utopique, artistiquement ambitieuse et émancipatrice, ne serait-ce que parce qu'elle est articulée à une véritable pensée du corps et du sexe qui ne sépare ni jouissance et philosophie ni art et politique, s'expérimente aujourd'hui dans des espaces variés et dans des formes plurielles et non formatées qui, toutes, méritent notre attention: comme on l'a montré brièvement ici, cette pornographie-là peut aussi bien apparaître sur la *scène* militante queer de

<sup>34</sup> Torres, *Pornoterrorisme*, p. 55.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 65.

Diana J. Torres que *mise en scène(s)* dans le grand roman polyphonique qu'est *Histoires parallèles* de P. Nádas. Mais il est évident qu'elle est présente en d'autres lieux, dans d'autres œuvres, autrement. Sur cette pornographie-là, troublante et inattendue, marginale et trop souvent occultée, notre enquête ne fait donc que commencer.

GILLES JACINTO – MURIEL PLANA  
Université Toulouse II – Jean Jaurès

DAS REKTUM ALS GRAB  
ZUR KRYPTISCHEN PORNOGRAFIE JEAN GENETS

Die Homosexualität existiert nicht  
und existiert doch: Was die  
Gewissheit ihrer Existenz in Frage  
stellt, ist die Art und Weise, in der sie  
existiert.

Guy Hocquenghem,  
*Das homosexuelle Verlangen*<sup>1</sup>

Jean Genet gilt er als einer der ersten französischen Schriftsteller der Homosexualität mit größter Selbstverständlichkeit auch explizit und pornografisch zum Gegenstand der Literatur machte, zugleich stilisierte er Homosexualität als ein für die übrige Gesellschaft verborgenes, in sich abgeschlossenes System. Dieses System ähnelt einer Krypta, in der die gesellschaftlich anerkannten Symbole und Werte einverleibt, fragmentiert und gebrochen werden. «Die Einverleibung schweigt, spricht nur, um zu schweigen oder von einem geheimen Ort abzulenken»<sup>2</sup>, bemerkt Jacques Derrida zu der Errichtung einer Krypta als ausgeschlossenes Inneres.

Worte, die schweigen entstehen durch Verschlüsselungen, Wortverdrehungen oder der allegorischen Rede. Diesen Schreibweisen ist gemein, dass sie im selben Moment verdecken und aussagen. Genet verwendet diese verschlüsselte Schreibweise um einen Abstand zwischen der schwulen community und der übrigen Gesellschaft aufrechtzuerhalten.

<sup>1</sup> G. Hocquenghem, *Das homosexuelle Verlangen*, München, Carl Hanser Verlag, 1974, S. 15.

<sup>2</sup> J. Derrida, *Fors*, in *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, hg. von Abraham/Torok, Frankfurt/ M. u. a., Ullstein, 1979, S. 5-58, S. 14.

In den *Fragments* schreibt er, dass die Homosexualität über eine der Schrift vergleichbare Macht des Bruchs verfügt. Er vergleicht ihre Isolation mit der der Worte von einem lebendigen kommunikativen Zusammenhang:

Hier erscheint nun der Begriff des Bruchs.

Die Päderastie enthält ihr eigenes erotisches System, ihre Sensibilität, ihre Leidenschaft, ihre Liebe, ihr Zeremoniell, ihre Riten, ihre Hochzeiten, ihre Trauer, ihre Lieder: eine Zivilisation, die aber zu verbinden, isoliert und die sich einsam in jedem von uns erlebt. Schließlich ist sie verstorben. Da sie in dem Maße, wie sie herausgearbeitet wird, Gesten und Reflexionen anhäuft, die durch die Begriffe des Bruchs, des Endes, des Diskontinuierlichen pervertiert werden, schafft sie nur ansehnliche Gräber<sup>3</sup>.

Voici apparaître la notion de rupture.

Le pédérastie comporte son système érotique propre, sa sensibilité, ses passions, son amour, son cérémonial, ses rites, ses noces, ses deuils, ses chants: une civilisation, mais qui, au lieu de lier, isole, et qui se vit solitairement en chacun de nous. Enfin, elle est défunté. Accumulant, à mesure qu'elle s'élabore, des gestes et des réflexions perverses par les notions de rupture, de fini, de discontinu, elle ne construit que d'apparents tombeaux<sup>4</sup>.

Genet zeichnet Homosexualität als eigenes System, das im Innen der Gesellschaft nach außen hin abgeschlossen erscheint. Dieses System artikuliert sich in schweigenden Gräbern, die jeden wechselseitigen Austausch mit der übrigen Gesellschaft verweigern und sich durch die Pervertierung der Begriffe einer eindeutigen Erkennbarkeit zu entziehen versuchen.

Die Sichtbarkeit von Homosexualität erhält in den verschiedenen Diskursen, die homosexuelles Begehren zum Gegenstand haben eine konstitutive Bedeutung. Michel Foucault hat in seiner Historisierung der Sexualität herausgearbeitet, dass «die Vermehrung der Diskurse über den Sex [...] im Wirkungsbereich der Macht selbst stattfindet»<sup>5</sup>. Nach Foucault hat sich im institutionellen Diskurs der Kirche, der Polizei und der Wissenschaften ein Raster der Lesbarkeit von Homosexualität etabliert, das auf ihre Erkennbarkeit, Kategorisierung und Stigmatisierung abzielt. Homosexualität bezeichnet in diesem Paradigma nicht mehr nur eine spezi-

<sup>3</sup> J. Genet, *Fragments*, Berlin, Merve, 1982, S. 23.

<sup>4</sup> J. Genet, *Fragments et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, S. 79.

<sup>5</sup> M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1. 6. Auflage, Frankfurt/ M., Suhrkamp, 1992, S. 28. Dieser Anreiz über Sex zu sprechen betrifft nach Foucault nicht nur die Institutionen, sondern «wahrscheinlich hat die Verschärfung der Anstandsregeln im Gegenzug eine Aufwertung und Intensivierung der unanständigen Rede hervorgerufen». *Ebd.*, S. 28.

fische Form der Sexualität, sondern sie wird zur Grundlage einer Identität, die die ganze Person umfassend kennzeichnet:

Der Homosexuelle des 19. Jahrhunderts ist zu einer Persönlichkeit geworden, die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie und möglicherweise rätselhafter Physiologie besitzt. Nichts von alledem, was er ist, entrinnt seiner Sexualität. Sie ist überall in ihm präsent: allen seinen Verhaltensweisen unterliegt sie als hinterhältiges und unbegrenzt wirksames Prinzip; schamlos steht sie ihm ins Gesicht und auf den Körper geschrieben, ein Geheimnis, das sich immerfort verrät<sup>6</sup>.

In der Literatur Genets werden zwar weder Disziplinarmaßnahmen gegen Homosexuelle erwähnt, noch bewegt sich die Homosexualität im Bereich medizinischer Diagnostik oder einer Ätiologie von Homosexualität<sup>7</sup>. Die Einschließung der Homosexualität in ein eigenes System kann dennoch den Versuch darstellen, sie einer bestimmten Form der Lesbarkeit, die auf die Identifizierbarkeit von Homosexuellen abzielt, zu entziehen<sup>8</sup>.

In den *Fragments* beschreibt Genet die Homosexualität als eine verstorbene Zivilisation, dessen Riten er wie ein Archäologe zu entziffern versucht.

Ich werde sie [die Homosexualität] so gereinigt wie möglich von jedem Leben darbieten. Von diesem Ägypten, das sich nach und nach in den Sand eingräbt, wird man nur einige Grabsteinfragmente, ein Stück Inschrift entdecken<sup>9</sup>.

C'est aussi purifiée que possible de toute vie que je la présenterai. De cette Égypte qui peu à peu s'enfonce dans le sable, futile et grave, on ne découvrira que quelques fragments de tombe, un morceau d'inscription<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> *Ebd.*, S. 58.

<sup>7</sup> Vgl. I. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, Frankfurt/M., Fischer, 1998, S. 209. Eine Analyse von Genets *Miracle de la Rose* unter Berücksichtigung der Disziplinierung von Subjekten und einer Verinnerlichung der Disziplinarmacht, wie sie Foucault in *Überwachen und Strafen* (1977) beschrieben hat, würde sich anbieten. Ein Ansatz in diese Richtung findet sich in M. Hardt, *Prison Time*, in *Genet in the Language of the Enemy*, S. Durham (ed.), «Yale French Studies», 91 (1997), S. 64-80. In Genets *Miracle de la Rose* und seinem einzigen Film *Un chant d'amour* (1950) werden die hierarchischen Verhältnisse im Gefängnis stark erotisiert dargestellt.

<sup>8</sup> In diesem Sinn scheint die abgeschlossene Welt des Gefängnisses in *Miracle de la Rose* und *Un Chant d'amour* als privilegierter Ort, um homosexuelle Beziehungen zu leben. Genets *Un chant d'amour* gilt als ein schwuler Kultfilm. Zu einer Analyse vgl. R. Dyer, *Shades of Genet*, in Ders., *Now You See It*, New York/ London, Routledge, 1990, S.47-101; T. Waugh, *The Fruit Machine. Twenty Years of Writings on Queer Cinema*, Durham/ London, Duke University Press, 2000; J. Giles, *The Cinema of Jean Genet: Un Chant d'amour*, London, British Film Institut, 1992.

<sup>9</sup> Genet, *Fragments*, S. 24.

<sup>10</sup> Genet, *Fragments et autres textes*, S. 79.

Eine schriftliche Verewigung der homosexuellen Kultur scheint nur zu gelingen, wenn sie scheitert. Genet bezieht sich auf den Modus der Inschriftlichkeit, der Hieroglyphenschrift, die auf den Bereich des Heiligen hinweist und zudem der Verrätselung dient. Die fragmentierte Inschrift deutet auf Genets Schwanken zwischen dem Anliegen, der Kultur der Homosexuellen ein ewiges Zeichen zu setzen und dem Versuch, sie als geheime, verstorbene Zivilisation verborgen zu halten, um sie nicht der öffentlichen Aneignung auszuliefern. Homosexualität wird durch die Rhetorik des Verbergens jedoch zu «einem Geheimnis, das sich immerfort verrät»<sup>11</sup>.

Damit scheint sich die Kryptographie der Homosexualität bei Genet in dem von Foucault herausgearbeiteten, hegemonialen Diskurs eines im Inneren verborgenen Sexes zu bewegen. Jean Genet affirmiert jedoch als Reaktion auf das Verborgene kein schwules coming out als Offenbarung homosexueller Identität, sondern seine Literatur feiert den «schwulen Stolz des closets»<sup>12</sup>.

Neben der Absicht Homosexualität zum Mythos zu erheben, kann die Angst in der Unsichtbarkeit zu verschwinden bei Genet als ein auslösendes Moment verstanden werden, Homosexualität zu einer Totenkultur zu stilisieren, die Gräber als Zeichen ihrer Abwesenheit hinterlässt. Darüber hinaus hat Genet sich durch tabuüberschreitende Darstellungen von schwulem Sex in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben<sup>13</sup>. Die Lesbarkeit von Homosexualität als identitäre Zuordnung droht an ihrer potentiellen Unsichtbarkeit zu scheitern, da sie meist gerade nicht entlang sexueller Praktiken verläuft, die in diesem Diskurs unsagbar bleiben. Die Verortung dieser Sexualität in den Bereich des Unsagbaren scheint sich im Sprechen über Sexualität erst vollzogen zu haben.

Für den Literatur- und Kulturtheoretiker Lee Edelman benennt der Signifikant «schwul» diesen Bereich des Unsagbaren, sowie die

<sup>11</sup> Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, S. 58.

<sup>12</sup> J. Creech, *Outing Jean Genet*, in *Genet in the Language of the Enemy*, S. 117.

<sup>13</sup> Genets Literatur scheint sich zunächst in der Tradition Sades und in der Nähe Batailles zu bewegen, und sich doch wesentlich von ihnen zu unterscheiden. Auf einen direkten Vergleich soll an dieser Stelle jedoch verzichtet und lediglich darauf hingewiesen werden, dass bei Sade und Bataille in der erotischen Tabuüberschreitung die Möglichkeit zur Errichtung von Souveränität deutlich wird, die Bataille Genet, nicht ohne homophobe Unterstellungen, abgesprochen hat. Zur Souveränität des libertinen Körpers bei Sade und Angaben der wichtigsten Literatur zu Sade vgl. H. Böhme, *Umgekehrte Vernunft. Dezentrierung des Subjekts bei Sade*, in Ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt /M., Suhrkamp, 1988, S. 274-308.



Instabilität des Signifikanten per se<sup>14</sup>. Nach Edelman nimmt schwuler Sex in dem Diskurs einen ähnlichen Stellenwert des Supplements ein, wie für Jacques Derrida die Schrift gegenüber der gesprochenen Sprache: «Like writing, gay male sexuality comes to occupy the place of the material prop, the excessive element of representation: the superfluous and arbitrary thing that must be ignored, repressed, or violently disavowed in order to represent representation itself as natural and unmediated»<sup>15</sup>.

Demnach hätte Jean Genet mit seiner literarischen Darstellung homo-sexueller Akte nicht nur ein gesellschaftliches Tabu gebrochen, sondern auch einen in der Repräsentation verdrängten Anteil hervorgehoben. Vor allem die erotische Besetzung des Anus in der Literatur Genets kann als eine Umkehrung und Umordnung dessen gelten, was als normal gilt: eine Sexualität, die auf das gerichtet ist, was von vorne gesehen wird und nach vorne blickend an Nachkommenschaft orientiert. In Genets Literatur wird statt dessen gefeiert, was normalerweise im Klosett/closet verschwindet. Bevor jedoch die rhetorische und sexuelle Bedeutung des Anus bei Genet rekonstruiert wird, sollen Annahmen zur kulturellen Verdrängung der erotischen Besetzung des männlichen Anus zusammengefasst werden.

### 1. *Männliche Analität zwischen Verdrängung und Utopie.*

Die erotische Besetzung des männlichen Anus wird selten thematisiert, ohne dass eine wesentliche Verdrängung derselben benannt wird. Sigmund Freud hat das Anale als das Symbol «für alles zu Verwerfende, vom Leben abzuschneidende»<sup>16</sup> bezeichnet. Die erogene Bedeutung des Anus beschreibt Freud als «ursprünglich sehr groß», bis an das Kind das erste Verbot, «aus der Analtätigkeit und ihren Produkten Lust zu gewinnen»<sup>17</sup>, herantritt. In der sog. prägenitalen Phase glaube ein Kind noch an die, von Freud als

<sup>14</sup> Nach Foucault ist «das Auftauchen der Sexualität (...) an eine zirkuläre Infragestellung der Sprache durch sich selbst gebunden, welche von der skandalösen Gewalt der erotischen Literatur nicht gebrochen, sondern manifestiert wird». Vgl. M. Foucault, *Vorrede zur Überschreitung*, in Ders., *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1987, S. 43.

<sup>15</sup> L. Edelman, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York/London, Routledge, 1994, S. XVI.

<sup>16</sup> S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Frankfurt/M., Fischer, 1998, S. 89.

<sup>17</sup> *Ebd.*, S. 88f. Freud greift in seinen Ausführungen auf die Arbeit von Lou Andreas-Salomé zurück, deren Texte zur Analerotik an dieser Stelle leider nicht berücksichtigt werden können.

«Kloakentheorie»<sup>18</sup> bezeichnete, Vorstellung, dass der Geschlechtsverkehr wie die Geburt im Anus stattfinden. Als ein sekundärer Akt folge die reinliche Unterscheidung zwischen Anal- und Genitalvorgängen.

Der Psychoanalytiker Ferenczi benennt den Reinlichkeitssinn, den er mit der Verdrängung der Analerotik gleichsetzt, als wichtigstes Motiv für die Ächtung der Homosexualität als praktizierte «analerotische Betätigung»<sup>19</sup>. Ausgehend von der Trennung zwischen schmutziger Anal- und gereinigter Genitalzone, fällt den Genitalien auch die Funktion einer Repräsentation von heterosexueller Sexualität und geschlechtlicher Differenz zu. Fäkalien erinnern nach Kristeva an den «analen Penis»<sup>20</sup> der Mutter, als den sich das Kind das Geschlecht der Mutter vorstellt und der die mütterliche Autorität als Agentin der symbolischen Ordnung repräsentiert.

Die Trennung in ein männliches und weibliches Geschlecht wird dagegen mit dem sichtbaren Unterschied der Genitalien, genauer der Prä- oder Absenz des Penis, begründet<sup>21</sup>. Die Genitalien gelten als *die* vorgängig gegebenen Tatsachen, aufgrund derer sich eine geschlechtliche Identifikation herausbildet<sup>22</sup>. Da diese, insbesondere die männliche heterosexuelle Geschlechtsidentität scheinbar die Verdrängung einer erotischen Besetzung des Anus voraussetzt, gilt bisweilen im Umkehrschluss die anale Lust und die Repräsentation derselben als eine Subversion der geschlechtlichen dualen Ordnung<sup>23</sup>.

Nach Guy Hocquenghem gibt es trotz der avantgardistischen Literatur Batailles keine Pornographie des Anus, da die Trennung zwischen den männlichen Genitalien und dem Anus vor allem an der Scheidungslinie von öffentlich und privat verlaufe. Eine öffentliche und geistige Artikulation des männlichen Subjekts wird nach Hocquenghem als Produkt einer Sublimierung des Analen begriffen<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> S. Freud, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. [„Der Wolfsmann“] (1918[1914])*, in Ders., *Zwei Krankengeschichten*, mit einer Einleitung von Carl Nedelmann, Frankfurt/M., Fischer, 1996, S. 203.

<sup>19</sup> S. Ferenczi, *Zur Nosologie der männlichen Homosexualität*, in Ders., *Schriften zur Psychoanalyse*, Frankfurt/ M., Fischer, 1970, S. 184-197.

<sup>20</sup> J. Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, aus dem Französischen übertragen und mit einer Einleitung versehen von R. Werner, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1978, S. 39.

<sup>21</sup> Vgl. J. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/ M., Suhrkamp, 1991, S. 39.

<sup>22</sup> Nach Thomas Laqueur gilt diese Konzeption des Geschlechtsgegensatzes seit dem 18. Jahrhundert. Vgl. T. Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, DTV, München, 1996, S. 172ff.

<sup>23</sup> Vgl. C. Thomas, *Male Matters*, Illinois, University of Illinois Press, 1996, S. 23f.

<sup>24</sup> Diese These vertritt auch Calvin Thomas und geht der Verdrängung des Analen von Hegel über Freud bis Derrida nach.

Daher wird der Bereich des Analen der männlichen Homosexualität vorbehalten und diese an den Platz des Privaten und Versteckten verwiesen. Die Erotisierung des Anus stellt demnach eine Trennlinie zwischen heterosexuellen und homosexuellen Männern dar. Für Gerhard Härle ist diese Trennlinie der Grund für die in der Literatur und im Alltag verbreitete Entsprachlichung des Anus und dem Gebot seiner Unberührbarkeit<sup>25</sup>. Der Anus als Ort der Liebkosung und Penetration untergräbt seiner Ansicht nach ein dominantes Männlichkeitsbild. Während der Phallus als identitätskonstituierend gilt, sei der Gebrauch des Anus mit dem Risiko eines Identitätsverlusts verbunden<sup>26</sup>.

Einer geschlechterideologischen<sup>27</sup> Vorstellung gemäß gilt der aktive Part der Penetration als männlich und dominant, während das Penetriertwerden mit einer Objektposition der weiblichen Unterwerfung verbunden wird<sup>28</sup>. Einem penetrierten Mann wird demnach nicht nur ein als weiblich geltender sexueller Objektstatus zugesprochen, er weist auch auf die potentielle Penetrierbarkeit von Männern hin und damit auf eine Durchlässigkeit der bipolaren geschlechtlichen Differenz. Für Leo Bersani ist die Penetration eines Mannes durch einen Mann potentiell subversiv: «Nothing is more threatening to the cultural enforced boundaries between men and women than a man participating in the jouissance of real or fantasmatic female sexuality»<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Vgl. G. Härle, *Hinter-Sinn. Zur Bedeutung des Analen für die Ästhetik homosexueller Literatur*, «Forum Homosexualität und Literatur», 1/87, S. 42.

<sup>26</sup> In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass der Phallus nicht mit dem Penis gleichzusetzen ist, der Penis aber durch den Phallus symbolisiert wird. Vgl. J. Lacan, *Die Bedeutung des Phallus*, in N. Haas (Hg.), *Schriften II*. Olten/ Freiburg im Breisgau, Auflage Walter Verlag, 1975, S. 126. Zu einer feministischen Debatte der «endlosen Wiederholung gescheiterter Versuche den Phallus vom Penis zu trennen», vgl. J. Gallop, *Thinking through the Body*, New York, Columbia University Press, 1988, S. 127.

<sup>27</sup> Mit Geschlechterideologie wird in diesem Zusammenhang eine kollektive Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit bezeichnet, die einen wesentlichen Anteil der Subjektbildung darstellt. Zu einer genaueren Definition und Relation zwischen männlicher Subjektivität, Ideologie und dominanter Erzählung, vgl. K. Silvermann, *Ideology and Masculinity*, in Dies., *Male Subjectivity at the Margins*, New York/ London, Routledge, 1992, S. 15-125.

<sup>28</sup> Diese Einteilung ist auch bestimmend für Jean-Paul Sartres Interpretation der Homosexualität in den Schriften Jean Genets: «Der eine empfindet in seiner Rute seine Transzendenz, der andere seine Passivität». J.-P. Sartre, *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1982, S. 132. Da aber Passivität für Sartre nicht mit Männlichkeit vereinbar ist, «verwandelt sich Genet in (...) eine Frau», *ibd.*, S. 135.

<sup>29</sup> L. Bersani, *Homos*, Harvard, Harvard University Press, 1995, S. 122.

Männliche Homosexualität nimmt nicht nur im Bereich der sexuellen Stellungen eine zwiespältige Position ein. Während für Härle «das Symbol des Anus als charakteristisches Symbol männlicher Homosexualität einen utopischen Entwurf von Männlichkeit durch den Zuwachs an Ausdrucksfähigkeit»<sup>30</sup> verspricht und auch Hocquenghem für die Anerkennung der Analerotik als Vervielfältigung des Verlangens plädiert, hat Bersani darauf hingewiesen, dass männliche anale Homosexualität nicht notwendigerweise eine Kritik an den überlieferten «Identitätskorsetts» bedeuten muss<sup>31</sup>. Vielmehr bewege sich die gleichgeschlechtliche männliche Liebe und ihre Repräsentation zwischen einer Idolatrie des Phallischen und der selbstauslöschenden *jouissance* analer Erotik. Für ihn bedeutet Phallogentrismus die Weigerung Machtlosigkeit wertzuschätzen. Diese Machtlosigkeit, als radikale Desintegration des Selbst, sieht er in einem Masochismus verwirklicht, der konstitutiv für jede Form der Sexualität sei<sup>32</sup>. Bersani bezeichnet das Rektum als ein Grab, in dem das maskuline Ideal stolzer Subjektivität begraben liegt, dessen (symbolischer) Tod gefeiert werden müsse. Analität stellt für ihn den Modus der Sexualität dar, der die Affinität zwischen Sex und Tod am deutlichsten hervorhebt. Tragischerweise habe AIDS diesen Tod buchstäblich gemacht. Seiner Ansicht nach sollte trotzdem eine schwule Obsession für Sex zelebriert werden, da sie phallische Männlichkeit repräsentiert und gleichzeitig als Liebesobjekt opfert. Denn obwohl die Selbsterstörung im Sexuellen auch Identitätsgewinn bedeuten kann, stellt sich diese nicht mehr als eine einheitliche, sondern als zerrissene dar, in der die Verletzung bejaht wird<sup>33</sup>.

Das Rektum kann als Ort dieser Verletzbarkeit betrachtet werden, der auch in der Repräsentation männlicher Homosexualität verdeckt wird. Wie Gerhard Härle ausführt, bietet das Anale der homosexuellen Erotik auch immer einen Angriffspunkt, dessen Aufdeckung oft Anlass zu einer erniedrigenden Entblößung ist<sup>34</sup>. Daher sei die «homosexuelle Dichtung»

<sup>30</sup> Härle, *Hinter-Sinn*, S. 46.

<sup>31</sup> Vgl. L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, in D. Crimp, *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*, Cambridge, MA: MIT Press, 1987, S. 197-222.

<sup>32</sup> Vgl. *ibd.*, S. 217f.

<sup>33</sup> Vgl. *ibd.*, S. 221.

<sup>34</sup> Härle zeigt die bloßstellende Diffamierung von schwulen Literaten, die sich alle auf eine mehr oder weniger verschleierte Darstellung analen Sexes bezogen. Vgl. G. Härle, *Hinter-Sinn*. Jean Genet wurde von Francois Mauriac in einem Artikel angegriffen, der mit «L'excrémentalisme» überschrieben war in *Le Figaro* 15.8.1950.

durch einen «künstlerischen Akt des Verbergens gekennzeichnet, der vom Verbergen selbst hinreichend Mitteilung macht»<sup>35</sup>.

## 2. *Argot des Anus.*

Genet macht in *Pompes funèbres* durch die Verwendung des Argots Mitteilung vom Verbergen. Da in der französischen wie deutschen Erstausgabe des Romans fast sämtliche Textstellen gestrichen wurden, in denen schwuler Sex explizit beschrieben wird, soll den weniger offenen und verschlüsselten Darstellungsformen männlicher analer Sexualität ebenso nachgegangen werden, wie den expliziten.

Zu Beginn des Romans schreibt Genet eine kleine Etymologie der französischen Argot-Synonyme für den Teil des Körpers, den der Erzähler «*verehrt*» und von dem er sich verpflichtet fühlt «*mit Achtung zu sprechen*»<sup>36</sup>: «La vénération que je porte à cet endroit du corps [...] m'oblige à parler de tout cela avec respect»<sup>37</sup>.

Genet beginnt seine Reise durch die Wortverwandtschaften der Synonyme für den Anus mit der Begegnung des Ichs mit Erik. Eriks zu kleine Arbeitshose «*strammte seine Hinterbacken und Schenkel*»<sup>38</sup> und der Gedanke, dass sein *Auge von Gabès* beengt werde, drängt sich dem Erzähler auf. «Le pantalon de travail en toile bleue, qu'il portait, étant trop petit pour lui, serrait ses fesses et ses cuisses.[...] Je ne sais quoi provoqua en moi l'éclosion de cette idée qu'il gênait,[...] son "*œil de Gabès*"»<sup>39</sup>.

Die erste Begegnung mit dem männlichen Anus im Text ist von Assoziationen des Reisens, des Verkehrs und den Gedanken an einen anderen Ort begleitet, denn mit Gabès wird eine Oase in Nordafrika bezeichnet, die vom Flugzeug aus betrachtet, wie ein Auge oder ein fruchtbares Loch aussehen soll<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> *Ebd.*, S. 51.

<sup>36</sup> J. Genet, *Totenfest*, Überarbeitete und um die Kürzungen gegenüber der ersten veröffentlichten deutschsprachigen Ausgabe ergänzte Übertragung und mit einem Nachwort von Marion Luckow, Gifkendorf, Merlin, 2000, S. 18.

<sup>37</sup> J. Genet, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 2000, S. 17.

<sup>38</sup> Genet, *Totenfest*, S. 16.

<sup>39</sup> Genet, *Pompes funèbres*, S. 15.

<sup>40</sup> So lautet die Erklärung der deutschen Übersetzerin von *Pompes funèbres*, Marion Luckow, in den Anmerkungen zur Übersetzung, *Totenfest*, S. 433. Nach Laura Oswald ist «oued Gabès» der Name einer Wasserstrasse in Tunesien, die zu eng sei, um große Schiffe passieren zu lassen. Vgl. L. Oswald, *Jean Genet and the Semiotics of Performance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana Press, 1989, S. 59.

Im Text wird ausgeführt, dass die strafversetzten Fremdenlegionäre Frankreichs aus diesem Bild das Argotwort «Bronzeauge» für das Körperteil gebildet haben, «was man auch als „Kimme“, „Scheibchen“, „Zwiebel“, „Dutsch“, „Dokes“, „Mond“ oder „Mörteltrog“ bezeichnet»<sup>41</sup>. «Les Joyeux appellent encore „œil de bronze“ ce que l'on nomme aussi „la pastille“, „l'oignon“, „le derche“, „le derjeau“, „la lune“, „son panier à crottes“»<sup>42</sup>.

Mit dem «Bronzeauge»<sup>43</sup> wird nicht nur der verborgene Teil des Körpers bezeichnet, der von Genet in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt wird, sondern es wird auch die Argot-Sprache in den Roman eingeführt, die sich vom Standardfranzösisch abgrenzend durch eine besondere Verschlüsselung der Ausdrücke auszeichnet<sup>44</sup>. Diese Argotform wird als eine Art Geheimsprache benutzt, um die Identität einer Person und ihre Taten nach außen, vor allem gegen den Zugriff der Polizei, unkenntlich zu machen. Dieser Aspekt wirft die Frage auf, ob der Anus in *Pompes funèbres* mit einem Argotwort bezeichnet wird, um die Sexualisierung des Anus, als ein Kennzeichen männlicher Homosexualität, einer Sichtbarkeit und Identifizierbarkeit zu entziehen.

In dem Roman richtet sich nicht nur der Blick auf diese verschlüsselten Ausdrücke, sondern sie werden dekodiert und mit der literarischen Sprache vermischt. Die Fokussierung auf den Anus öffnet den kontinuierlichen

<sup>41</sup> Genet, *Totenfest*, S. 18.

<sup>42</sup> Genet, *Pompes funèbres*, S. 16.

<sup>43</sup> «Eil de bronze» setzt sich zusammen aus «bronze», im Französischen das Wort für Bronze oder braun. Das Verb «bronzer» bezeichnet «sich bräunen». «Eil» bedeutet Auge und leitet sich ab vom lateinischen oculus: Auge, Sehkraft, Knospe, Leuchte, Perle, das Vorzüglichste. Das gebräuchlichere, umgangssprachliche Wort für Anus «le trou du cul» wird im Roman nur sehr selten verwendet. Mit «trou» wird ein Loch, Abgrund, Höhle bezeichnet, aber auch Depression, Leere, Lustlosigkeit und das Gefängnis. «Cul» leitet sich ab vom lat. culus: After, der Hintere. Umgangssprachlich wird «cul» auch für obszön oder unanständig verwendet. Mit «Un film de cul» wird z.B. ein pornographischer Film bezeichnet, «faire boutique mon cul» bedeutet, sich zu prostituieren. Vgl. *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, Le Robert, 1996.

<sup>44</sup> Den Begriff «argot des malfaiteurs» benutzt Laura Oswald nach Pierre Guirauds Differenzierung der spezifischen Argot-Redeweisen im Französischen. Die Verwendung von Argot-Sprache ist in der französischen Literatur nicht erst von Jean Genet eingeführt worden. Bereits Honoré de Balzac und Victor Hugo haben den Argot benutzt, um lokale Unterschiede der Charaktere zu unterstreichen. Nach Pierre Guiraud unterscheidet sich der Argot der Kriminellen von populären, lokalspezifischen Sprechweisen durch das Primat der Geheimhaltung und Codierung der Sprache. Vgl. P. Guiraud, *L'Argot*, Paris, PUF, 1958. Zitiert nach Oswald, *Jean Genet and the Semiotics of Performance*, S. 147.

Zeitverlauf des Romans und führt die Erzählung an einen anderen Ort, zu einer Szene in einer unbestimmten Vergangenheit. Der beengte Anus von Erik weckt in dem Erzähler-Ich die Erinnerung an einen Abend in der Rue des Martyrs, an «drei Kinder und einen Haudegen»<sup>45</sup>, der den Namen *Le Joyeux* trägt. *Joyeux* ist ein Argot-Wort für die Strafsoldaten der Fremdenlegion. Für Laura Oswald verbindet Genet in seinen Abschweifungen vom eigentlichen Erzählstrang nicht zufällig den Anus als Ziel homosexuellen Begehrens mit Erläuterungen über seine Verwendung in der Argot-Sprache. Indem er die sexuelle Besetzung des Anus zum Mittelpunkt seiner Erzählung macht, sprengt er die Grenzen, durch die sich die Reinheit der Sprache und des Ausdrucks zu etablieren versucht.

Mit seiner pornographischen Fixierung auf den Anus, «beschmutze» er nicht nur die literarische Sprache, sondern er stelle auch die Opposition von hoher Literatur und Pornographie, kanonisiertem Französisch und Argot in Frage. Nach Oswald repräsentiert die offizielle französische Sprache nicht nur die machtvollere gesellschaftliche Position, sie konstituiert auch die Subjekte, indem sie sie benennt. Die Fremd- wie Selbstbezeichnung laufe entlang begrenzter, in klare Kategorien eingeteilter, Identifikationsmöglichkeiten. Da der Argot diese autoritäre Setzung bedrohe, werde er und die Personen, die ihn benutzen, von der französischen Hochsprache assimiliert, in dem sie zum Gegenteil, zur «dunklen Seite»<sup>46</sup> eines monologischen Diskurses erklärt werden.

Als ein Beispiel für die Kategorisierung von Subjekten durch die Sprache kann der Name *Le Joyeux* gelten. *Le Joyeux* stellt eine Transformation eines Gattungs- in einen Eigennamen dar. Diese Antonomasie vermittelt, dass nicht das vermeintlich authentisch Innere das Individuum bestimmt, sondern äußerliche Attribute, wie der Beruf oder die Sprechweise<sup>47</sup>. In *Pompes funèbres* heißt es, dass es nicht «gleichgültig» sei, dass das Buch mit dem «seltensten Ausdruck beginnt, der einen Soldaten der Bewährungskompanie bezeichnet»<sup>48</sup>. Genet klassifiziert *Le Joyeux* als einen Typus, als «äußerst

<sup>45</sup> Genet, *Totenfest*, S. 16.

<sup>46</sup> Oswald, *Jean Genet and the Semiotics of Performance*, S. 60.

<sup>47</sup> Zum Umgang mit Authentizität in der Literatur Genets bemerkt Jonathan Dollimore: «Authentic selfhood is denied and then reconstituted in a perverse, parodic form – and the perhaps denied again, transformed from other to same and then back to a (different) other». Vgl. J. Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford, Oxford University Press, 1991, S. 314.

<sup>48</sup> Genet, *Totenfest*, S. 17.

*geplagtes Wesen, das den Krieger und den Dieb, den Krieg und den Diebstahl in sich vereint*»<sup>49</sup>.

Die Vermischung verschiedener Typisierungen in einer unterläuft eine eindeutige Kategorisierung im selben Moment, in dem sie einen Typus deklariert. Der Soldat der Bewährungskompanie wird von den «*echten Soldaten*», die Genets «*Buch bevölkern*»<sup>50</sup> in diesem Abschnitt stark unterschieden. Tatsächlich werden in *Pompes funèbres* vor allem Männerfiguren beschrieben, die üblicherweise oppositionell gedachte Männerbilder und Werte unterschiedlicher Gruppen in sich vereinen, wie der Milizsoldat Riton, der zwei Parteien, die Diebe und die Polizei, Frankreich und Deutschland, zugleich vertritt.

Der Skandal scheint in *Pompes funèbres* durch diese Durchkreuzung von Kategorien provoziert zu werden, in der die Polizei von den Dieben nicht unterscheidbar ist und sich Franzosen von Deutschen erotisch angezogen fühlen. In dem Roman kommt es zu einem Konglomerat verschiedener sozialer Praktiken, Sprechweisen und Sprachen, sowie zur Vereinigung durch analen Sex, der unterschiedslos von allen Männern praktiziert wird. Der Gebrauch des Anus ist in *Pompes funèbres* trennt nicht zwischen heterosexuellen und homosexuellen Männern, vielmehr besteht die Provokation darin, dass alle Männer penetrierbar sind. Innerhalb eines männlichen Kontinuums werden die Männer nicht anhand einer sexuellen Orientierung unterschieden, sondern entlang ihrer Sprechweise und ihrer Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen oder politischen Gruppe, die auch die sexuellen Praktiken bestimmen.

Nach Oswald benutzt Genet den Argot nicht, um die Protagonisten als Außenseiter zu markieren, sondern als Modell und Vorbild poetischen Schreibens. Er repräsentiert die kreative Umdeutung und Transformation von Sprache, die Kommunikation verweigert. Durch die Offenheit der Bedeutung der Argot-Worte und ihre kontextbezogene Aktualisierung ist jede Eindeutigkeit kommunikativen Mitteilens zum Scheitern verurteilt.

Eine Kommunizierbarkeit würde eine Standardisierung und Enterotisierung der Argot-Sprache bedeuten. «Der erotische Code, der die Codierung und Decodierung des Argot bestimmt, symbolisiert linguistische Kreativität»<sup>51</sup>.

Die Rede verliert ihren Anschein von Natürlichkeit und gewinnt den Wert eines literarischen Textes. Damit bekräftigt die Literatur Genets die

<sup>49</sup> *Ebd.*

<sup>50</sup> *Ebd.*

<sup>51</sup> Oswald, *Jean Genet and the Semiotics of Performance*, S. 52.



These Lee Edelmanns, nach der schwuler Sex einen ähnlichen Stellenwert des Supplements einnimmt, wie die Schrift zur gesprochenen Sprache. Homosexuelles Begehren scheint bei Genet den Stellenwert der Schrift einzunehmen. Sie textualisiert die gesprochene Sprache, in ähnlicher Weise, wie sie Heterosexualität «entnaturalisiert». Härle hat vorgeschlagen, nach homosexueller Ästhetik nicht als eine besondere Form des literarischen Stoffes zu fragen, sondern sie als eine Methode und Poetik des Wahrnehmens zu begreifen<sup>52</sup>. Eine besondere Wahrnehmung macht auch die Artikulationsform eines homosexuellen *closets* notwendig, in dem Sexualität zu einem Geheimnis wird, das sich der Sichtbarkeit entzieht<sup>53</sup>. Insofern unterläuft Genets pornografisches Schreiben normierenden identitären Zuordnungen.

MICHAELA WÜNSCH  
Institut for Cultural Inquiry, Berlin

<sup>52</sup> Vgl. C. Härle, *Hinter-Sinn*, S. 68.

<sup>53</sup> Vgl. E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, S. 73.



IL CORPO DELLA POLITICA  
VARIAZIONI SULL'ELETTRA DI SIMONE WEIL

Qualche giorno fa arrivò dunque un carro pieno di sacchi, accatastati a una tale altezza che i bufali non riuscivano a varcare la soglia della porta carraia. Il soldato che li accompagnava, un tipo brutale, prese allora a batterli con il grosso manico della frusta in modo così violento che la guardiana, indignata, lo investì chiedendogli se non avesse un po' di compassione per gli animali. «Neanche per noi uomini c'è compassione» rispose quello con un sorriso maligno e batté ancora più forte...

*Rosa Luxemburg (1917)<sup>1</sup>*

1. *Corpo e politica.*

Se si prova a tracciare una genealogia dei rapporti tra corpo e politica, si è costretti a tornare indietro fino alle fondamenta del pensiero occidentale<sup>2</sup>. È sufficiente pensare alla straordinaria ricchezza di immagini corporee esibita dalla prosa platonica per notare come la filosofia, fin dalle sue origini, abbia utilizzato il corpo come metafora politica<sup>3</sup>. Tuttavia, se è

<sup>1</sup> R. Luxemburg, *Lettera A Sonja Liebknecht – Breslavia, dicembre 1917*, in Ead., *Un po' di compassione*, a cura di M. Rispoli, Milano, Adelphi, 2013, p. 19.

<sup>2</sup> Il seguente lavoro è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca *Ley y estado en la teoría política clásica: justicia y ciudadanía en el pensamiento político de Platón y Aristóteles* (FF12010-16506), finanziato dal *Ministerio de Economía y Competitividad* del Governo di Spagna.

<sup>3</sup> Sulla cospicua presenza, nei testi platonici, di una terminologia medica e organicistica che, dunque, rimanda alla metafora del corpo politico e della sua salute, si veda M. Vegetti, *Metafora politica e metafora del corpo nella medicina antica* in AA.VV., *Tra Edipo e Euclide*, a cura di M. Vegetti, Milano, Il Saggiatore, 2003, pp. 41-58; J. Cano Cuenca, *Política, dieta y salud: el analogon médico en la Carta VII*, «ARETÉ Revista de Filosofía», 2 (2014), pp. 187-

inegabile la presenza massiccia, nella tradizione, della metafora corporea, è altrettanto possibile osservare come quella stessa tradizione si sia costruita, paradossalmente, a partire dalla millenaria rimozione del corpo dalle sue categorie fondative<sup>4</sup>. L'odierno protagonismo del corpo nel dibattito filosofico-politico non può, dunque, essere spiegato a partire dal ricorso alla tradizione. Neppure una riconsiderazione del portato epistemico della metafora è sufficiente a dare ragione di una centralità che appare inedita. Se è vero, infatti, che è ormai innegabile il ruolo della metafora come veicolo di una conoscenza fondatrice, ciò non toglie che l'attuale interesse suscitato dal corpo si leghi a un cambio di paradigma che deborda dalla forma per toccare la sostanza del discorso politico<sup>5</sup>.

Dunque, nonostante la coesenzialità tra corpo e politica che percorre la storia della filosofia – e che risulta altamente significativa, specie se si vuole indagare criticamente il senso della rimozione del primo dall'ambito della seconda<sup>6</sup> – la centralità del corpo nella riflessione politica attuale induce a sottolineare la specificità del sorgere moderno della politica rispetto alla sua conformazione classica e medievale<sup>7</sup>. Infatti, è dal momento in cui la politica inizia a definirsi attraverso la configurazione storico-concettuale dello Stato

205 e, dello stesso autore, *Metáforas de la salud: la medicina de la Magna Grecia en el «Corpus Hippocraticum» y el «Anonymus Londinensis»*, in *Boulê. Ensayos en filosofía política y del discurso en la antigüedad*, a cura di S. Ariza, C. González, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2012, pp. 9-24. Sulla questione del corpo in Platone, si veda A. Cavarero, *Corpi in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 63-101.

<sup>4</sup> L'esempio classico è la rimozione dell'*eros* dalla *kallipolis*, nella *Repubblica* platonica. Su questa rimozione si basa la polemica lettura ironica della *Repubblica* proposta da Leo Strauss; si veda L. Strauss, *The City and Man*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, pp. 50-138. Sulla questione della rimozione del corpo dalle categorie fondative della politica, si veda, inoltre, A. Cavarero, *Corpi in figure*, pp. 7 sgg. L'autrice spiega l'apparente paradosso, a partire dalle sue origini greche, sulla base della dicotomia che oppone il corpo maschile al corpo femminile: sarebbe dunque la corporeità femminile a dover essere espulsa dalla costituzione essenzialmente virile del logocentrismo politico, mentre questo tenderebbe a recuperare, sotto forma di immagine, metafora o figura, la corporeità maschile.

<sup>5</sup> Sull'uso politico della metafora, si veda F. Rigotti, *Metafore della politica*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 5-34 e, della stessa autrice, *Il potere e le sue metafore*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 21, dove si sottolinea la «natura prepotente e sopraffattoria della metafora, che lascia spesso un'impronta indelebile sull'evento che viene chiamata a interpretare, incorporandosi indissolubilmente all'evento medesimo».

<sup>6</sup> A tal proposito, si veda A. Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Verona, Ombre corte, 1990.

<sup>7</sup> Sull'invenzione moderna della politica, si veda C. Bottici, *Rethinking the Biopolitical Turn. From the Thanatopolitical to the Geneapolitical Paradigm*, «Graduate Faculty Philosophy Journal», 1 (2015), pp. 176-180. Sulla specificità del paradigma politico moder-

e del potere come suo correlato che il corpo inizia ad assumere un protagonismo inedito rispetto alle epoche precedenti<sup>8</sup>. Si è osservato come la nascita dello Stato moderno sia legata, tra altri fattori, a un cambiamento del paradigma antropologico rispetto al mondo antico e come questo implichi una riduzione del campo semantico della politica<sup>9</sup>. Diversamente dal principio antico del governo, la politica moderna viene a coincidere con l'esercizio di un potere sovrano pensabile solo a partire dall'idea di un popolo composto di individui che, nel loro essere assolutamente eguali tra loro, vi sono sottomessi<sup>10</sup>. La classica definizione weberiana che ne deriva, quella di una politica intesa come quel particolare tipo di esercizio del potere caratterizzato dal ricorso potenziale all'uso legittimo della violenza fisica, segnala il moderno legame tra politica, potere e violenza, implicando l'irruzione del corpo all'interno dell'ordine politico<sup>11</sup>.

L'emergenza, messa in luce da Foucault, di un biopotere che funziona come mezzo di controllo e disciplinamento della vita non è allora che l'evoluzione di una caratteristica che è iscritta nel potere moderno fin dalle sue origini e che aiuta a individuare quel rapporto che tiene insieme potere e violenza in maniera sostanziale<sup>12</sup>. Se il corpo assume, dunque, un'importanza crescente all'interno del pensiero contemporaneo è proprio grazie alla sua capacità di funzionare come categoria essenziale alla critica del potere: esso rappresenta la chiave di volta che permette di pensare la politica, dalla modernità ai giorni nostri, come fundamentalmente legata a una violenza costitutiva mai definitivamente neutralizzabile<sup>13</sup>.

Riflettere sulla politica a partire dal corpo permette così di sviluppare una critica del potere e della violenza come suo residuo ineliminabile, la

no, si veda C. Galli, *La produttività politica della paura. Da Machiavelli a Nietzsche*, «Filosofia politica», 1 (2010), pp. 9-28.

<sup>8</sup> Sulla nascita moderna dello Stato e del potere, si veda G. Duso, *La logica del potere. Storia concettuale come filosofia politica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, in particolare, pp. 83-118.

<sup>9</sup> Sul mutamento del paradigma antropologico e la distanza che separa la politica moderna dalla politica premoderna, si veda L. Strauss, *The political philosophy of Hobbes: its basis and its genesis*, Chicago, University of Chicago Press, 1963, in particolare, pp. 170 sgg.

<sup>10</sup> Cfr. Duso, *La logica del potere*, pp. 99 sgg.

<sup>11</sup> Per la definizione weberiana, si veda M. Weber, *Economy and Society*, Berkeley, University of California Press, 1978, pp. 54-56.

<sup>12</sup> Sulla biopolitica e il biopotere, si veda M. Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-79*, Paris, Gallimard, 2004. Sulle radici moderne della biopolitica, si veda Galli, *La produttività politica della paura. Da Machiavelli a Nietzsche*, pp. 9-11.

<sup>13</sup> Sulla modernità come immunizzazione, rimozione e neutralizzazione, si veda R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002. Dello stesso autore, sulla biopolitica, si veda *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004.

quale va sovente di pari passo con un desiderio di ampliamento del concetto, cui non è estraneo l'intento di fuoriuscire dall'ambito categoriale della modernità<sup>14</sup>. Non è un caso, infatti, che la corporeità assuma rilevanza all'interno della produzione di autrici, quali Simone Weil e Hannah Arendt, che dell'insoddisfazione nei confronti della concezione moderna della politica hanno fatto l'architrave del proprio pensiero<sup>15</sup>. L'interesse del pensiero di Simone Weil nel contesto di un'analisi dei rapporti tra corpo e politica – se pure non oggetto di una riflessione esplicita e, anzi, problematizzato dalla presenza, nella sua riflessione, del concetto di *decreazione*<sup>16</sup> – risiede nella centralità che questo assume, mediato dal tema del lavoro, ai fini di una critica di quel rapporto tra potere e violenza che l'autrice riconosce come cifra distintiva della modernità<sup>17</sup>. Proprio la radicalità di questa critica e l'adozione di una prospettiva estrema, quella del corpo *sofferente*, indica, nel pensiero weiliano, la volontà di ampliare, se non di superare, la moderna rappresentazione della politica.

Al fine di assecondare questa linea di ricerca, si è scelto di analizzare il pensiero di Weil a partire da uno dei luoghi meno frequentati della sua produzione, il breve commento all'*Elettra* di Sofocle, scritto nel 1936<sup>18</sup>. Si tenterà di esercitare sul testo una serie di pressioni ermeneutiche al fine di

<sup>14</sup> Per una critica del legame moderno tra politica, potere e violenza, in direzione di un suo superamento, si veda H. Arendt, *On Violence*, New York, HJB Publishers, 1970.

<sup>15</sup> Seppure secondo modalità radicalmente differenti, entrambe le autrici hanno manifestato quest'insoddisfazione nella forma di una critica delle categorie politiche moderne e di un ritorno al pensiero politico classico come fonte di una differente concettualità della politica, resistente rispetto al riduzionismo moderno. Cfr. S. Weil, *L'Enracinement. Prelude a une declaration des devoirs envers l'être humain*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome V, «Écrites de New York et de Londres», Vol. 2., a cura di R. Chenavier e P. Rolland, Paris, Gallimard, 2013 e H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958. Per un confronto tra le due a partire del tema del ritorno alla filosofia antica, si veda W. Tommasi, *I filosofi antichi nel pensiero di Simone Weil e Hannah Arendt*, in AA.VV., *I filosofi antichi nel pensiero del Novecento*, a cura di E. Spinelli, Ferrara, Liceo classico statale "L. Ariosto", 1997, pp. 41-46.

<sup>16</sup> Sulla problematicità del concetto di *decreazione*, si veda G. Scalia, *In principio la de-creazione* in AA.VV., *Politeia e sapienza. In questione con Simone Weil*, a cura di A. Marchetti, Bologna, Pàtron Editore, 1993, pp. 261-270.

<sup>17</sup> Per la critica weiliana al potere e alla moderna concezione della politica, si veda, in particolare S. Weil, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome II, «Écrits historiques et politiques», Vol. 2, a cura di G. Leroy e A. Roche, Paris, Gallimard, 1991, pp. 27-110.

<sup>18</sup> Si veda S. Weil, *Électre*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome II, pp. 339-348. La traduzione italiana si trova, introdotta dall'accurata presentazione di Giancarlo Gaeta, in S. Weil, *Il racconto di Antigone e Elettra*, a cura di A. Nuti, Genova, il Melangolo, 2009.

indicare come in esso il corpo non sia solo veicolo di una critica radicale del potere, ma anche strumento di una *resistenza* della quale circoscrive il limite estremo. La scelta dello scritto dedicato all'*Elettra*, rispetto ad altri luoghi meno scarni della produzione weiliana, inoltre, risponde a una duplice *ratio*. In primo luogo, in quel testo l'attenzione nei confronti del corpo sembra più esplicita che altrove: la scelta dei passi tradotti e il commento che li accompagna, battono con insistenza sull'aspetto *fisico* della tragedia, fino a trasformare il corpo di Elettra in figura dell'oppressione. In secondo luogo, il fatto che a riflettere il volto violento del potere sia un corpo di donna, di un'eroina della tragedia greca, vuole indicare una possibile strada da percorrere *oltre* Weil. Pare, infatti, che l'attenzione al corpo femminile sia capace di sfondare i confini storicamente determinati dell'emergenza della cosiddetta biopolitica, permettendo di affermare che, dal punto di vista femminile, il potere appare sempre come biopotere, ovvero, come potere che esercita la sua violenza sulla vita<sup>19</sup>. L'angelo della storia di Weil guarda al passato e, assumendo su di sé la prospettiva di un corpo di donna sofferente, tenta di riscrivere una storia determinata, non dal tempo del potere, ma da quello della resistenza<sup>20</sup>.

## 2. *Corpo e lavoro.*

Il breve saggio sull'*Elettra*, apparentemente semplice nella sua struttura, eppure progettato con la massima cura sia dal punto di vista stilistico sia

<sup>19</sup> Una prospettiva interessante sulla biopolitica, infatti, è data dal punto di vista che ragiona sul biopotere a partire dal disciplinamento del corpo femminile. Secondo questa prospettiva, dal punto di vista del corpo sessuato della donna, il potere appare sempre come biopotere, ovvero, come potere che mira al controllo della vita e della sua riproduzione. Si veda, a tal proposito, Bottici, *Rethinking the Biopolitical Turn*, pp. 184-186.

<sup>20</sup> Sulla concezione weiliana della storia, si veda R. Esposito, *L'origine della politica: Hannah Arendt o Simone Weil?*, Roma, Donzelli, 1996, p. 70, dove l'autore chiarisce la determinazione metastorica che assume la riflessione di Weil sul potere (e sulla forza): «l'ideologia del progresso è revocata in causa non meno di quella, complementare, della decadenza a favore di una valutazione della forza come costante universale, vale a dire invariabile se non nella misura, della natura umana». Si vedano, inoltre, F. Fernández Buey, *Política*, Madrid, Editorial Losada, 2003, p. 220, dove l'interprete sottolinea come la storia, per Weil, sia il campo di una dialettica che non può avere composizione mondana positiva e E. Gabellieri, *Le sens de l'historicité chez Simone Weil*, «Cahiers Simone Weil», 3 (1985), p. 271 che la definisce come dialettica tra una «storia della grazia» e una «storia della forza», dove la forza sta ad indicare l'avvenuta destoricizzazione della nozione di potere. Sui rapporti tra Weil e l'angelo della storia di Benjamin, mi permetto di rimandare al mio saggio *La memoria de los vencidos: historia y justicia en el pensamiento de Simone Weil*, «Revista de filosofía» 1 (2016), di prossima pubblicazione.

da quello concettuale, consente di fare luce su diversi aspetti della riflessione weiliana. In primo luogo, esso rende esplicito quel rapporto tra teoria e prassi politica senza il quale non sarebbe possibile dare ragione non solo della biografia, ma anche di molte delle scelte intellettuali compiute dalla pensatrice francese<sup>21</sup>. È proprio l'intreccio inestricabile tra militanza politica e riflessione filosofica a permettere di chiarire l'equivoco, spesso interiorizzato dalla critica, della presenza di due fasi distinte nel suo pensiero<sup>22</sup>. Piuttosto che all'abbandono della politica in favore della mistica, si deve pensare alla riflessione di Weil come a un'originale compenetrarsi di entrambe. Secondo questa chiave di lettura, sarebbe allora l'incorporarsi alla politica del presupposto corrosivo – anti-teologico e anti-utopico – della mistica che finirebbe col produrre una prospettiva *impolitica* mai scissa da un'implicazione attiva nelle vicende dell'epoca<sup>23</sup>. In secondo luogo, proprio

<sup>21</sup> È stata per prima la critica femminista a dimostrarsi particolarmente sensibile all'intreccio tra pensiero e biografia nel pensiero weiliano. Si segnalano qui alcune delle opere collettive che esemplificano questa linea di ricerca aperta, alla fine degli anni Ottanta, da alcune interpreti italiane che hanno iniziato a interrogare la riflessione di Weil a partire dalle domande messe in campo dal pensiero della differenza sessuale, cfr. P. Melchiori, A. Scattigno, *Simone Weil. Il pensiero e l'esperienza del femminile*, Milano, La Salamandra, 1986; S. De Perini, N. Lucchesio, *Il pensiero di Simone Weil nella politica dei rapporti tra donne*, Venezia, Gasparoni, 1990; G. Longobardi, A. Sanvitto, *Simone Weil. La provocazione della verità*, Napoli, Liguori Editore, 1990.

<sup>22</sup> Un esempio di questo tipo di letteratura è la tesi classica di Del Noce, poi ripresa da altri interpreti, secondo cui l'adesione weiliana al cattolicesimo avrebbe determinato il superamento del pessimismo irrazionale insito nel momento politico rivoluzionario; cfr. A. Del Noce, *Simone Weil, interprete del mondo di oggi*, in S. Weil, *Amore di Dio*, Torino, Borla, 1979, pp. 7-64. Partendo da una valutazione opposta a quella di Del Noce, anche Accornero ricalca lo stesso schema interpretativo di un rapporto di reciproca esclusione o superamento tra religione e politica; cfr. A. Accornero, *Simone Weil e la condizione operaia: geometria e disincanto del lavoro industriale*, in AA.VV., *Simone Weil e la condizione operaia*, a cura di A. Accornero, G. Bianchi, A. Marchetti, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 129-130. Per una confutazione delle tesi di Del Noce, si veda G. Gaeta, *Nota*, in S. Weil, *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, Milano, Adelphi, 2008, pp. 139-155 e, dello stesso autore, *Individuo e società nel pensiero di Simone Weil*, in *Politeia e sapienza*, pp. 229-246.

<sup>23</sup> La co-implicazione tra religione e politica è al centro dell'interpretazione di Forni Rosa che partecipa del rinnovato interesse critico che suscita, in Italia, l'opera Weil nei primi anni Novanta; si veda G. Forni Rosa, *Simone Weil. Politica e Mistica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1996. Altri interpreti hanno sottolineato la continuità della riflessione politica al di là dell'intervento di una meditazione di tipo religioso, cfr., per esempio, M. Narcy, *Simone Weil, mystique ou politique?*, «Cahiers Simone Weil», 2 (1984), pp. 105-119 e W. Matz, *Mystique ou politique? Une mise au point*, «Cahiers Simone Weil», 2 (2001), pp. 137-140. Una variante di quest'ultimo filone interpretativo mette in evidenza il carattere politico anche del pensiero religioso, attraverso l'utilizzo della categoria dell'*impolitico*, si veda R. Esposito, *Categorie*



questo spostamento della prospettiva sarebbe alla radice di quello slittamento concettuale, dal potere alla forza, che inizia a compiersi negli anni in cui Weil lavora al testo oggetto d'esame e che va ricondotto, prima che a qualsiasi presunta ispirazione religiosa, allo studio approfondito della filosofia e della letteratura greca<sup>24</sup>. Il piccolo testo rappresenta, così, non solo una testimonianza preziosa del momento in cui l'autrice comincia, sulle orme dei classici, a tracciare in maniera sempre più originale il proprio cammino filosofico, ma anche un indicatore capace di misurare l'altezza alla quale si colloca la riflessione di quegli anni. In esso, infatti, confluiscono mascherandosi dietro il presunto livellamento teorico operato dall'intento divulgativo, le varie risultanti delle considerazioni sul lavoro operario sviluppate negli anni Trenta<sup>25</sup>. Sarebbe questo il terzo e decisivo luogo in cui il testo va collocato: l'individuazione di un transito speculativo, dalle considerazioni sulla condizione operaia all'adattamento della tragedia, consentirebbe di discernere il

*dell'impolitico*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 201-261, il quale reagisce all'interpretazione sostanzialmente svalutativa che dell'itinerario politico di Weil offre il pur importante saggio di Dujardin; si veda P. Dujardin, *Simone Weil: idéologie et politique*, Grenoble, Press Universitaires de Grenoble, 1975. Tuttavia, anche questo tipo di interpretazione sembra ricalcare un modello ancora troppo marcatamente dualistico, dove a dover essere presa in considerazione, nell'analisi dell'evoluzione del pensiero politico weiliano, sarebbe non solo l'importanza crescente e progressiva che assumono le meditazioni a carattere religioso o spirituale, quanto il modificarsi, in risposta al mutamento della situazione storica e politica, della componente anarchica presente nel suo pensiero. Mi sembra che a individuare correttamente questo elemento, siano soprattutto Fernández Buey, *Poliética*, pp. 220 sgg. e Nancy, *Una lettura politica di Platone*, in *Politeia e sapienza*, pp. 97-111.

<sup>24</sup> Si veda, a tal proposito, M. Nancy, *Avant-propos 1. Le domaine grec*, in S. Weil, *Oeuvres Complètes*, «Cahiers (1933-septembre 1941)», Volume VI, Tome 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 20, dove l'autore sottolinea come il «ritorno ai Greci» di Weil si collochi nell'orizzonte di un processo generale di revisione delle categorie fondanti il pensiero della civiltà occidentale. Non a caso, è proprio nei testi che hanno per oggetto i capolavori del pensiero greco che Weil inizia a tratteggiare la parte più originale della sua riflessione. Si veda, tra tutti, il saggio sull'*Iliade*, in cui la critica al potere si trasforma in una meditazione sull'universalità della forza, cfr. S. Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome II, «Écrits historiques et politiques», Vol. 3, a cura di S. Fraisse, Paris, Gallimard, 1989, pp. 227-254. Una testimonianza preziosa in tal senso, che consente di osservare la gestazione di alcune delle idee principali che Weil sviluppa, nella seconda metà degli anni Trenta, a partire dalla sempre più consistente presenza, nei suoi scritti, della cosiddetta *fonte greca*, è data dai suoi *cabiers*; si veda, in particolare, S. Weil, *Cabier I*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome VI, «Cahiers (1933-septembre 1941)», Vol. 1, a cura di A. Degrâces, P. Kaplan, F. De Lussy, M. Nancy, Paris, Gallimard, 1994, pp. 61-137.

<sup>25</sup> Si veda, in particolare, S. Weil, *Journal d'usine*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome II, «Écrits historiques et politiques», Vol. 2, a cura di G. Leroy e A. Roche, Paris, Gallimard, 1991, pp. 151-310.

tema del lavoro come nucleo teorico del pensiero weiliano di quegli anni<sup>26</sup>. Se l'attenzione nei riguardi del lavoro è una costante della riflessione dell'autrice, fin dai suoi primissimi esordi, l'esperienza in prima persona del lavoro in fabbrica, con l'analisi che ne deriva, rappresenta un punto di non ritorno all'interno del suo itinerario intellettuale<sup>27</sup>. Agli sviluppi che ne seguono si potrà qui solo accennare, indicandone la direzione. Piuttosto, l'aspetto che verrà tematizzato è il ruolo che spetta al corpo in questa trasformazione: esso, infatti, mediando tra uomo e materia, si fa strumento di liberazione.

Interprete e critica del pensiero marxista, Weil considera la centralità attribuita al problema del lavoro la grande conquista intellettuale della propria epoca<sup>28</sup>. Si può affermare, senza correre il rischio di esagerare, che il suo pensiero politico corrisponda, in buona parte, all'impresa di emancipare il lavoro o, usando la terminologia degli ultimi scritti, al tentativo di pensare

<sup>26</sup> Tra gli interpreti weiliani, è in particolare Robert Chenavier a essersi concentrato, nei suoi studi, sul tema del lavoro. Si vedano R. Chenavier, *Simone Weil, ¿la última filósofa del trabajo?*, in AA.VV., *Simone Weil. La conciencia del dolor y de la belleza*, a cura di E. Bea, Madrid, Trotta, pp. 187-206 e Id., *Simone Weil. Une philosophie du travail*, Paris, Éd. du Cerf, 2001.

<sup>27</sup> La centralità dell'esperienza di fabbrica è sottolineata, in particolare, da Giancarlo Gaeta, il quale afferma che, se di conversione si deve parlare a proposito del pensiero weiliano, questa corrisponde, non a una qualche intuizione mistica, ma al potere trasformatore dell'anno che Weil trascorre lavorando come operaia. Si veda G. Gaeta, *La fabbrica della schiavitù*, in S. Weil, *La condizione operaia*, Milano, SE, 1994, pp. 295-312. L'esperienza di lavoro dura dal 1934 al 1935: Weil viene assunta prima alla Alsthom, dove lavora da dicembre ad aprile, poi da aprile a maggio, alla Carnaud, da cui viene licenziata dopo solo un mese e, infine, conclude la sua esperienza alla Renault, dove rimarrà fino ad agosto. In seguito, riprende la sua attività di insegnamento al liceo femminile di Bourges, ma continuando a occuparsi della condizione operaia. Verso la fine del 1935, visita le fonderie di Rosières a Vierzon e vi incontra Victor Bernard, ingegnere e direttore tecnico della fabbrica, con il quale intraprenderà una collaborazione in favore degli operai da cui sorgerà il testo sull'*Elettra*, ma che sarà destinata a fallire a causa delle divergenze riguardo gli scioperi del giugno '36.

<sup>28</sup> Cfr. S. Weil, *L'enracinement*, p. 189: «Notre époque a pour mission propre, pour vocation, la constitution d'une civilisation fondée sur la spiritualité du travail. Les pensées qui se rapportent au pressentiment de cette vocation, et qui sont éparées chez Rousseau, George Sand, Tolstoï, Proudhon, Marx, dans les encycliques de papes, et ailleurs, sont les seules pensées originales de notre temps, les seules que nous n'ayons pas empruntées, à la sagesse antique, aux Grecs». Il rapporto di Weil con il marxismo è essenziale per comprendere l'andamento del suo pensiero politico, nonché il suo operaiismo. Un suo studio più approfondito consentirebbe, inoltre, di stabilire un confronto serio con il pensiero arendtiano. Non potendo, però, occuparci della questione in questa sede, ci limiteremo a rimandare a due studi particolarmente accurati ed equilibrati sul tema, cfr. G. Gaeta, *Il radicamento della politica*, in S. Weil, *La prima radice: preludio a una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Milano, SE, 1990, pp. 269-286, e A. Birou, *L'analyse critique de la pensée de Karl Marx chez Simone Weil*, «Cahiers Simone Weil», 1 (1984), pp. 29-38.

le condizioni di un lavoro non servile<sup>29</sup>. Come si è accennato, Weil si occupa precocemente del lavoro, fin dalla sua dissertazione per il diploma di studi superiori, *Science et perception dans Descartes*, composta nell'anno 1929-1930<sup>30</sup>. Già a quest'altezza, è possibile riconoscere quelle che saranno le linee guida della sua elaborazione. Secondo la giovane filosofa, il lavoro è il mezzo attraverso il quale il corpo entra in contatto in maniera metodica e ordinata con l'ambiente circostante. L'azione sistematica propria del lavoro permette di disciplinare un mondo che, in tal modo, si rende oggetto per la conoscenza: «c'est par le travail que la raison saisit le monde même, et s'empare de l'imagination folle. C'est ce qui ne se pourrait pas si je connaissais le monde par le pur entendement»<sup>31</sup>. Solamente attraverso il lavoro, infatti, l'uomo arriva a *sapere*, a conoscere la realtà, per mezzo di un tipo di azione che la rende intellegibile nel momento in cui la trasforma<sup>32</sup>. Attraverso questa concezione del lavoro come azione metodica che concede, grazie alla mediazione del corpo, una presa *reale* sul mondo, si fa strada, in Weil, l'obiettivo (marxiano) di ricucire la frattura tra lavoro manuale e lavoro intellettuale. Secondo questa visione, nel lavoro è custodita una saggezza inconsapevole che, nel suo essere azione modificatrice della realtà, è anche presupposto di emancipazione e libertà. La libertà, infatti, non è per Weil l'opposto della necessità: piuttosto, nel suo essere azione disciplinata, è mediazione, comprensione, riconoscimento e accettazione di questa. Coloro che si dedicano al lavoro manuale, dunque, devono essere messi nella condizione di prendere coscienza del potenziale liberatore inscritto nella loro attività: «Les travailleurs savent tout; mais hors du travail ils ne savent pas qu'ils ont possédé toute la sagesse»<sup>33</sup>.

La centralità che Weil attribuisce al lavoro equivale, in tal modo, non solo a fare della questione dei lavoratori il problema politico principale, ma anche a stabilire i termini di un'ontologia sociale retta sul principio di una necessità inesorabile, che è legge del mondo materiale, sia esso inteso nel suo versante naturale o sociale<sup>34</sup>. Se è vero, infatti, che, specie negli ultimi scritti,

<sup>29</sup> Cfr. Weil, *L'enracinement*, pp. 358-365.

<sup>30</sup> Cfr. S. Weil, *Science et perception dans Descartes*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome I, «Premiers philosophiques», a cura di G. Kahn e R. Kühn, Paris, Gallimard, 1988, pp. 161-221.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>32</sup> Cfr. *ibidem*, p. 217.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Cfr. S. Weil, *Méditation sur l'obéissance et la liberté*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome II, «Écrits historiques et politiques», Vol. 2, pp. 128-133. Che la necessità sia il principio chiave dell'ontologia weiliana, è rilevato anche da Fuster in A.L. Fuster, *Sin prejuicio ni sentimentalismo. Hannah Arendt, lectora de Simone Weil*, in AA.VV., *Lectoras de Simone Weil* a cura di F. Birulés, R. Rius Gatell, Barcelona, Icaria, 2013, p. 40.

Weil pensa a una classe lavoratrice intesa in senso ampio, dove, affianco alle masse operaie, a essere travolte dal fenomeno dello *sradicamento* sono anche le masse contadine, non di meno il modo in cui concepisce il lavoro rimane, lungo tutto l'arco della sua produzione, condizionato dall'esperienza del lavoro automatizzato delle fabbriche moderne<sup>35</sup>. Questo è il modello in base al quale formula non solo la sua critica al lavoro alienato di cui è vittima l'uomo contemporaneo, ma anche la risposta che ne deriva: la necessità di ripristinare, attraverso il lavoro, il patto dello spirito dell'uomo con l'universo<sup>36</sup>. Per Weil, infatti, nella modernità il lavoro lungi dall'essere strumento di emancipazione, è asservimento a modi di produzione alienanti che, a causa della loro ossessiva monotonia, conducono alla perdita di qualsiasi tipo di coscienza e intelligenza della propria condizione e del proprio operato – questo è ciò che Weil intende con il termine *sradicamento*.

Una volta tratteggiato a grandi linee l'apparato categoriale dispiegato dalla filosofa, sembra interessante proporre una breve deviazione dal cammino che segue l'autrice nel reticolo dei suoi scritti. Proponiamo, quindi, di proseguire nell'analisi utilizzando come strumento critico la distinzione delle diverse attività umane elaborata da Hannah Arendt. Alla base di questa scelta, vi è la volontà di rendere esplicito il legame che stringe il lavoro alla corporeità e, così, a quel livello elementare della vita biologica che, espulso dall'ambito propriamente politico nel pensiero di Arendt, diviene il fulcro del corpo sofferente nella figura dell'oppressione proposta da Weil<sup>37</sup>. Ciò permette di rendere visibile come, in Weil, il corpo incluso

<sup>35</sup> Cfr. Weil, *L'Enracinement*, pp. 174-190.

<sup>36</sup> Cfr. Weil, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, p.109.

<sup>37</sup> Nell'usare il pensiero di Arendt come prospettiva critica per indagare la riflessione weiliana, si sta in qualche modo seguendo la strada tracciata da Roberto Esposito, nel libro che dedica a entrambe. Si abbraccia qui, dunque, la visione che l'autore propone del rapporto tra le due autrici, cfr. R. Esposito, *L'origine della politica*, p. 10: «L'una pensa nel rovescio dell'altra: nell'ombra della sua luce, nel silenzio della sua voce, nel vuoto del suo pieno. Pensa ciò che il pensiero dell'altra esclude non come ciò che le è estraneo, ma piuttosto come ciò che appare impensabile, e perciò stesso resta da pensare». Per un più serio confronto tra le due autrici, che non è purtroppo possibile approfondire in questa sede, si rimanda ai principali studi che hanno contribuito a mettere in relazione il pensiero di Weil e Arendt, a partire dal volume collettivo *Les catégories de l'universel. Simone Weil et Hannah Arendt*, a cura di M. Nancy, E. Tassin, Paris, Harmattan, 2013. Si segnalano, inoltre, L. Boella, *Dialoghi a distanza: Ingeborg Bachmann, Simone Weil, Hannah Arendt*, in *Politeia e sapienza*, pp. 173-184; L. Boella, *Cuori pensanti. Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein, María Zambrano*, Mantova, Tre Lune, 1998; M. Cedronio, *Modernité, démocratie et totalitarisme: Simone Weil et Hannah Arendt*, Paris, Klincksieck, 1996; S. Courtine-Denamy, *Trois femmes dans de sombres temps: Edith Stein, Hannah Arendt, Simone Weil*, Paris, Albin Michel, 2004;

nella categorizzazione della politica – ed è questa l'ipotesi che si vuole dimostrare – funzioni come dispositivo critico della sua rappresentazione moderna<sup>38</sup>. Ai fini del nostro discorso, sarà sufficiente ricordare brevemente come, nell'opera *The Human Condition* – il cui titolo, è stato fatto notare, potrebbe richiamare proprio *La condition ouvrière* di Weil<sup>39</sup> – Arendt proceda a una divisione dell'ambito dell'attività umana in tre grandi gruppi: il lavoro (*labour*), l'opera (*work*) e l'azione (*action*). Il lavoro, «the labour of our body»<sup>40</sup>, risulta chiaramente distinto dall'opera, «the work of our hands»<sup>41</sup>, per il legame che intrattiene non con la sfera della produzione, ma con quella della riproduzione. La sua caratteristica è, infatti, quella di essere legato alla dimensione del corpo e delle sue funzioni: al mantenimento del livello elementare, primitivo, biologico della vita umana e, dunque, di appartenere alla dimensione della necessità, intesa come opposta a quella squisitamente politica della libertà.

The ancients (...) felt it necessary to possess slaves because of the slavish nature of all occupations that served the needs for the maintenance of life. It was precisely on these grounds that the institution of slavery was defended and justified. To labour meant to enslaved by necessity, and this enslavement was inherent in the conditions of human life. Because men were dominated by the necessities of life, they could win their freedom only through the domination of those whom they subjected to necessity by force. The slave's degradation was a blow of fate and a fate worse than death, because it carried with it a metamorphosis of man into something akin to a tame animal<sup>42</sup>.

Nella sua concezione della necessità come quella forza naturale e brutale che riduce l'uomo alla sua fisicità e, dunque, alla sua animalità, Arendt

E. Gabellieri, "Vie publique" et "vita activa" chez Simone Weil et Hannah Arendt, «Cahiers Simone Weil», 2 (1999), pp. 135-152; R. Chenavier, *Simone Weil e Hannah Arendt*, «Cahiers Simone Weil», 2 (1989), pp. 149-169.

<sup>38</sup> Che la politica moderna coincida con la sua rappresentazione, ovvero, che la rappresentazione sia la categoria politicamente centrale della modernità, è sottinteso dall'intera argomentazione. In questo senso, il ruolo che la corporeità occupa, nel pensiero di Weil, come categoria critica dell'apparato concettuale moderno, può coincidere con la critica, sublimata nella scelta di un'eroina del mondo classico, della sua rappresentazione. Sul tema della rappresentazione, si rimanda a C. Galli, *Immagine e rappresentanza politica*, «Filosofia politica», 1 (1987), pp. 9-29.

<sup>39</sup> Cfr. A.L. Fuster, *Sin prejuicio ni sentimentalismo*, p. 34. L'autrice procede a un confronto tra le due autrici proprio a partire dal tema del lavoro che si terrà presente nelle pagine seguenti.

<sup>40</sup> Arendt, *The Human Condition*, p. 79.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 83-84.

sembra avere in mente le riflessioni di Weil sull'argomento<sup>43</sup>. Tuttavia, è proprio questo il punto in cui il cammino delle due autrici diverge sostanzialmente. Con la sua distinzione tra *animal laborans* (l'uomo dedito al lavoro), *homo faber* (l'uomo produttore) e *animal rationale* (l'uomo che si dedica all'attività *propriamente umana* della politica), Arendt vuole tenere separato l'ambito politico – concepito come quella sfera in cui, attraverso l'azione, si esercita la libertà – rispetto all'ambito sociale, in cui si esercitano le attività produttive e riproduttive, legate alla necessità. La pensatrice offre così la rappresentazione di una libertà concepita come caratteristica della condizione *umana*, in opposizione a una necessità che vincola l'uomo alla propria condizione *animale*. Senza indulgere oltre sulla proposta arendtiana, ciò che preme sottolineare è come il lavoro (*le travail*), inteso weilianamente, riunisca tanto le attività proprie dell'*animal laborans*, che hanno per oggetto la riproduzione della vita biologica, quanto quelle, proprie dell'*homo faber*, dirette alla creazione e alla fabbricazione di oggetti destinati a durare oltre l'urgenza metabolica del consumo. Ma non solo: nel suo essere possibile strumento di un contatto autentico con il mondo, esso è anche l'attività che raccoglie il potenziale trasformativo dell'azione politica. In breve, nel lavoro operaio opera e lavoro coincidono e, nella loro coincidenza, essi chiamano in causa anche l'azione, ovvero veicolano un certo tipo di attività propriamente *umana* e propriamente *politica*. Se, dal punto di vista arendtiano, Weil riprodurrebbe un vizio caratteristico della tradizione filosofica – che tende a negare o rimuovere la specificità del politico –, d'altro canto questa rimozione è ciò che permette a Weil di riscattare *politicamente* quel corpo sofferente, quell'uomo ridotto alla sua animalità, che il moderno sistema della grande industria capitalistica *ri*-produce senza posa. A questo punto, il problema che a Weil si pone è quello di trovare il modo di far sì che il portato politico dell'azione possa esprimersi attraverso l'effetto ottenebrante che la fatica esercita sul corpo e sulla mente. Due passaggi, tratti dal diario che Weil tiene durante l'anno speso a lavorare in fabbrica, ci aiutano a comprendere meglio la sua posizione. Il primo:

L'épuisement finit par me faire oublier les raisons véritables de mon séjour en usine, rende presque invincible pour moi la tentation la plus forte que comporte cette vie: celle de ne pas plus penser, seul et unique moyen de ne pas souffrir. C'est seulement le samedi après-midi et le dimanche que me reviennent des souvenirs, des lambeaux d'idées, que je me souviens que je suis aussi un être pensant. Effroi qui me saisit en constatant la dépendance où je me trouve à l'égard des circonstan-

<sup>43</sup> Questa ipotesi di Fuster, cfr. Fuster, *Sin prejuicio ni sentimentalismo*, pp. 41-42.

ces extérieures: il suffirait qu'elles me contraignent un jour à un travail sans repos hebdomadaire - ce qui après tout est toujours possible - et je deviendrais un bête de somme, docile et résignée (...) Je ne suis pas loin de conclure que le salut de l'âme d'un ouvrier dépend d'abord de sa constitution physique<sup>44</sup>.

Le osservazioni weiliane sembrano coincidere con le considerazioni arendtiane. Il lavoro risulta appiattito sulla corporeità, mentre questa, schiacciata dalla necessità, riduce il lavoratore a qualcosa di simile a un animale da soma. Per questo, nota Arendt, gli antichi Greci ritenevano che la schiavitù non fosse solo una *condizione*, ma implicasse un cambio di *natura* nell'uomo sottoposto a tale degradazione: ciò che gli uomini condividevano con altre forme di vita animale non veniva considerato umano<sup>45</sup>. Su questa *disumanizzazione* dell'umano, insiste il discorso weiliano, fino a renderlo il problema politico centrale: «La révolte est impossible, sauf par éclairs (...) On est seul avec son travail, on ne pourrait se révolter que contre lui - or travailler avec irritation, ce serait mal travailler, donc crever de faim (...) On est comme les chevaux qui se blessent eux même dès qu'ils tirent sur le mors- et on se courbe. On perde même conscience de cette situation, on la subit, c'est tout. Tout réveil de la pensée est alors douloureux»<sup>46</sup>.

Questo è il punto a partire dal quale Weil inizia a ragionare: come liberare gli operai sottoposti a una simile sorte? Come emancipare chi è schiavo della sofferenza fisica e morale, chi è ridotto a un docile animale da soma? Come sollevare coloro che quotidianamente cadono sotto i colpi inferti dalla necessità brutale? Come alleviare la sorte di quanti subiscono sulla propria pelle le conseguenze dell'esercizio osceno del potere e della violenza?<sup>47</sup>

### 3. *Corpo e tragedia.*

La risposta weiliana è la seguente: «il faut bien, il me semble, commencer par leur faire relever la tête»<sup>48</sup>. Se non è possibile sperare nell'avvento di

<sup>44</sup> S. Weil, *Journal d'usine*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome II, «Écrits historiques et politiques», Vol. 2, pp. 192-193.

<sup>45</sup> Cfr. Arendt, *The Human Condition*, p. 80.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Questi sono i temi ricorrenti che percorrono gli scritti weiliani della seconda metà degli anni '30. A tal proposito, si vedano, in particolare, la corrispondenza con Victor Bernard, in S. Weil, *La Condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 212-251 e la toccante lettera aperta a Jules Romains, in S. Weil, *Expérience de la vie d'usine*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome II, «Écrits historiques et politiques», Vol. 2, pp. 289-307.

<sup>48</sup> Weil, *La Condition ouvrière*, p. 232.

una rivoluzione che spezzi le catene dell'oppressione<sup>49</sup>, la ricerca deve concentrarsi attorno a una modifica del ruolo svolto dagli operai nel sistema di produzione: «La question, pour l'instant, est de savoir si, dans les conditions actuelles, on peut arriver dans le cadre d'une usine à ce que les ouvriers comptent et aient conscience de compter pour quelques chose»<sup>50</sup>. La prima condizione di un lavoro non servile consiste, per Weil, nello stimolare il pensiero e l'intelligenza degli operai. Ciò è per lei identico al prendere coscienza della necessità cui si è sottoposti: «Il me semble que n'importe quelle souffrance est moins accablante, risque moins de dégrader, quand on conçoit le mécanisme des nécessités qui la causent»<sup>51</sup>. Con questo spirito, nel 1936, inizia una breve collaborazione con Victor Bernard, direttore tecnico delle *Fonderie de Rosières*, a Vierzon. L'idea di Weil è quella di proporre una serie di riforme, al fine di migliorare le condizioni di vita dei lavoratori. Nelle sue proposte, la filosofa parte dall'idea che ciò che degrada l'intelligenza degrada tutto l'uomo e che perciò «le travail doit tendre, dans toute la mesure des possibilités matérielles, à constituer une éducation»<sup>52</sup>. Perché ciò sia possibile è necessario trovare una maniera di risvegliare la coscienza del proprio operato in chi è costretto a ripetere in maniera meccanica i propri gesti, nello svolgimento di un'attività in cui non è richiesto nessun tipo di intelligenza. La collaborazione con Bernard lascia intravedere alla filosofa qualche margine di manovra in tal senso, prima di interrompersi bruscamente per via dell'insofferenza del primo nei confronti delle idee politiche della seconda, che – a suo modo di vedere – erano volte a sobillare lo spirito rivolta tra gli operai<sup>53</sup>. Dalla breve collaborazione nasce, tra le altre cose, un progetto di un certo interesse. Weil lavora a una serie di articoli, da pubblicare nella rivista della fabbrica, «Entre nous», nei quali decide di presentare, attraverso la traduzione e il commento di pochi passi scelti, la tragedia greca al pubblico degli operai<sup>54</sup>:

<sup>49</sup> Questa la conclusione cui giunge Weil nel suo saggio del '35, si veda Weil, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, pp. 31-46.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 323-224.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>53</sup> Si veda, in particolare, Weil, *La Condition ouvrière*, pp. 248-251.

<sup>54</sup> Sul ruolo della traduzione in Weil, si veda S. Fraisse, *Simone Weil, traductrice de l'Illiade*, «*Cahiers du groupe de recherche Philosophie & Language*», 13 (1991), pp. 141-153. Mi permetto, inoltre, di rimandare al mio saggio *Antígona, Electra y Filoctetes: figuras de la opresión en las traducciones weilianas de las tragedias griegas*, in AA. VV., *Pensar la traducción, la filosofía de camino entre las lenguas*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid, 2014, pp. 250-261.



Heureusement il m'est revenue à la mémoire un vieux projet qui me tient vivement à coeur, celui de rendre les chefs-d'oeuvre de la poésie grecque (que j'aime passionnément) accessibles aux masses populaires. J'ai senti, l'an dernier, que la grande poésie grecque serait cent fois plus proche du peuple, s'il pouvait la connaître, que la littérature française classique et moderne. J'ai commencé par *Antigone*. Si j'ai réussi dans mon dessein, cela doit pouvoir intéresser et toucher tout le monde — depuis le directeur jusqu'au dernier manoeuvre; et celui-ci doit pouvoir pénétrer là-dedans presque de plain-pied, et cependant sans savoir jamais l'impression d'aucune condescendance, d'aucune effort accompli pour se mettre à sa portée. C'est ainsi que je comprends la vulgarisation. Mais j'ignore si j'ai réussi<sup>55</sup>.

La filosofa inizia così a lavorare a tre brevi articoli divulgativi rispettivamente sull'*Antigone*, sull'*Elettra* e sul *Filottete* di Sofocle. Solo l'articolo sull'*Antigone* riesce a essere pubblicato nella rivista di fabbrica, mentre quello sull'*Elettra* rimane inedito e quello sul *Filottete* non viene terminato per via dell'avvenuta frattura tra Weil e Bernard<sup>56</sup>. Presentando delle storie di sofferenza e di oppressione attraverso degli antichi drammi, Weil sta senz'altro cercando un modo di evadere l'accusa che le era stata rivolta di fomentare la ribellione e la coscienza di classe e, dunque, di superare la censura che le era stata imposta. «J'espère cependant que vous n'irez pas jusqu'à trouver Sophocle subversif»<sup>57</sup> risponde, ironicamente, ai timori dell'ingegner Bernard. Tuttavia, il ricorso a Sofocle non è solo un espediente di circostanza o un astuto stratagemma: Weil sta piuttosto facendo appello a una qualità intrinseca della tragedia in generale, e della tragedia sofoclea in particolare, che le permette, non solo di educare e istruire, ma anche di propiziare nei lavoratori una presa di coscienza della loro condizione:

Dans chacun de ces drames, le personnage principal est un être courageux et fier qui lutte tout seul contre une situation intolérablement douloureuse; il fléchit sous le poids de la solitude, de la misère, de l'humiliation, de l'injustice; par moments son courage se brise; mais il tient bon et ne se laisse jamais dégrader par le malheur. Aussi ces drames, quoique douloureux, ne laissent-ils jamais une impression de tristesse. On en garde plutôt une impression de sérénité<sup>58</sup>.

Nella visione weiliana, la tragedia è in grado di dialogare con le masse operaie, sia per via della sua forma che per via del suo contenuto. In essa,

<sup>55</sup> Weil, *La Condition ouvrière*, p. 244.

<sup>56</sup> I testi si trovano ora pubblicati, in ordine, in S. Weil, *Oeuvres Complètes*, Tome II, «Écrits historiques et politiques», Vol. 2, Paris, Gallimard, 1991, pp. 333-338; pp. 339-348; p. 557.

<sup>57</sup> Weil, *La Condition ouvrière*, p. 244.

<sup>58</sup> S. Weil, *Antigone*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome II, «Écrits historiques et politiques», Vol. 2, p. 334.

il dramma dell'esistenza umana viene rappresentato come uno scontro tra libertà e necessità; uno scontro che, se pure non ha risoluzione mondana possibile, può farsi specchio di ciò che il lavoro racchiude come sua essenza<sup>59</sup>. La visione tragica che Weil offre della condizione operaia e, con essa, della storia, non coincide, infatti, con un'accettazione dell'esistente: comprensione e attenzione, in Weil, non sono mai sinonimo di rassegnazione, né di sottomissione. Per lei, si tratta piuttosto di liberare il potenziale di un elemento che non può e non deve restare politicamente silente: se il lavoro manuale animalizza l'uomo, se la sofferenza fisica lo abbruttisce, producendo ottundimento dell'intelligenza e sofferenza morale, la soluzione non può essere quella offerta dalla politica moderna, ovvero non può coincidere con una pratica politica ridotta a esercizio di un potere che, per sua natura, è sempre complice dell'oppressione. Attraverso il linguaggio della tragedia, Weil sta cercando di trovare una via per comunicare al suo pubblico ciò che il linguaggio politico corrente, legato alla grammatica del potere, non è in grado di pronunciare<sup>60</sup>. Nell'articolo sull'*Elettra*, più che negli altri, si rende evidente questo tentativo. La scelta di rileggere la variante sofoclea del dramma è determinata da alcune caratteristiche del testo che lo rendono particolarmente funzionale allo scopo che la filosofa si era preposta<sup>61</sup>. Successiva alla trilogia di Eschilo, la tragedia sofoclea presenta, rispetto a

<sup>59</sup> Per un'interpretazione della lettura weiliana della tragedia greca che la metta in connessione con i temi della libertà e dell'oppressione, si veda S. Fraisse, *Oppressione e libertà: una lettura weiliana della tragedia greca* in *Politeia e sapienza*, pp. 23-32. Qui si sottolineano i due aspetti che concorrono a comporre l'esercizio della libertà: da una parte la resistenza nel pensiero e la conoscenza attraverso la sofferenza, dall'altro il consenso; una necessità riconosciuta ed accettata non è più una necessità subita. Ma la sintesi, per Weil, può ormai trovarsi solo a un livello superiore. Cfr. S. Weil, *Y a-t-il une doctrine marxiste?*, in Ead., *Oppression et liberté*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 221-254.

<sup>60</sup> Cfr. a tal proposito, C. Revilla, *Simone Weil: nombrar la experiencia*, Madrid, Trotta, 2003, p. 153: «La 'enseñanza' de los griegos no sólo le va a proporcionar una experiencia que, plenamente asumida, es determinante respecto a problemas concretos; le proporciona también un 'lenguaje' que hace propio. En realidad, el lenguaje weiliano es suyo: habla desde sí mismo, y desde sí busca reordenar el mundo, tarea en la que las metáforas y los símbolos desempeñaran una función específica». Sulla corrosione del linguaggio moderno della politica si veda anche Esposito, *L'origine della politica*, pp. 70 sgg.

<sup>61</sup> Va notato che Weil continuerà a rileggere e reinterpretare la tragedia anche negli anni a venire, quando le stesse scene vengono rilette alla luce di una prospettiva che ne arricchisce il contenuto morale e spirituale di simbologie religiose. Si veda, S. Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*, in Ead., *Oeuvres Complètes*, Tome IV, «Écrits de Marseille (1941-1942)», Vol. 2, Paris, Gallimard, 2009, pp. 156-161.

quella, significative variazioni<sup>62</sup>. Nelle *Coefore* di Eschilo, infatti, Oreste uccide sua madre Clitemnestra e il marito di lei, Egisto, ubbidendo a un ordine del dio Apollo. La necessità di inverare l'oracolo è ciò che spinge Oreste a portare avanti l'assassinio della coppia reale, nonostante l'orrore ispiratogli dal matricidio. Rispetto a questo quadro, Sofocle sopprime l'oracolo e l'ordine di Apollo, rendendo i suoi eroi completamente liberi e responsabili delle proprie azioni. Inoltre, Elettra diviene la vittima delle sofferenze e delle umiliazioni che sua madre le infligge. Ferita nell'orgoglio e animata dal desiderio di vendetta nei confronti dell'omicidio di suo padre Agamennone, Elettra nutre un odio assoluto nei confronti di Clitemnestra. L'Elettra di Sofocle esulta di gioia alla notizia del matricidio: la sua è una figura controversa, nella quale la sete di vendetta si coniuga con i tratti della disumanità; ma, nonostante ciò, Sofocle presenta l'omicidio come un atto di giustizia, dettato dalla coscienza. L'accento posto sulla libertà e sulla responsabilità dei personaggi, l'enfasi accordata alla sofferenza fisica, il tema della coscienza della propria condizione e della giustizia, sono le caratteristiche dell'opera che attirano l'attenzione di Weil. L'Elettra sofferente, ferita, umiliata, invecchiata, imbruttita dalla sventura e dalla sofferenza è l'eroina di cui l'autrice ha bisogno per rappresentare la sorte dell'operaio, dello schiavo moderno. Questo il controtipo, l'anacronismo che frantuma la linearità della storia: l'attenzione al corpo sofferente induce ad assumere il punto di vista della sventura, il quale a sua volta porta a compimento quel processo di universalizzazione della forza che arriva a travolgere la semantica stessa del potere<sup>63</sup>. Weil può, in tal modo, presentare Elettra come sorella di coloro che subiscono quotidianamente, nelle fabbriche, la pressione intollerabile della sventura:

Cette histoire d'Électre est bien fait pour toucher tous ces qui, au cours de leur vie, ont eu l'occasion de savoir ce que c'est que d'être malheureux. Bien sûr, cette histoire est une très vieille histoire. Mais la misère, et l'humiliation, et l'injustice, et

<sup>62</sup> Sulla differenza tra l'*Elettra* di Sofocle e quella di Eschilo e Euripide, cfr. D. Konstan, *Sophocles' Electra as Political Allegory: A Suggestion*, «Classical Philology», 1 (2008), p. 77.

<sup>63</sup> Cfr. A. Accornero, *Simone Weil e la condizione operaia: geometria e disincanto del lavoro industriale*, p. 118. L'autore, che pure sottolinea a ragione, il depotenziamento che subisce la questione operaia come motore di un capovolgimento dei rapporti di forza all'interno della società, tuttavia, trascura la centralità che questa continua a occupare anche negli ultimi scritti della filosofa, seppur in una formulazione diversa rispetto ai suoi inizi. La valutazione sostanzialmente svalutativa dell'itinerario weiliano gli impedisce, insomma, di cogliere le indicazioni di metodo e la progettualità politica pure presente negli scritti degli anni Quaranta. Per una confutazione della tesi di Accornero si veda G. Forni Rosa, *Simone Weil. Politica e Mística*, p. 23-30.

le sentiment qu'on est tout seul, qu'on est livré au malheur, abandonné de Dieu et des hommes, ces choses-là ne sont pas vieilles. Elles son de tout le temps. Ce sont de choses que la vie inflige tous les jours à ceux qui n'ont pas de chance<sup>64</sup>.

Con questa lettura, Weil coglie una delle caratteristiche principali del dramma sofocleo: la centralità del corpo sofferente di Elettra, vero e proprio protagonista della tragedia. Il corpo di Elettra – la cui vulnerabilità lo rende simbolo di tutti quei corpi che non possono essere politicamente *corretti* e che, dunque, disturbano e inquietano i meccanismi simbolici del potere<sup>65</sup> – è esso stesso un corpo disumanizzato, oggettivato nel suo ridursi a incarnazione somatica della sofferenza<sup>66</sup>. Il corpo di Elettra è sublimazione perfetta di quella forza che riduce gli uomini in cose e che Weil non cessa di invocare come l'origine di ogni *perversione*, non solo moderna, della giustizia<sup>67</sup>. Esso è, dunque, particolarmente adatto a rappresentare una situazione come quella della fabbrica in cui: «Les choses jouent le rôle des hommes, les hommes jouent le rôle de choses; c'est la racine du mal»<sup>68</sup>. L'immagine del corpo di Elettra è, così, altamente significativa, tanto che si è arrivati ad affermare che: «*Electra* is a play of performative trauma, inextricably linked to the 'meaningfulness' of the body as a contested site of power and control»<sup>69</sup>. Il corpo opera nella tragedia in maniera performativa, fluttuando tra soggettività e oggettività. Attraverso di esso, Elettra costruisce la propria identità: usando e abusando dei segni lasciati dalla sventura e della sofferenza. Le privazioni non sono, infatti, solo traccia di passività, ma diventano anche simboli di una silenziosa lotta, in cui il digiuno e l'indigenza sono sinonimi di resistenza, rigore morale, autonomia e integrità. È, infatti, proprio ciò che di disumano vi è nella sua condizione che costringe Elettra all'azione<sup>70</sup>. Così, a ragione, Weil può indulgere sulla rappresentazione di un'eroina sfigurata dalle privazioni: il corpo sfiorito espone le piaghe della

<sup>64</sup> Weil, *Électre*, pp. 339-340.

<sup>65</sup> A tal proposito, si veda S. Forti, *Democratic bodies. Biopolitically Correct*, «Graduate Faculty Philosophy Journal», 1 (2015), pp. 145-158. L'autrice suggerisce, nel suo articolo, un epilogo di *resistenza*, d'ispirazione foucaultiana, che non è privo di assonanze con la resistenza, prima di tutto interiore, al potere suggerita da Weil.

<sup>66</sup> Per queste considerazioni e le seguenti, si è fatto riferimento a J. Montgomery Griffiths, *The Abject Eidos. Trauma and the Body in Sophocles' Electra*, in *Tradition, Translation, Trauma. The Classic and the Modern*, a cura di J. Parker, T. Mathews, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 229-243.

<sup>67</sup> Cfr. Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, pp. 227 sgg.

<sup>68</sup> Weil, *Expérience de la vie d'usine*, p. 295.

<sup>69</sup> Montgomery Griffiths, *The Abject Eidos*, p. 231.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 238 sgg.

fame, della denutrizione; la sofferenza non trova solidarietà, né consolazione; la bellezza se n'è andata per sempre:

Déjà la meilleure part de ma vie est passée,  
écoulée dans le désespoir. Je n'en puis plus.  
Privée de parents, le chagrin me ronge.  
Il n'y a pas d'homme qui m'aime et me protège.  
Il me faut, comme la dernière des servants,  
Travailler dans la maison de mon père;  
Habillée de ces haillons humiliants  
je dois rester debout autour de tables vides<sup>71</sup>.

Il corpo di Elettra – corpo sessuato, corpo femminile – sembra, dunque, anche agli occhi di Weil, peraltro indifferente rispetto alla questione femminista, particolarmente adatto a rappresentare la violenza oscena di un potere che, nella sua capacità di ridurre chi vi è sottoposto a una condizione sub-umana, manifesta il suo legame essenziale con la violenza. Un legame che rompe l'illusione della moderna e che, nel pensiero di Weil, trasforma il potere, proprio a sottolinearne il vincolo intrinseco con la necessità, in forza. Una forza *astorica*, legge che sorregge l'universo materiale – a questo mondo non c'è altra forza che la forza, dice Weil – ma che la politica, nel suo senso ritrovato, nel suo coincidere non con l'esercizio del potere, ma con la ricerca della giustizia, può essere in grado di spezzare: la giustizia è reale perché è reale nel cuore degli uomini<sup>72</sup>. Elettra, infatti, conserva intatto, nella sventura, il desiderio di giustizia e di libertà. Così l'eroina si rivolge, nel passo che Weil riporta, a quella sorella che ha, invece, deciso di piegare la testa, di spegnere il cuore e l'intelligenza:

Non, non, jamais, en aucun cas, quand on devrait  
m'accorder ces faveurs dont te voilà si fière  
je ne céderai à ces gens-là. À toi la vie abondante.  
Ne pas faire violence à mon coeur, ce sera là  
ma nourriture. Je n'envie pas tes privilèges<sup>73</sup>.

Il passaggio che Weil cita è significativo, non solo perché avalla una lettura *politica* della femminilità *resistente* di Elettra, contro l'immagine sottomessa di Crisotemi, portatrice di una femminilità appiattita sugli stan-

<sup>71</sup> Weil, *Électre*, p. 342.

<sup>72</sup> Cfr. Weil, *L'Enracinement*, pp. 347 sgg.

<sup>73</sup> Weil, *Électre*, p. 343.

dard del tempo<sup>74</sup>; ma anche perché rende questa lettura politica valida per estensione all'intera tragedia, dando risalto a quegli elementi che possono portare a interpretarla come un'allegoria della situazione politica dell'Atene dell'epoca: ad esempio, la presenza, insolita nella tragedia, del sostantivo neutro *eleutheria* a indicare la libertà nel suo senso propriamente politico di libertà dalla tirannia<sup>75</sup>. Weil coglie tutti questi elementi e li condensa. La sua Elettra, diviene un inno alla resistenza: l'eroe è colui che, pur sul punto di spezzarsi, ritrova se stesso attraverso la sofferenza. Alla fine della tragedia: «L'oppression est enfin brisée. Électre est libre»<sup>76</sup>. Questa è la sfida che il pensiero weiliano, anche negli anni successivi, non smetterà di porre a se stesso.

CRISTINA BASILI  
Università Carlos III di Madrid

<sup>74</sup> Si veda G. Wheeler, *Gender and Transgression in Sophocles' Electra*, «The Classical Quarterly», 2 (2003), p. 379.

<sup>75</sup> Cfr. Konstan, *Sophocles' Electra as Political Allegory*.

<sup>76</sup> Weil, *Électre*, p. 348.

## CUERPOS DE MUJERES

### EL FRENO QUE LA VIOLENCIA APLICA A LA LIBERACIÓN

Para Horacio Cerutti,  
por la amistad y el diálogo.

En la historia inmediata de Nuestra América las ideas centrales sobre la explotación laboral y la educación a la violencia de dos pensadoras, la filósofa de la historia Silvia Federici y la antropóloga Rita Laura Segato, convergen con las prácticas de organización alrededor de la memoria de las mujeres asesinadas del colectivo Bordando Feminicidios, de México, y las reflexiones de Lorena Cabnal, feminista comunitaria xinka sobre el cuerpo-territorio. De hecho la expropiación de los territorios es indispensable para atar las personas a la explotación de su fuerza de trabajo y para olvidar que nuestro primer territorio es el cuerpo donde se expresa nuestra vida individual y colectiva. Por lo tanto, el cuerpo-territorio es, a la vez, espacio que la comunidad hereda e instrumento de construcción de la comunidad misma desde la vida personal.

Los cuerpos sometidos a la violencia y los cuerpos que actúan para salir de la violencia están en el centro de su reflexión política. Son el lugar donde se evidencian las violaciones a los derechos humanos (hambre, represión, sobrecarga de trabajo, vulnerabilidad extrema, encierro, golpes, miedo, tortura sexual, marginación, asesinato, obediencia a normas de género y sexualidad impuesta) y donde la aptitud para relacionarse con las y los demás deviene sujeto (deviene sujeto colectivo, nosotras/os, más específicamente).

Los cuerpos están regidos por convenciones sociales más o menos rígidas, y erotizados según esquemas económicos que requieren, según el momento, de más o menos mano de obra o combatientes de guerras (con un énfasis en la heteronormatividad reproductiva en la etapa expansiva, que se vuelve norma del deseo, del abuso y del pudor). Los cuerpos son también el instrumento vital de resistencia a las normas, su encuentro produce incontables libertades, desbarata censuras, vuelve borrosos los límites racistas y clasistas, y pone en juego tanto su vulnerabilidad como su fuerza.

Controlar los cuerpos es la principal actividad represiva de los gobiernos modernos. El control puede ser de tipo represivo o normativo, profundamente respetuoso de la ley y productor de una idea de justicia científica y cuantificada. Desde la infancia las niñas y los niños reciben instrucciones: los carteles escolares rezan «No corras, no empujes, no grites»; las filas para entrar a clases contienen el deseo de movilidad; la reclusión en el recinto escolar ubica lo educado, lo propio, lo civilizado en el ámbito del claustro y la dificultad de relación entre iguales. Quien grita, gesticula, camina por la calle, realiza un trabajo físico es 'mal educado', su participación en el debate político se ve como sucia, fuera de lugar, su presencia en el juego de la democracia es tolerado, pero le resulta repugnante, casi indecente a los dirigentes (casi siempre hombres o mujeres muy masculinizadas).

Los cuerpos juntos son obscenos, en su doble sentido de fuera de lugar e inmundos para un sistema que nos quiere individuos educados. ¿Pero qué es un individuo educado sino un sujeto que se ve a sí mismo como único, separado de los demás, propietario de bienes, saberes, competencias y derechos que le son propios y lo defienden de la injerencia de los y las demás?

En cuanto sujetos individuales, las personas se someten a un sistema legal impersonal que los rebasa precisamente como sujetos: nadie individualmente está por encima de la ley. Esa es también la base de la democracia representativa, que contabiliza votos individuales, pero repele la asociación de las personas para decidir a quién y qué votar (otorga ese derecho únicamente a una pequeña cúpula de dirigentes de partidos). De uno en uno, los sujetos son cuerpos reducibles a la observancia de reglas de comportamiento que fomentan la insensibilidad hacia las demás personas. Reglas en ocasiones no dichas, etiquetas o acciones y expresiones 'políticamente correctas' que los sistemas de comunicación masiva utilizan para reforzar una pedagogía de la crueldad hacia otros cuerpos.

Los buenos modales de la modernidad responden a descalificaciones de los saberes empíricos que vienen de la Ilustración y que tienen implicaciones clasistas y racistas, aunque no sean explícitas. Santiago Castro Gómez nos ha recordado que el ideal del científico ilustrado era tomar distancia epistemológica frente al lenguaje de la experiencia y de las personas que lo hablan, en particular las personas de los pueblos sometidos o esclavizados, para construir un imaginario objetivo y desapasionado. Debido a una cierta «sociología espontánea»<sup>1</sup> de las personas (hombres) que tenían acceso a la

<sup>1</sup> S. Castro Gómez, *La hibris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2008, p. 73.



educación, y que Castro Gómez define como una clasificación inmediata de las personas por su origen étnico, se puede inferir que los científicos atribuían una menor capacidad de abstracción a las mujeres, a las y los campesinos y, sobre todo, a las personas que hablaban lenguas indígenas.

Sin embargo, las prácticas contemporáneas de muchos pueblos originarios de América apelan a otros sujetos, eso es, sujetos colectivos o sujetos «nosótricos», como los llamaba Carlos Lenkenrsdorf<sup>2</sup>. Excluidos del gobierno central por cinco siglos de europeización tan forzada como frustrada, para las y los miembros de diversas comunidades indígenas juntarse, literalmente juntar sus cuerpos en un espacio colectivo, es el inicio de la política, la culminación y la vuelta a empezar de un proceso constante de construcción de la comunidad. Como recuerda la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, «el mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente»<sup>3</sup>, por lo tanto las mujeres y los hombres de los pueblos indígenas fueron y son fundamentalmente seres contemporáneos y tienen su propia apuesta a la modernidad. Su sujeto político es el «nosotras/os» que se conjuga con el yo, sin jamás ser un simple conjunto de individuos. En 2010 la socióloga quiché Gladys Tzul Tzul me contó:

Nosotras somos cuando la necesidad o la voz de alguien nos junta. Si una dice que su marido le pegó, entonces nosotras llegamos con ella, la escuchamos, la tranquilizamos. Luego intentamos juntas resolver el problema, porque es un problema que una mujer sea golpeada. Lo hacemos juntas, porque aunque es una la que sufre la violencia como mujer es que todas la podemos sufrir si no solucionamos el problema; en cuanto mujeres mayas, sin que intervenga la ley ladina, buscamos la solución en el seno de nuestra sociedad.

La comunidad existe en cuanto hay un sujeto colectivo que la hace ser. Y puede ampliarse, ampliando el debate ético y la redefinición constante de la buena vida. Los cuerpos de la comunidad son aquellos que se reconocen en el nosotros/as. En las últimas décadas, los cuestionamientos de las mujeres a su exclusión de los cargos (que conllevan responsabilidades y reconocimientos públicos), así como el sutil tejido de interpretación de las reglas sexuales que implican una carga laboral sacralizada (la preparación de los alimentos, el cuidado del fuego, la recolección del agua), hablan de un nosotros/as que se amplía. La llamen o no ‘feminismo’, la continua participación política de

<sup>2</sup> C. Lenkenrsdorf, *Filosofar en clave tojolabal*, Ciudad de México, Porrúa, 2005, p. 40.

<sup>3</sup> S. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta limón, 2010, pp. 54-55.

las mujeres en los movimientos comunitarios es hoy una marca de la ampliación del sujeto colectivo. Desde la aceptación de la Ley Revolucionaria de las Mujeres del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en diciembre de 1993, por ejemplo, la exigencia de los derechos de las mujeres es parte de la lucha política de los pueblos maya zapatistas y la presencia de las mujeres en puestos de dirigencia es incontestable.

No obstante, durante las últimas dos décadas, la violencia delincencial, aquella que los medios y los gobiernos no reconocen como 'política', sino que definen como 'flexible, escurridiza y mutable' y vinculan al narcotráfico, la trata de personas, la extorsión, el sicariato (sin decir nunca que éste está al sueldo también de mineras, petroleras y empresas de construcción y comercialización), en América Latina, ha puesto en entredicho mucho procesos de liberación que vienen desde abajo y que son nosótricos. El terror, impuesto por la crueldad extrema y el miedo que genera, provoca una profunda crisis en las comunidades, así como en los pueblos y ciudades latinoamericanas. Pueblos enteros han sido desplazados de sus territorios; otros se resisten, enarbolando todo tipo de consigna comunitaria, y pagan el precio de un incremento de asesinatos, apresamiento y violaciones de las y los dirigentes, defensores/as territoriales, ecologistas y portavoces. La memoria siempre presente de su ser nosotras/os les permite reorganizarse constantemente y, en ocasiones, tener éxitos de gran repercusión, como en el reciente derrocamiento del presidente guatemalteco Otto Pérez Molina (septiembre de 2015), quien durante la guerra de genocidio en la década de 1980 actuaba bajo el seudónimo de mayor Tito Arias, y fue el responsable de la muerte de 8 campesinos quichés en Totoncapán el 4 de octubre de 2011. No obstante, el narcotráfico hoy opera como el continuador de la colonización, tanto como lo hacen las mineras o las empresas de fracturación hidráulica. Para dominar un territorio, lo ocupan y obligan a sus habitantes a plegarse a sus normas. ¿Dónde está entonces el límite entre una actividad legal y una ilegal? Lorena Cabnal, que en la Montaña Xalapan resiste con mujeres y hombres a la Mina San Rafael de Guatemala Copper S.A., porque «el territorio no es sólo la tierra», sostiene que la «penetración colonial» no ha terminado, ya que «la invasión y posterior dominación de un territorio ajeno empezando por el territorio del cuerpo»<sup>4</sup> se ha incre-

<sup>4</sup> L. Cabnal, *Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala*, en «Feminismos diversos: el feminismo comunitario», Madrid, ACSUR-Las Segovias, pp. 11-25, p. 15; Ead., *Defender un territorio de la minería sin defender a las mujeres de la violación es una incoherencia*, en «M4 Movimiento Mesoamericano contra el Modelo extractivo Minero», Guatemala, 24 de

mentado. La violación, por lo tanto, es una forma de invasión, no sólo un abuso, o uso extralimitado de algo íntimo, ligado a la sexualidad. La penetración colonial no usa la violación como quien comete un delito, hace de ella un plan, un acto de sometimiento y de apropiación, contra el cual debería luchar todo el pueblo, no sólo las mujeres, pero que encuentra un terreno propicio en comunidades formadas por el patriarcado ancestral. En efecto, muchos pueblos en la época inmediatamente anterior a la invasión española consideraban a las mujeres como botín de guerra o como objetos de trueque en los matrimonios acordados.

La violencia actual tiene un origen colonial, sin lugar a duda, pero reconocerlo no es suficiente. Esta violencia nos exige una lectura dinámica, compleja de las transformaciones de las formas de opresión, destrucción e invisibilización de los cuerpos de las mujeres, así como de sus formas de defensa y reafirmación en la historia, que es siempre historia geográficamente ubicada y nunca universal.

Desde el golpe de estado en Argentina, en 1976, las madres de las y los desaparecidos se han organizado en toda nuestra América logrando cambios significativos en la definición misma de los derechos humanos. En 1993, las madres de las jóvenes desaparecidas, secuestradas, torturadas y asesinadas de Ciudad Juárez exigieron en colectivo una respuesta del estado frente a un delito que hasta entonces había sido considerado del ámbito privado o de carácter sexual. Ellas enunciaron y definieron el feminicidio como un asesinato selectivo de las mujeres por ser mujeres, y rastrearon la larga construcción de la violencia contra las mujeres en las ciudades modernas del neoliberalismo, donde han desaparecido los derechos laborales y la exención de impuestos provoca que las autoridades no puedan mejorar la infraestructura urbana y se desinteresen de los asuntos de la ciudadanía. La definición del feminicidio fue, por lo tanto, un acto político colectivo. Posteriormente, un gran trabajo de reflexión feminista se derivó del acto de rebelión de las madres ante la impunidad de los feminicidas. Marcela Lagarde, Rita Laura Segato, Julia Monárrez, y otras más, no han dejado de reflexionar sobre los múltiples significados del acto feminicida y su influencia en la cultura.

¿A qué economía, a qué tipo de definición de la persona, a qué cultura corresponde la violencia que se expresa en el feminicidio? ¿Cuáles son las reflexiones y las acciones políticas que produce? ¿Qué mirada genera

sobre el cuerpo de las mujeres en Nuestra América? La violación, la tortura y la muerte de la violencia feminicida parecen responder a una recuperación colonial de los cuerpos femeninos cuyo proceso de liberación se inició con la formulación de una palabra colectiva para definirse y definir el mundo deseado.

Para Silvia Federici, feminista marxista italiana que vive en Nueva York, quien participó y acompañó en la década de 1980 la lucha de las mujeres nigerianas para la defensa de sus tierras comunales contra las petroleras y quien piensa en voz alta hoy con mujeres mayas y de otros colectivos en Nuestramérica sobre la producción de 'lo común', hay que terminar de luchar contra el capitalismo. El capitalismo, en efecto, es el primer sistema social que funda su riqueza y su acumulación sobre el trabajo humano. Por supuesto, el capitalismo no inventó la explotación, ni la propiedad privada ni la sumisión de las mujeres, pero todos los otros sistemas de explotación (sea los precedentes en Europa sea los no europeos) vieron la riqueza como animales, tierra, bosques, agua, miel, telas, granos, metales, no como trabajo. El trabajo humano era importante para construir, crear, cultivar en mundos donde el arte era colectivo y la espiritualidad, algo inmanente que involucraba la vida de todas las personas y seres. Con el capitalismo, cambia tanto la concepción de trabajo como la de riqueza.

La historicidad de esta concepción de la riqueza vuelve imposible universalizar la explotación de las mujeres que está en la base del patriarcado occidental moderno. Después del fin oficial del socialismo a finales del siglo XX, el capitalismo ya no necesita disimular su violencia bajo una cara democrática. El actual proceso de acumulación pasa por encima de los derechos sociales de la población y de los derechos que las mujeres estaban alcanzando en su proceso de liberación. «Yo no veo posibilidades de cambio sin pensar en una lucha masiva que no solamente ponga un límite a esto, sino que establezca y empiece a construir una sociedad alternativa», sostiene Federici. Además considera que la violencia contra las mujeres es un instrumento para «la privatización de los todos los afectos de nuestras vidas»<sup>5</sup>.

Ahora bien, el capitalismo es el sistema económico de esa Modernidad ligada a la actividad comercial que se inicia con la invasión de América en 1492. La precisa concepción de la riqueza social como trabajo humano del capitalismo, implica una transformación del tiempo de las personas de la cual se encarga la cultura de la Modernidad. Los horarios de la explotación

<sup>5</sup> S. Federici, *El cuerpo de la mujer es la última frontera del capitalismo*, «Coordinadora feminista» (on line <http://www.feministas.org/silvia-federici-el-cuerpo-de-la.html>).

laboral intervienen en la subjetivación de las personas, cuyos cuerpos son convertidos en máquinas para rendir.

Personalmente concibo la Modernidad como el tiempo histórico de la hegemonía del capitalismo; ninguna hegemonía es absoluta, por lo tanto en la Modernidad conviven todas las formas de indocilidad ante esa hegemonía, desde las resistencias indígenas y los palenques negros en América, hasta las utopías heréticas y anarquistas, el feminismo y las comunas, las búsquedas revolucionarias liberal y socialista, el pacifismo y los procesos de liberación, entre ellos la propuesta zapatista. Es precisamente porque la Modernidad engloba también las respuestas a la aplanadora capitalista – que, sin embargo, hasta hora no han logrado sustituir – que resulta tan contradictoria.

Para Federici, el capitalismo concibe el trabajo humano como una acción que debe incrementarse para que produzca riqueza, por lo tanto traslada la importancia del cultivo de la tierra al cultivo del trabajo humano. A través de la división social entre campo y ciudad y la conversión del campesinado en explotados sin importancia propia, la colonización y sometimiento de las naciones de América y África y la esclavitud de millones de personas traficadas, el capitalismo acumuló trabajo humano. Para conservarlo e incrementarlo, usó la pena de muerte para prohibir el uso de anticonceptivos a las mujeres y persiguió a las que abortaban. Es decir, el capitalismo interviene directamente para apropiarse del cuerpo de las mujeres y convertirlas en máquinas productoras de trabajadores.

Es en el contexto de hambre de trabajo que tiene el capitalismo donde evoluciona el patriarcado. La violencia sexual se convierte en una forma de relación social, promovida por el control del Estado sobre el cuerpo de las mujeres. Acomuna la quema de brujas con la violación de las mujeres de los pueblos sometidos durante las guerras de invasión colonial, que según la historiografía nasa no es sino el primero de los tres momentos de su historia moderna. La violencia – que es a la vez práctica de crueldad física y amenaza de su uso, dureza e intimidación – sostiene el control de la procreación y del trabajo de la reproducción. En el capitalismo, las mujeres deben procrear trabajadores y cuidarlos todos los días y deben hacerlo en condición invisible, en condiciones no pagadas, porque de esta manera se reproducen de una forma muy barata. El capital puede tomar toda la riqueza que los trabajadores producen y pueden tomarla porque las mujeres producen trabajadores casi gratis.

Ahora bien, si cruzamos el análisis del trabajo no pagado de las mujeres con la idea que la violación es una manifestación primaria de la violencia entre las personas, tal y como lo sostiene Rita Laura Segato en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre géneros entre la antropología, el*

*psicoanálisis y los derechos humanos*<sup>6</sup>, entendemos que la riqueza como explotación del trabajo produce también una economía simbólica del poder, ya que la violación de los cuerpos de las mujeres naturaliza la exacción forzada de servicios (el sexual y el laboral). Dicha exacción construye el género, la edad, la raza y la clase como sustratos organizativos, según quién ejerce y quién sufre la dominación, desde tiempos tan lejanos que es fácil confundir la historia de las relaciones de género (y, por lo tanto, de la guerra y de la opresión) con la historia misma de la humanidad.

Segato retoma la idea de Carole Pateman de que la violación implica a nivel simbólico la apropiación de todas las hembras por parte de un macho-padre-patriarca, y por ende constituye el crimen que da origen a la primera ley<sup>7</sup>. Si esto se esencializara, impondría nuevamente una historia universal que como feminista y como filósofa de la historia considero la principal forma de imposición de un modelo interpretativo sobre todas las realidades existentes; por lo tanto, nos dejaría sin la posibilidad de plantear políticamente un cambio. No obstante, si se trata de una relectura crítica de la idea moderna de pacto social (el que sostiene la necesidad del estado), Segato estaría postulando la posibilidad de un cambio político que supusiera la desaparición de la organización social tal y como la conocemos.

En su sentido hobbesiano, la sociedad se regula en cuanto los seres humanos están determinados por el terror. El miedo es el fundamento mismo del estado que se encarga de reproducirlo. ¿Si las mujeres fueran libres y no tuvieran miedo a la violación, la ausencia de ley, en la conservadora filosofía política de Hobbes, desataría un vacío de poder que nos devolvería al estado natural? Rita Laura va más allá de proponernos este cuestionamiento, al recordarnos constantemente que en América los estados han construido desde la Independencia a sus «otros» – las mujeres, los pueblos originarios, los mestizajes no deseados, las poblaciones de origen africanos que se reorganizaron después de la trata en los límites de la organización colonial – y que, por ende, no pueden terminar de reconocerse ni regularse con base en una justicia que abarca a toda su ciudadanía. En este sentido, en América, salir del estado de terror implicaría una revisión del pacto sexual en relación con la violencia racista, que en última instancia ha sido provocada por ese

<sup>6</sup> Cfr. R.L. Segato, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre géneros entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Prometeo, 2006; Ead., *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2007; Ead., *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*, Tinta Limón-El Pez en el Árbol, Buenos Aires-Puebla, 2015.

<sup>7</sup> Cfr. C. Pateman, *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos-UAM, 1995.

mismo pacto sexual, sea como iniciador de todas las jerarquías sociales sea en términos de la mayor violabilidad de las mujeres de los grupos humanos jerarquizados como vencidos o inferiores.

Para Hobbes, el terror hacía brotar imaginaciones, ficciones que conducían a los seres humanos a pensamientos de sumisión: el poder como violencia producía «esa cosa» – que él identifica con la guerra, pero que según Coleman y Segato es la violación – que es «un poder común cuya función es mantenerlos en un estado de miedo y dirigir sus acciones hacia el beneficio común»<sup>8</sup>. La función imperativa del miedo implica el autoritarismo de la ley y de la moral; quien desobedece debe ser reconducido a la razón mediante una intimidación. El miedo a la violación de las mujeres supone su aceptación de la protección masculina y produce el temor a liberarse de la protección cuando se vuelve opresiva. También produce la obediencia al mandato del trabajo no pagado de producción y reproducción de la fuerza de trabajo. La violación promueve por lo tanto el espacio de la no libertad, entendida como falta de autonomía personal y de grupo sexual.

Volvamos a las preguntas iniciales de este trabajo: ¿qué significa para la liberación femenina el recrudecimiento de las violencias políticas, en particular las guerras –de todo tipo, declaradas y no, de país a país, civiles y entre sociedad y formas delincuenciales- que cada vez más se llevan a cabo con mayores pérdidas de vida y bienes de la población civil y violaciones masivas? ¿Qué significa la virtual impunidad de los hombres que agreden sexualmente a las mujeres, en ocasiones hasta provocarles la muerte? ¿Cómo lograr en un sistema de agresiones múltiples el indispensable cambio de las formas de relación para que no pasen por la apropiación del ejercicio de la sexualidad, reconociéndolo en todos los casos como un acto voluntario?

No confundo la reivindicación de los derechos humanos de las mujeres con nuestra liberación. Una ley o un conjunto de normas no nos liberan, aunque apuntan a superar los impedimentos que provienen de la ley misma para el ejercicio de la libertad. La CEPAL (Comisión Económica para Nuestramérica y el Caribe) reconoce que en los últimos 20 años la situación legal de las mujeres ha mejorado sostenidamente en la región (en el mes de marzo de 2015 presentó un informe en Nueva York para evaluar la aplicación de la Plataforma de Acción de Beijing). No obstante, este avance

<sup>8</sup> T. Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 135; en relación con el miedo como fundamentación del estado en Hobbes, cfr. C. Ginzburg, *Miedo, reverencia, terror: releer a Hobbes hoy*, en Id., *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política*, México, Contrahistorias, 2014.

es heterogéneo e insuficiente, las políticas públicas revelan la debilidad institucional (y la falta de voluntad, agregaría yo) para frenar la violencia contra las mujeres, la impunidad masculina y la desigualdad social-sexual. Los cambios en las legislaciones no han tenido una contraparte en la educación y en los medios que inciden en la mentalidad acerca de la humanidad plena de las mujeres, en particular si son pobres, tienen discapacidades, pertenecen a naciones hostigadas por el estado en el que viven, son lesbianas o disidentes de una sexualidad monogámica, no son laicas liberales o profesantes de una religión reconocida o si sufren una racialización que las expone a la discriminación y la excesiva sexualización. A pesar de ello, las acciones contra la violencia contra las mujeres por partes del estado y sus agentes, si llegaran a cuajar en la garantía de prácticas de libertad de movimiento y expresión, podrían alistar un espacio propicio para la liberación. No considero los derechos humanos de las mujeres como un sinónimo –ni siquiera un equivalente– de las políticas feministas, pero reparo en que la defensa de estos derechos nos ayuda a vivir nuestro proceso de liberación de forma menos violenta.

No son la misma cosa las políticas de las mujeres y las políticas de los estados latinoamericanos para las mujeres, porque la política de las mujeres no apunta al fortalecimiento del estado y el estado tiene miedo a la autonomía de las mujeres. En América (o Abya Yala, para no usar el nombre de un invasor para definir un continente poblado y política y socialmente organizado a la hora de la invasión) además, el miedo a los efectos producidos por el colonialismo en los diferentes grupos poblacionales americanos estaba presente en los grupos insurgentes de principios del siglo XIX que organizaron el estado. Por lo tanto, impulsaron luchas para la independencia política del estado y no de las naciones, suscribiendo un pacto sólo con parte de ellas. A la vez que construyeron lo que Bolívar Echeverría llamó la «nación de estado»<sup>9</sup>, es decir ese sujeto social de la comunidad viva con el cual el estado quiere identificarse y que confecciona como su representante. En 200 años de vida política independiente fue hasta el levantamiento armado del pueblo nasa organizado en el Quintín Lame, en 1973, cuando se tomó en serio la urgencia de superar las formas de relación entre los grupos de personas contruidos por 300 años de agresiones, resistencias, genocidios, reorganizaciones, cimarronajes, colonizaciones, mestizajes, retiros, porque la sociedad blanca independiente retuvo el miedo al otro,

<sup>9</sup> B. Echeverría, *La nación Post-nacional*, 11/06/2008, <http://es.scribd.com/doc/269568898/Echeverria-Bolivar-La-Nacion-Post-nacional#scribd>



entendido como aquel que por su historia, su cuerpo o su economía rompe con un orden estatal de tipo lineal que se desplaza de la colonia a la modernidad, al progreso y, finalmente, al desarrollo. La lucha contra el racismo, no sólo contra la esclavitud, se inicia con la política nasa que se impone al estado colombiano y que se irradia sobre la organización de pueblos y nacionalidades circunvecinas. Se refuerza en 1994 con la aparición de un ejército maya que reivindica en el sureste mexicano la figura y la política agraria de un general nahua de principios del siglo XX, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Paralelamente, la superación del orden sexual colonial está en juego desde mediados del siglo XX, cuando empezó a manifestarse un feminismo urbano, de sectores medios, mestizos o blanquizados, que en cuarenta y cinco años interactuó positiva o negativamente con las acciones y los pensamientos diversos de las mujeres organizadas de todas las nacionalidades del continente.

Sus reclamos han desatado resistencias que el orden estatal-social debe disfrazar de reconocimientos, sin proporcionarles defensa, porque les teme tanto o más que al reconocimiento de la heterogeneidad nacional. El actual orden sexual, según las ideas de las feministas xinkas que Lorena Cabnal transcribe y piensa, tiene un componente mixto, ancestral y colonial, que ha dado pie al patriarcado actual nacido del entronque de la misoginia y androfilia ancestrales con la opresión cristiana colonial de las mujeres, en particular de las mujeres vencidas, visualizadas como botín.

No es una idea aceptada por todas las corrientes feministas: según algunas teóricas decoloniales, en particular la argentina en Estados Unidos María Lugones, el sistema sexual no fue patriarcal en América sino hasta la invasión colonial. Lugones duda de que existiera un sistema sexual de género. Basándose en las ideas de algunas organizaciones de mujeres indígenas, el orden social es un orden dual, de arriba-abajo, mujer-hombre, día-noche, que se ha pervertido con la invasión, la colonia y la modernidad. El hecho concreto es que hoy sabemos que hay una violencia constante, reforzada por todas las formas de represión de los movimientos sociales por parte de los agentes del estado, que es también activa en las organizaciones delincuenciales y en la organización de la vida familiar, contra las mujeres. Esta violencia no parece haber disminuido con el ingreso de las mujeres al mercado laboral asalariado ni con las leyes que supuestamente deben garantizarle la superación de las discriminaciones y el derecho a una vida sin violencia. Los narcotraficantes colonizan las zonas indígenas donde la división de género es bastante igualitaria e imponen su acción patriarcal contra los cuerpos de las mujeres que se resisten a la violación,

así como la policía mexicana viola a las mujeres que toma presas en las manifestaciones políticas de resistencia al despojo de tierras. ¿Su culpa es no estar reproduciendo una fuente de trabajo dócil?

FRANCESCA GARGALLO CELENTANI  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

## *BLACK COCK:*

### L'ADORAZIONE E IL CASTIGO\*

Tra il 1880 e il 1980 sono stati registrati circa 4888 casi, in cui cittadini americani neri hanno perso la vita nel cosiddetto linciaggio legale: si devono annoverare più di mille torture pubbliche, fucilazioni, impiccagioni e roghi<sup>1</sup>. La maggior parte dei fatti è stata perpetrata negli stati del sud, dove, dopo la fine ufficiale della schiavitù e nel corso della guerra civile americana, la tradizione dell'egemonia bianca si sarebbe ottenuta al prezzo di una violenza smisurata. La maggioranza delle vittime era costituita da uomini neri, ma anche afroamericani e bianchi, per lo più ebrei<sup>2</sup>, che venivano giustiziati sporadicamente durante gli spettacoli pubblici. La motivazione apparente di questi omicidi efferati recitava così: «colpevole dello stupro di una donna bianca». Ma il vero motivo era un altro: la virilità bianca, egemonica, etero-

\* *Black Cock: Betrachten und Bestrafen*. Una versione preliminare del saggio è stata pubblicata con il titolo *Strange Fruit: die visuelle Kultur des Lynchens in den Usa*, in *Ästhetik der Gewalt – Gewalt der Ästhetik*, a cura di A. Pawlak e K. Schankweiler, Weimar, Verlag und Datenbank und Geisteswissenschaften, 2013, pp. 165-178. Traduzione dal tedesco di Libera Pisano.

<sup>1</sup> Cfr. D. Apel, *Imagery of Lynching. Black Men, White Women, and the Mob*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004, p. 23. Nel 1981 è stato perpetrato l'ultimo caso di linciaggio ufficiale da un membro del Ku Klux Klan. In seguito, sono continuati gli episodi di violenza, ma sono rimasti impuniti o giudicati suicidi.

<sup>2</sup> Cfr. R. Wiegman, *The Anatomy of Lynching*, in Id., *American Anatomies. Theorizing Race and Gender*, Durham/London, Duke University Press, 1995, pp. 81-114, qui p. 91: «As a response to the ideological incommensurability between white supremacy and black enfranchisement, lynching marks the excess of discourses of race and rights, serving as a chief mechanism for defining and reinforcing white supremacist power in the post-war years. (...) As the late nineteenth century's turn toward the Ku Klux Klan and mob violence makes clear, the transformation from slavery to 'freedom' was characterized by a rearticulation of cultural hierarchies in which terrorism provided the means for defining and securing the continuity of white supremacy».

sessuale rinvigoriva la propria potenza attraverso la castigazione voyeuristica della *Black Beast* e l'adorazione sadica del *Black Cock*.

Il mio confronto con la cultura visuale del linciaggio cerca di mostrare in che modo questo «splendore dei supplizi»<sup>3</sup>, dopo la federazione di stati del sud e del nord, abbia contribuito attivamente a fondare la libertà di una nazione immaginata e unificata attraverso una costrizione radicale all'emarginazione razzista, alla sessualizzazione e all'annientamento degli uomini neri. Innanzitutto, vorrei richiamare l'attenzione, in questo processo, sul desiderio sadico della massima visibilità della ferita. Per meglio comprendere la popolarità delle fotografie del linciaggio, è opportuno, nella storia del razzismo visuale degli USA tra il 1880 e il 1930, allargare lo sguardo ai primi film porno e al *minstrel show*, a tutti gli spettacoli teatrali, in cui i bianchi si esibivano come *Blackfaces* per screditare fortemente la condizione dei neri. Prendendo in considerazione, per la prima volta, uno dopo l'altro, questi tre registri visuali: fotografie sensazionalistiche, film porno e varietà teatrali, cercherò di chiarire perché le fotografie del linciaggio – suona così crudele – siano potute divenire parte della cultura dell'intrattenimento (sessuale) dell'epoca.

### 1. *Black Beast*.

Chi praticava il linciaggio negli stati del sud, non aveva niente da temere. Gli pseudo-processi del tribunale dei bianchi terminavano prima di una presunzione di innocenza. Subito dopo la seconda guerra mondiale è stata emanata una legge, che perseguiva penalmente il linciaggio come un assassinio, ma per circa cinquant'anni sono state continuamente respinte le istanze rispettive del NAACP (National Association for the Advancement of Colored People)<sup>4</sup> e del Partito Comunista<sup>5</sup>. Numerose fotografie, fatte da bianchi per bianchi, hanno plasmato la discriminazione razzista, sessista e nazionalista dei neri per generazioni. Ancora oggi, talvolta, hanno lo *status* di trofei<sup>6</sup>.

Fino al 1908 le fotografie del linciaggio potevano essere spedite ufficialmente come cartoline. All'inizio erano semplici ritratti fotografici profes-

<sup>3</sup> M. Foucault, *Lo splendore dei supplizi*, in Id., *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 35-75.

<sup>4</sup> La NAACP è stata fondata nel 1909 da William Du Bois e Ida Wells, insieme ad altri. È stata una delle più vecchie organizzazioni per i diritti civili, che si adoperava per l'egualianza dei neri.

<sup>5</sup> Cfr. Apel, *Imagery of Lynching*, p. 24.

<sup>6</sup> Cfr. L. Hentschel, *Trauer und Trophäe. Eine Bilderpolitik von Lynchfotografien aus den USA*, in *Das «letzte Hemd». Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur*, a cura di K. Ellwanger et alii, Bielefeld, Transcript, 2010, pp. 239-261.

sionali che immortalavano il linciaggio. Per dare una maggiore parvenza di realtà si producevano istantanee colorate e stereoscopiche. Negli anni '30 si sarebbero aggiunti sempre più scatti amatoriali, che mancano in pochi album di famiglia. Molti degli afroamericani impiccati portavano nelle fotografie del linciaggio un drappo attorcigliato intorno ai fianchi. Non di rado le stoffe erano scucite dalle tuniche bianche del Ku Klux Klan, in modo tale che i linciati potessero portare addosso le tracce corporee della supremazia bianca. Le lenzuola sui fianchi nascondevano la castrazione e, così facendo, la mettevano – nello stesso tempo – in evidenza. L'evirazione maschile di un corpo vivo era una parte essenziale dei rituali del linciaggio, e anche il taglio delle orecchie, delle dita delle mani e dei piedi, dei capelli o l'estrazione dei denti valevano come una caccia scontata ai souvenirs.

È molto interessante notare come nelle foto non venga mai mostrato un pene nero. Le castrazioni dirette o rivolte ad altre parti del corpo avevano il loro fondamento nel presunto motivo della condanna: quasi senza eccezioni gli assassini del linciaggio erano giustificati dallo stupro di donne bianche. La giustizia del linciaggio era compresa, in questo modo, come una vendetta veterotestamentaria: chi stupra, viene stuprato. Per la cattura bastava dichiarare un sospetto e accadeva molto spesso che, da un piccolissimo indizio di renitenza o resistenza, un afroamericano fosse in balia dell'arbitrio dei bianchi<sup>7</sup>. Se, nel frattempo, uomini bianchi violentavano donne nere, restando impuniti, la sola insinuazione di uno sguardo di un nero verso una donna bianca equivaleva alla pena di morte. Spesso si costringevano le donne bianche, che avevano avuto un rapporto sessuale consenziente con uomini neri, ad accusare questi di stupro<sup>8</sup>. Alla fine, il linciaggio era divenuto sinonimo

<sup>7</sup> Cfr. Apel, *Imagery of Lynching*, p. 25: «Ida B. Wells, the nation's first antilynching crusader, barely escaped her own lynching in 1892 when she wrote in the newspaper *Free Speech* that three black men were murdered in Memphis not for supposedly raping white women but for operating a successful grocery store that competed with a white grocer». La legge di disciplina dei matrimoni (*Anti-Miscegenation-Rights*) viene dichiarata incostituzionale dalla Corte suprema americana, per la prima volta, nel 1967.

<sup>8</sup> Ma allo stesso tempo questi indizi erano, in modo perverso, un'astuta possibilità di emancipazione per le donne bianche, per collaborare attivamente al rafforzamento del dominio bianco, per innalzarsi dunque a giudici sulla vita e sulla morte, senza cadere in conflitto con il patriarcato bianco. Molte cosiddette femministe combattevano per il loro diritto di voto con la promessa di adoperarsi contro gli uomini neri. Gabriele Dietze argomenta in maniera illuminante, da un punto di vista psicoanalitico, che l'accusa di aver subito violenza era un'offerta sacrificale e un compenso dato ai bianchi per la difesa dall'aggressione: il desiderio delle donne bianche verso gli uomini neri era punito, più degli altri, dalle stesse donne bianche. Il nero, l'altro, era reso responsabile in modo proiettivo del proprio desiderio proibito. Essendo consegnato al padre simbolico (la legge della *Miscegenation*), la legge del

di protezione delle donne bianche, la cui sicurezza era rappresentativa della purezza e della messa al riparo della nazione, che si era immaginata come una comunità bianca. Dunque, le fasi più acute del linciaggio tra il 1890 e il 1930 andavano, sempre, di pari passo con la rivendicazione massiccia dei diritti civili degli afroamericani<sup>9</sup>. Perciò il vero motivo delle esecuzioni non era la violenza sessuale, piuttosto la violenza sessualizzata, non la misura della vendetta delle donne bianche, piuttosto la paura dell'indebolimento politico della virilità bianca e dei fantasmi della sua superiorità. Di conseguenza, l'ipersessualizzazione della virilità nera e l'isterizzazione della femminilità bianca sono divenuti, negli stati del sud, miti politici portanti nell'era della ricostruzione. Entrambi erano subordinati ad un desiderio sessuale smisurato e incontrollato, che avrebbe dovuto essere addomesticato solo attraverso la virilità bianca. La castrazione simbolizzava la morte sociale della virilità nera. Simile al tabù dell'incesto, che disciplinava l'ordine patriarcale in merito al permesso o al divieto di accedere ai corpi bianchi – divieto che, in caso di violazione, minacciava la castrazione –, il tabù sessuale delle donne bianche simbolizzava un oltrepassamento della *color line* e, dunque, la morte sociale della virilità nera<sup>10</sup>. Frantz Fanon ha approfondito l'immagine dei *neri appesi per i testicoli*<sup>11</sup>. La morte corporale derivava solo da questo: nessun pene nero = *Phallus* bianco<sup>12</sup>.

padre, che è stato ingannato con un altro oggetto, viene raggirata e si produce un vincolo di perdono intorno alla vittima: «Konkret gesprochen, bietet die Tochter dem Vater die Kastration des Dritten an, um ihren eigenen Entmannungsversuch an ihm ungeschehen zu machen». G. Dietze, *Weißer Frauen in Bewegung. Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 211.

<sup>9</sup> Intorno al 1900 avvenivano in modo ufficiale, in media, tra i due e i tre linciaggi alla settimana, annunciati e pubblicizzati. Cfr. Apel, *Imagery of Lynching*, p. 24.

<sup>10</sup> Per un interessante parallelo tra il complesso di Edipo e la connessione tra violenza e linciaggio, cfr. G. Dietze, *Weißer Frauen*, p. 259: «Ein solcher Rape-Lynching-Komplex weist Parallelen mit dem Symbolsystem des Freud'schen Ödipuskomplexes auf. Zentrales Scharnier beider Konstruktionen ist die Kastrationsdrohung durch eine Machtstruktur. Im Ödipuskomplex ist sie durch den Vater repräsentiert, im Rape-Lynching-Komplex strukturell durch die weiße Suprematie und konkret durch den Lynchmob. Mit Hilfe der Kastrationsdrohung hindert im Ödipuskomplex der Vater den Sohn daran, seine Mutter zu begehren». Dietze si collega qui al concetto di «isotimia» di Pierre Bourdieu. Bourdieu con questo designava una tecnica di dominio maschile adoperata per eguagliare l'onore, tecnica che prevedeva lo scambio delle donne tra gli uomini considerati uguali dalla nascita. Cfr. *ibidem*, p. 206.

<sup>11</sup> Cfr. F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, tr. it. di S. Chiletto, Pisa, ETS Edizioni, 2015.

<sup>12</sup> Per una ipersessualizzazione della virilità nera, cfr. in generale *ibidem*, *Il negro e la psicopatologia*, cap. VI, pp. 135-188.

Nella contrapposizione sadica del linciaggio, Dora Apel vede coinvolta un'altra implicita struttura del desiderio, come scrive, ad esempio, a proposito delle fotografie del linciaggio di Frank Embree:

The photographs of the mob document the sense of certainty and smugness among those who were present but also something more: the pleasure of the participants in looking at the physical abuse, humiliation, and murder of the muscular, young, and handsome black male. We might regard this pleasure as a distorted form of homoerotic rape, sexual envy, revenge, and desire, pleasures that could be possessed and relived over and over again through the series of fold-out photographs bound by twisted purple thread. The superior «manliness» of the white mob is established and reinforced by the psychosexual emasculation of the virile black male, no doubt made all the more deeply satisfying and pleasurable by the mob's triumph over the black subject's willful «look»<sup>13</sup>.

Il detestato *virile black male* era un oggetto di attrazione omoerotica, radicalmente ripudiato. La costrizione alla sua femminilizzazione rappresentava la più grande effettiva insicurezza dell'eterosessualità maschile bianca, tralasciando il pericolo immaginato per le donne. I linciaggi promettevano la restaurazione della gerarchia razzista e eteronormativa.

## 2. *Strange fruit*.

Sembrirebbe che si sia trattato semplicemente del trionfo sulla virilità nera. Come ho già accennato, si aveva a che fare spesso con spettacoli pubblici annunciati sulla stampa o in radio, che attraevano svariate migliaia di bianchi. Treni speciali o autobus conducevano ai luoghi dell'esecuzione, le scuole rimanevano chiuse per qualche giorno<sup>14</sup>. Intorno alla fine degli anni '30 del secolo scorso si era creato un vero e proprio mercato delle fotografie del linciaggio di bianchi per bianchi, grande a tal punto che la presenza delle immagini aveva assunto, in parte, la stessa funzione delle uccisioni, poiché in modo mediale esse erano ovunque, più frequenti e più veloci degli eventi che sarebbero potuti accadere: esse erano inviate in modo conciliante agli amici

<sup>13</sup> D. Apel, *Imagery of Lynching*, p. 34. Sulla parte omoerotica rimossa del linciaggio, cfr. anche Wiegman, *American Anatomies*, p. 99: «In the image of white men embracing – with hate, fear, and a chilling form of empowered delight – the same penis they were so overdeterminedly driven to destroy, one encounters a sadistic enactment of the homoerotic at the very moment of its most extreme disavowal».

<sup>14</sup> Cfr. Apel, *Imagery of Lynching*, p. 23: «These were community events like carnivals and street fairs». C'erano anche linciaggi non ufficiali, spesso organizzati dai membri del Ku Klux Klan. Nella maggior parte dei casi le vittime venivano prese con la forza dalle loro case e portate nei dintorni, ma di questi linciaggi non mi è nota alcuna fotografia.

e in modo minaccioso ai nemici, diffondevano l'arroganza, il narcisismo e il sadismo, così come la paura, la vergogna e la collera. Le fotografie hanno ottenuto, in seguito, ciò che esse avrebbero dovuto essere fin dall'inizio: non illustrazioni, piuttosto *parti* della tortura. La loro funzione come tecnica di minaccia e di controllo, in nessuna delle foto oggi note, è così evidente come nell'istantanea di Thomas Shipp e Abram Smith, linciati il 7 Agosto 1930 (Fig. 1). Entrambi erano ritenuti colpevoli dello stupro di una giovane donna bianca. Questa foto è stato il modello visuale per la canzone *Strange Fruit*, con cui Billie Holiday nel 1939 interpretava l'aspetto sconvolto degli afroamericani morti appesi ad un albero e che sarebbe divenuto l'inno contro il linciaggio.



Fig. 1

In primo piano si vede una folla di uomini bianchi; dovevano essere circa 15.000. Un uomo di mezz'età spicca tra gli altri, perché con un braccio alzato indica il cadavere di Smith e intanto guarda diretto nella camera. Quest'uomo si mette in posa per la foto e lo fa con una fierezza, forse un orgoglio tale, che può essere esibito solo da coloro che non vogliono essere colti di sorpresa, ma piuttosto osservati poiché credono di essere nel giusto e al sicuro. Queste condizioni di visibilità non sono una trovata del linciaggio. Scenari analoghi a queste immagini c'erano già prima e dopo i massacri di guerra. Durante la prima e la seconda guerra mondiale – ma anche nelle



immagini delle torture di Abu Ghraib nel 2004 – i soldati bianchi presentavano le loro atrocità, gli stupri e gli omicidi di civili in modo trionfalistico davanti alla fotocamera<sup>15</sup>.

Molte fotografie immortalano visivamente il momento, in cui i colpevoli toccavano ridendo le loro vittime, volendo dimostrare in questa vicinanza corporea la loro superiorità sociale. Ai tempi del più grande tabù e dell'omicidio volontario, il contatto con il corpo viene cercato nella morte addirittura in modo fanatico, come se solo così la comunità bianca potesse assicurarsi la propria vitalità. Erotismo e fobia, unione e dis-unione sono le due facce interscambiabili del linciaggio.

Sigmund Freud ha richiamato l'attenzione sulla forza stabilizzante della negazione, che darebbe al soggetto l'illusione di rivelare esclusivamente alla coscienza un'esperienza psichica svalutata nella sua forma negata<sup>16</sup>. Ciò significa, di nuovo, che le fotografie del linciaggio potrebbero essere lette non, in assoluto, come segni del potere e del dominio dei bianchi, ma piuttosto, nel loro uso di oggetto da collezionare e da scambiare, rappresentavano soprattutto una tecnica mediale per esorcizzare la paura. Perciò noi, come fruitori dell'immagine, non siamo solo testimoni dell'esibizione di un'auto-glorificazione bianca, ma anche della paura invisibile e profondamente riposta di poter perdere questo dominio<sup>17</sup>. Intendere le immagini del linciaggio, in questo senso, come una provocazione apotropaica – un appello al superamento della paura e alla negazione della sua impossibilità –, può essere una parte della retrocessione di una sorta di sopravvivenza violenta e di ipersensibilità negata nel campo del visuale. Rendere visibili queste condizioni generali significa considerare la fotografia non nella sua atrocità, ma nel suo trionfo.

<sup>15</sup> Cfr. K. Hoffmann-Curtius, *Trophäen in Brieftaschen. Fotografien von Wehrmachts-, SS- und Polizei-Verbrechen*, in *Dinge – Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung*, a cura di G. Ecker et alii Königstein/Taunus, Helmer Verlag, 2002, pp. 114-135. Prima di lei non sono mancati studi sulle fotografie amatoriali della seconda guerra mondiale, cfr. D. Reifahrth/ V. Schmidt-Linsenhoff, *Die Kamera der Henker*, «Fotogeschichte», 3. Jg., H. 7 (1983), pp. 57-71 e in generale T. Starl, *Knipser, die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München, Köhler & Amelang, 1995. Per la prima guerra mondiale, cfr. A. Holzer, *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918*, Darmstadt, Primus Verlag, 2008.

<sup>16</sup> Cfr. S. Freud, *La negazione* (1925), in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, vol. X (*Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti*), Torino, Bollati Boringhieri, 1980, pp. 197-201.

<sup>17</sup> Cfr. Hoffmann-Curtius, *Trophäen in Brieftaschen*, pp. 114-135.

### 3. *Black Cock*.

La cultura visuale degli USA non ha dovuto fare i conti a lungo con questa provocazione. Al contrario. Essa ha investito in altri media visuali per stabilizzare e naturalizzare il suo potere razzista e le condizioni di visibilità. Uno fra questi sono stati i primi film porno. Quando mi sono confrontata, nella storia delle fotografie del linciaggio, sempre e di nuovo con l'ipersensualizzazione della virilità nera e con il mito della *Black Beast Rapist*, mi sono chiesta in che modo la pornografia dell'epoca avesse avuto a che fare con l'onnipresenza immaginaria del *Black Cock*<sup>18</sup>. La risposta è che aveva a che fare con esso, mostrandone la sua assenza. Questo connette la pornografia al regime visivo delle fotografie del linciaggio.

Come ho già accennato, le rappresentazioni visuali dei rituali del linciaggio si dispongono intorno al vuoto dei genitali: il centro è l'assenza del pene nero. Di questo organo, su cui si sono accaniti tanto il dominio quanto la supremazia bianca, organo che poteva essere promosso ad oggetto della paura e del desiderio, dell'invidia e dell'ammirazione, che ha deciso della morte crudele di migliaia di afroamericani e ha fatto in modo che l'essere nero sia stato condannato ad una vita inferiore, ecco, di questo membro di controllo simbolico – o dovrei dire membro di governo? – non si è impossessata la cultura visuale bianca. Essa lo ha evitato, anche nella pornografia dell'epoca, nelle fotografie così come nei cosiddetti *stag film*<sup>19</sup> o giornoletti. Sembrerebbe proprio così, come se l'invisibilità del pene nero sia divenuta il presupposto per godere della massima visibilità della violenza razzista. Proprio perché esso non c'è più: questa è la sadica ortottica del linciaggio. Ma anche il vuoto, la ferita della castrazione effettiva, che ha giocato nell'esecuzione un ruolo così decisivo, non è data a vedere direttamente, ma il più delle volte è messa in scena di nascosto. Al suo posto, come mostrano alcuni esempi, c'erano talvolta brandelli delle tuniche del Ku Klux Klan. Il pene nero non poteva mostrarsi e non poteva non essere mostrato. Anzi, era tenuto in una riserva visuale, nella misura in cui questa presenza/assenza simbolica serviva alla fantasia di superamento propria dei bianchi, che nello stesso tempo insidiava. Questo è meno paradossale di ciò che segue, se si

<sup>18</sup> Cfr. L. Williams, *Skin Ficks on the Racial Border. Pornography, Exploitation, and Interracial Lust*, in *Porn Studies*, a cura di Ead., Durham/London, Duke University Press, 2004, pp. 271-308.

<sup>19</sup> *Stag* è la designazione inglese di «cervo», ma anche di celibe. I cosiddetti *stag parties* erano, in senso stretto, feste di addio al celibato, in senso lato feste in cui si beveva e si faceva sesso, spesso anche con proiezioni cinematografiche esplicite.

tratta di stabilire un luogo del desiderio<sup>20</sup> visibile e razzista, che proprio questo regime visuale tiene in vita. Niente diventa più necessario di ciò che sembra esposto a minacce. Detto altrimenti: viene fatto apparire come minacciato, ciò che deve divenire necessario.

Non far vedere qualcosa è, al contempo, controllarla. La reale castrazione e il tabù mediale dello sguardo perseguivano una mostruosa ipersessualizzazione. Il *Black Cock* – secondo il modo di scrivere e di pensare di Jacques Lacan del *Black Cock* cancellato – non era dunque in nessun modo la causa delle sanzioni, piuttosto il suo beneficio sintomatico. La meta di tale condizione di visibilità era il tentativo di impedire l'uguaglianza maschile con ogni forma di violenza. «*To put the negro in his right place*» significava sottrarre agli afroamericani la propria virilità in modo simbolico ferendoli realmente, quanto più i bianchi si sentivano minacciati da essa. La supremazia dei bianchi poteva solo ostentare il proprio desiderio di potere – avere il fallo dell'essere bianco –, insistendo ossessivamente sulla differenza dell'essere nero e del non avere nessun fallo e, dunque, nessun potere. Nessun pene nero rappresenta il depotenziamento sociale degli afroamericani e, di conseguenza, è il fallo dell'egemonia bianca. Questa mancanza sta per una totalità (per loro) immaginaria. Chi è il fallo, non ha il fallo, perciò è la castrazione del fallo – scrive Jacques Lacan. Egli ha definito così la funzione, al contempo, svilita e idealizzata della femminilità nei confronti della mascolinità nella modernità occidentale e eteronormativa<sup>21</sup>. In questa posizione effeminata, il pene nero non è semplicemente assente, ma la sua mancanza viene esposta, festeggiata, osannata e bramata come significante della perfezione bianca. Così diventa comprensibile, perché nella giustizia del linciaggio, da quell'epoca in poi, tutto gira intorno al fantasma dell'ipersessualizzata *Black Beast Rapist* e della sua punizione, mentre la pornografia contemporanea retrocede, quasi timidamente, dalla rappresentazione della sessualità degli uomini neri. È interessante che finora né la ricerca sulla cultura visuale del linciaggio, né tantomeno quella sulla prima pornografia abbiano prestato attenzione a

<sup>20</sup> In tedesco l'autrice gioca sulla radice del verbo *sehen* (vedere) contenuta nella parola *Sehnsucht* (desiderio, bramosia, nostalgia) [N.d.T.]

<sup>21</sup> Cfr. J. Lacan, *La significazione del fallo*, in Id., *Scritti*, tr. it. di G.B. Contri, vol. II, pp. 682-693, Torino, Einaudi, 2002. Oltre a Freud, Lacan faceva riferimento al modello di Joan Riviere, cfr. J. Riviere, *Weiblichkeit als Maskerade* [1929], in *Weiblichkeit als Maskerade*, a cura di L. Weissberg, Frankfurt am Main, Fischer, 1994, pp. 34-47. Non si può non dire, a questo proposito, che qui si tratta del processo culturale di attribuzione e significazione e, per quanto avere e essere non siano categorie né stabili, né ontologiche, ciò non pregiudica il loro potere. Per una svolta femminista e la critica queer a questo concetto di *Phallus*, cfr. J. Butler, *Questioni di genere*, trad. it. di S. Adamo, Roma-Bari, Laterza, 2013.

questa simultaneità: i due registri dello stesso ordine visuale razzista non esponevano, anche se in modi diversi, alcun pene nero come *Phallus* bianco. Tuttavia rimaneva il piacere della negazione come un piacere, un desiderio che poteva godere esclusivamente di un *Black Cock* cancellato.

Nei primi *stag film* americani – cosiddetti *one reelers*, girati da una bobina tra i tre e i cinque minuti, che il più delle volte non conteneva più di una scena di sesso – si cercavano (quasi) inutilmente interpreti neri<sup>22</sup>. I precursori degli attuali film porno erano proiettati dai venditori ambulanti nei bordelli, nei club di fumatori, nei college o agli *stag parties*, in modo tale che si partisse da un pubblico prevalentemente maschile e bianco. Ignorando l'aspetto illegale, i giornali locali annunciavano le rappresentazioni. Se, fino al 1915, il servizio postale nazionale non poteva trasportare alcuna cartolina zozza, alcun libro o volantino<sup>23</sup>, fino al 1908 fioriva – al contrario – la spedizione delle cartoline del linciaggio. Ciò ha portato ad un'interessante costellazione comunicativa, poiché all'epoca delle cartoline del linciaggio non circolava ufficialmente alcun materiale porno, mentre, a partire dallo sblocco delle cartoline erotiche, nessuna rappresentazione del linciaggio poteva essere più spedita.

Accanto alle fotografie e ai film erano, in particolare negli anni '30, molto amati i fumetti pornografici e si potevano acquistare a buon prezzo nelle tabaccherie o dal barbiere, luoghi in cui potenzialmente potevano anche essere vendute – sottobanco – fotografie del linciaggio. Questi piccoli opuscoli illegali si chiamavano *Tijuana Bibles* o *Eight Pagers*. Anche qui si rompeva raramente il tabù (Fig. 2). Se questo pubblico coincidesse o meno con quello dei possessori delle fotografie del linciaggio, non è ancora appurato, ma non è inverosimile. Era piuttosto probabile, perché la mancanza dell'attore nero era divenuta particolarmente eclatante dato il gradimento degli interpreti neri. Non era l'*interracial sex* in sé a costituire un tabù, ma negli *stag film*, nei fumetti come nella vita quotidiana, il sesso tra uomini neri e donne bianche. Negli anni '20 meno dell'1% dei film erotici aveva

<sup>22</sup> Cfr. A. Di Lauro/ G. Rabkin, *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Film 1915-1970*, New York/London, Chelsea House, 1976. Di Lauro e Rabkin si interessano a queste circostanze solo marginalmente. La ricerca sull'*interracial sex* nella storia della pornografia è ancora nella fase iniziale.

<sup>23</sup> Nel 1873 l'agente speciale del servizio postale americano Anthony Comstock promulgò la legge che prende il suo nome (*Comstock Act*), con cui non poteva più essere trasportato dalle poste alcun materiale osceno, dalle immagini ai libri porno, dai manuali per la prevenzione e l'interruzione di gravidanza fino ai giocattoli erotici. La legge Comstock è stata abrogata nel 1915. Cfr. L. Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel, Stroemfeld, 1995, pp. 125-131.



Fig. 2

delle trame associate alla morte per linciaggio; negli anni '60 il numero rimaneva intorno al 4,4%<sup>24</sup>. A contribuire a ciò è stata anche l'associazione della *Motion Pictures Producers*, quando nel 1927 ha promulgato il divieto generale della rappresentazione di *Miscegenation* (miscuglio di razze) nei cinema narrativi di Hollywood, divieto che è stato rinnovato e consolidato negli anni '30 con l'*Hays Code*<sup>25</sup>. Tuttavia il desiderio complementare degli uomini bianchi verso le donne nere apparteneva al repertorio fisso dei primi film erotici fino agli anni '60 (inclusi). Dunque, il pubblico, a cui essi si rivolgevano, ricavava un godimento visuale e somatico da quella relazione *ante-bellum* di servo-padrone, che – come abbiamo già detto – è stata così centrale nella giustizia del linciaggio<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. A. Di Lauro / G. Rabkin, *Dirty Movies*, p. 101. Di Lauro e Rabkin fanno riferimento, come altri autori dopo di loro, alla collezione del *Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction* alla Indiana University/Bloomington.

<sup>25</sup> Cfr. M. Stokes, *D.W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 7.

<sup>26</sup> Ciò che è strano in questo contesto è che nelle produzioni dei film erotici tra gli anni 1920 e 1930, che si avvalevano di un tocco asiatico, non compariva nessuna donna asiatica, quanto piuttosto donne bianche con una *Yellowface*. Qui la differenza etnica era rappresentata attraverso l'abbigliamento, la pettinatura, il trucco. La mia ipotesi è che il sesso con le donne asiatiche, a differenza di quello con le donne nere, fosse un *topos* meno comune, che

La differenza etnica appariva sullo schermo come una determinazione biologica indiscutibile: l'interprete bianco era abbonato al ruolo di *super stud* (stallone), a cui si concedeva docilmente la nera insaziabile *ultra slut* (puttana), per far sì che il pubblico divenisse testimone del suo *droit de seigneur*<sup>27</sup>. Qui si conferma, ancora una volta, la tesi di Michel Foucault, secondo cui la sessualità meno fa appello al rimosso di una società, quanto più evidenzia il suo angusto groviglio di potere e di tecniche di disciplinamento<sup>28</sup>. Lo stesso vale per la rappresentazione sessuale nella pornografia mainstream<sup>29</sup>.

In qualche film c'era, addirittura, un parallelo lampante con il razzismo di tutti i giorni. Nello *stag film* *KKK Nightriders* del 1939, un corpulento membro del Klan, vestito di bianco e con una spada sguainata, entra in una capanna, costruita alla buona, di una donna nera, che è sdraiata nuda sul letto. L'uomo estorce il sesso con la forza, ma durante l'atto sessuale la donna inizia a godere dello stupro e prova piacere nel servire il suo 'Lordy': «Does you [sic] all feel good now Mr. Klansman?» domanda una didascalia e un'altra asserisce: «All night riders must have their fun»<sup>30</sup>. Il film di dieci

era stato introdotto per la prima volta con la *Yellowface*, mentre la rappresentazione pornografica degli uomini bianchi con le donne nere apparteneva da lungo tempo alla cultura quotidiana americana. Cfr. C. Parreñas Shimizu, *The Hypersexuality of Race. Performing Asian/American Women on Screen and Scene*, Durham/London, Duke University Press, 2007, in particolare il capitolo IV, *Racial Threat or Racial Treat? Performing Yellowface Sex Acts in Stag Films, 1920-1934*, pp. 102-139.

<sup>27</sup> Cfr. P.R. Klotman, *Racial Stereotypes in Hard Core Pornography*, «Journal of Popular Culture», Vol. 5/1, Sommer 1971, pp. 221-235. Non sempre questa costellazione sessuale riusciva senza allusioni morali, per esempio in *One on the Masher* del 1911, un Dongiovanni bianco flirta senza successo, fino a quando, inavvertitamente, conquista una donna nera, ma poi deve correre il più veloce possibile per salvarsi la pelle. Cfr. Di Lauro -Rabkin, *Dirty Movies*, pp. 49 sgg. Un esempio precedente, anche se non è pornografico, è *What Happened in the Tunnel* di Edwin S. Porter (USA 1903). Nello scompartimento di un treno siedono una donna bianca, la sua domestica nera e vicino a loro un uomo bianco. Quando cade sul pavimento la borsa della donna bianca, l'uomo la raccoglie da terra e inizia a flirtare con lei. Il treno attraversa un tunnel, lo schermo si fa nero e lentamente si comincia a vedere. A quel punto, le due donne hanno scambiato il loro posto e si vede il bianco baciare la donna nera. Umiliato, l'uomo si tira indietro e si nasconde dietro il suo giornale, mentre le donne ridono di lui.

<sup>28</sup> Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 1978.

<sup>29</sup> Cfr. al riguardo *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, a cura di L. Hunt, Frankfurt am Main, Fischer, 1994; L. Williams, *Hard Core*; L. Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg, Jonas, 2001.

<sup>30</sup> L. Williams, *White Slavery versus the Ethnography of Sexworkers. Women in Stag Films at the Kinsey Archive*, «The Moving Image», 5.2, Autumn 2005, pp. 125 sgg.

minuti termina con una *money-shot*, la cui eiaculazione esterna è – come sostiene Linda Williams – la prova visibile che sostituisce il piacere invisibile della donna<sup>31</sup>. La donna nera prova l'oro bianco, lo accoglie in sé, diventa un *Phallus-container*. Le costellazioni politiche di dominanza e oppressione, qui, sono rese invisibili e messe in scena come una (presunta) naturale relazione di genere, piacere sessuale e identità etnica. La femminilità, in generale, e l'essere nera, in particolare, godono della sottomissione all'impero della supremazia bianca<sup>32</sup>. Su questo, presumibilmente, si troveranno d'accordo parte sia del pubblico degli *stag film* dell'epoca, che quello del linciaggio.

Quando, in rari casi, il sesso maschile nero non veniva tematizzato come assenza, ma piuttosto era messo direttamente in scena, veniva accompagnato, la maggior parte delle volte, dalla sua rappresentazione come macchietta e raramente si fermava qui, perché ciò a cui puntava era la conquista di una donna bianca. In particolare, il *pornocomic* funzionava da *medium* della proverbiale superiorità e l'ipersessualizzazione era connessa al ridicolo. La cultura pornografica di quell'epoca aveva, in generale, un debole per il baccano e non si faceva scappare nessuna opportunità di integrare, nelle sue trame, l'humor osceno, come se volesse allontanare dal suo pubblico la vergogna attraverso il riso e consentire la discriminazione<sup>33</sup>. A tal fine, ha giocato un ruolo chiave l'amata figura del buffone, il clown nero e il pagliaccio bambinesco della tradizione del *minstrel show*. Come anti-Priapo e *pendant* grottesco della virilità sessuale bianca, era stato dotato di una specie di protesi del pene, al punto che – ad esempio – i pompieri utilizzavano il suo *tubo* per spegnere il fuoco (Fig. 3). Con ciò era facile ottenere in modo grossolano l'omofobia, dal momento che l'eteronormatività era ancorata all'essere-bianco<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Sulla funzione del *money shot*, cfr. ancora Williams, *Hard Core* e Hentschel, *Techniken*.

<sup>32</sup> Linda Williams richiama giustamente l'attenzione sul fatto che, accanto alla posizione etnica e di genere, anche la classe gioca un ruolo marcato. In *KKK Night Riders* i sottotitoli della donna nera sono redatti in un linguaggio grammaticalmente scorretto e caricaturale, mentre il bianco Klansmann padroneggia espressioni corrette e più complesse. Cfr. Williams, *Slavery*, p. 126.

<sup>33</sup> Linda Williams ipotizza che gli *stag film* in America fossero eseguiti senza un accompagnamento musicale, in modo tale che il riso potesse essere l'unico rumore ufficiale. Cfr. *ibidem*, p. 129.

<sup>34</sup> Cfr. P.R. Klotman, *Racial Stereotypes*, p. 227 e p. 233: «The role of the Afro-American in the larger society is clearly identified here: it is a negative, but of course amusing, reflection of the positive role of whites. (...) It seems a safe conclusion to reach, therefore, that the *Eight-page Bible* was geared to a white, male audience whose "natural" assumptions of racial superiority were left unchallenged and intact. While they could exult in the sexual prowess of the extraordinarily endowed white male, they could laugh comfortably at the blundering, servile, ignorant Black trying to emulate the success of the white man».



Fig. 3

Ridere – si ricordi il ghigno del pubblico bianco che assisteva al linciaggio – poteva essere sia una strategia di difesa da una radicale insicurezza, sia un grido di vendetta. Nell'epoca della depressione economica, che ha fatto impennare il numero di linciaggi, uno *stag film* – *A Stiff Game* – del 1930 terminava con l'invocazione del Ku Klux Klan. Anche qui si intrecciavano due dei più grandi tabù dei primi *stag film*: essere nero e gay per far apparire il *Black Cock* come perversione. *A Stiff Game* è uno dei primi film, in cui viene rappresentato il sesso tra uomini<sup>35</sup>. All'inizio il protagonista nero, il portiere Sambo – il cui nome rimanda, tra l'altro, ad una figura comica – ha una *fellatio* con un uomo bianco: il nero *serve* concretamente il bianco<sup>36</sup>. Quando entrano in scena le donne bianche, inizia il gioco eterosessuale e una didascalia commenta come segue: «He [Sambo, L.H.] was later disqualified by the KKK»<sup>37</sup>. Per questo motivo *A Stiff Game* portava alla rottura del tabù del piacere visivo e somatico del pubblico maschile bianco, per punirla, infine, come un oltrepassamento del limite, assicurando al *super stud* bianco di essere il solo ad avere il *Phallus* (la donna bianca).

<sup>35</sup> Altri esempi precedenti sono *Le ménage moderne du Madame Butterfly* (Francia 1920) e *The Surprise of a Knight* (USA 1929). Cfr. Di Lauro –Rabkin, *Dirty Movies*, p. 101. Di Lauro e Rabkin richiamano l'attenzione sul fatto che le scene lesbo appartenevano al repertorio standard delle produzioni mainstream e ammontavano intorno al 20% delle scene di sesso rappresentate.

<sup>36</sup> Cfr. *ibidem*, p. 71, dove si trova una brutta immagine da vedere.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 66.



Questa dottrina ha iniziato a vacillare solamente con il successo dei movimenti dei *civil rights* negli anni '60, quando con l'aumentare degli interpreti e dei produttori neri, veniva discussa la tensione specifica tra divieto, fobia, paura e desiderio come una voglia erotica della stessa trasgressione. Linda Williams scrive a proposito, come «*a new kind of racial pornographic fantasy comes into being due to America's history of racial oppression but not a simple repetition of these past racist stereotypes*»<sup>38</sup>. Queste più recenti produzioni *hard core* come *Behind the Green Door* (USA 1972), *Let me Tell Ya 'bout White Chicks* (USA 1984) o *Crossing the color line* (USA 1999), proiettate all'epoca ufficialmente nel cinema porno, tabuizzavano non più il sesso tra gli uomini neri e le donne bianche, ma lo mettevano in scena accentuandolo in modo che il tabù storico del sesso interrazziale ne alimentasse persino il desiderio. Il pubblico di questi film – come sostiene Williams – conosceva gli stereotipi razzisti, ma per la maggior parte non credeva più ad essi<sup>39</sup>. Dunque, gran parte delle nuove confessioni di piacere non era interamente libera dalle citazioni razziste. Tuttavia, tanto il silenzio dell'epoca quanto l'omissione del razzismo sono perturbanti e rivelano, in modo preciso, l'ambivalenza che sussiste tra la proibizione e il piacere, il desiderio e il castigo.

LINDA HENTSCHEL  
Kunsthochschule Mainz

<sup>38</sup> Sulle attuali produzioni porno, che tematizzano il sesso tra neri e bianchi, riprendendo con ciò stereotipi razzisti che si spostano da una «feticizzazione fobica» ad una «feticizzazione desiderante», cfr. Williams, *Skin Flicks on the Racial Border*, p. 272 e p. 275: «(...) It is fear – the fear once generated by white masters to keep white women and black men a part – that gives erotic tension to interracial sex acts (...)». Williams ribadisce che l'accesso regolato dal colore della pelle al sesso deve essere inteso come una tecnica biopolitica di potere. Come esempio, per l'attualità del mito della donna bianca da proteggere, riprende l'attacco all'afroamericano Rodney King, che nel 1991 è stato ammazzato a bastonate a Los Angeles da poliziotti bianchi, perché avrebbe oltraggiato sessualmente una collega bianca. I poliziotti sono stati dichiarati innocenti. Cfr. *ibidem*, pp. 287-290.

<sup>39</sup> Cfr. *ibidem*, p. 287: «Where it [the fear, L.H.] once operated in a more exclusively phobic mode to keep the black man and the white woman apart, now its reversal in pornographic fantasy shows how the stereotype informs the erotic tension of representations of interracial lust. I do not mean to suggest, however, that a racialized mix of fear and desire informing contemporary pornography now renders it totally innocuous». Williams ribadisce che il desiderio, dichiarato apertamente, di una donna bianca verso un pene nero è più frequente rispetto a quello di una donna nera verso un pene bianco. Cfr. *ibidem*, p. 277. L'autrice lo designa come «a kind of knowing flirtation with the archaic beliefs of racial stereotypes». Cfr. *ibidem*, p. 302.



## PORNOGRAFIA DEL SEGRETO DI STATO

Il mondo non sussiste che grazie al segreto  
Zohar, III.128 a

Ricorderò al giurista che in fondo il diritto parla  
della stessa cosa di cui vi parlerò io: del  
godimento.

Jacques Lacan<sup>1</sup>

Sentii che una parte di me s'ergeva fino  
a puntare dritta come un fuso verso  
quella zona d'ombra, come per dire: «Ti voglio!»  
John Holmes<sup>2</sup>

### 1. *So cos'è quando lo vedo.*

Imbastire un'argomentazione filosofica attorno alla pornografia presenta molte difficoltà, come il moltiplicarsi delle direzioni di ricerca (la tassonomia d'usi del corpo, i codici semiotici della rappresentazione, le proprietà tecniche del media utilizzato ecc.) o come la difficoltà di definirla.

Infatti è impossibile dire cosa sia, dato che «non vi è una risposta chiara e universalmente accettata a questa domanda»<sup>3</sup>. A questo proposito è celebratissima la dichiarazione del giudice Potter Stewart: «I shall not today attempt further to define the kinds of material I understand to be embraced within

<sup>1</sup> J. Lacan, *Seminario XX*, trad. it. di L. Longato, Torino, Einaudi, 2011, p. 4.

<sup>2</sup> J. Holmes, *Re del porno*, trad. it. di F.P. Belletati, Roma, DeriveApprodi, 2003, p. 30.

<sup>3</sup> R. Ogien, *Pensare la pornografia*, trad. it. di M. Bellini, Milano, ISBN Edizioni, 2005, p. 31.

that shorthand description [hard-core pornography]; and perhaps I could never succeed in intelligibly doing so. But I know it when I see it, and the motion picture involved in this case is not that»<sup>4</sup>.

Ogni criterio definitorio è scivoloso perché, nel momento stesso in cui lo si applica alla pratica, tenderà immancabilmente a rivelarsi soggettivo. Possiamo ammettere teoricamente che il porno sia osceno o eccitante, ma poi dovremo riconoscere che queste due caratteristiche subiranno le oscillazioni del soggetto che ne fa uso. Del resto è anche un'invenzione teorica parlare di porno senza addentrarsi nelle sue sfaccettature, ma almeno, a fronte di altre, questa *reductio* è innocente oltre che necessaria.

L'unica definizione oggettiva che se ne potrebbe dare è quella di essere la rappresentazione esplicita di un'attività sessuale con l'intento di provocare eccitazione, ma è ben poca cosa se si pensa alla vastità di effetti che la pornografia è capace di innescare. A ogni modo, è un paradosso che la questione più profonda a essa legata rischi così spesso di rimanere in ombra: è molto difficile, infatti, scorgere il nesso che collega il tema della verità a quello della pornografia. «Il faudrait imaginer la vérité comme étant ce qui résiste à sa propre constitution: comme le moment où *refuse* de s'affirmer la plénitude de toute chose là où pourtant celle-ci est expérimentée. Rencontrer une putain est un de ces moments. L'expérience que l'on y fait de sa propre vérité de sujet y est l'expérience de ce que ce sujet n'est qu'une sorte d'épiphénomène de la rencontre, un *side effect* hasardeux et instable»<sup>5</sup>.

Ciò vale – benché in forme diverse, come vedremo – anche quando questo incontro con la 'puttana' accada solo tramite un medium quale che sia. Sebbene questo incontro, quando viene filmato, si determini in un mero oggetto pornografico, il potere che ne scaturisce – ossia il porno – lo travalica.

## 2. *La Cosa oltre l'osceno.*

Se l'analisi teorica del porno si palesa così problematica, contemporaneamente è molto facile esperirne un'analisi pratica, proprio perché il porno sembra non voglia nasconderci nulla, e in questo non nasconderci nulla c'è gran parte della sua enigmaticità. Si direbbe che il suo scopo principale sia proprio quello di voler scoprire tutto ciò che normalmente rimane velato, *senza altro* da aggiungere. Questo scopo si manifesta attraverso una delle caratteristiche più interessanti del porno, ossia la capacità di assimilare a sé

<sup>4</sup> La frase fu detta nel corso del processo *Jacobellis vs Ohio*, 378 U.S. 184 (1964).

<sup>5</sup> L. De Sutter, *Métaphysique de la putain*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2014, pp. 110-111.

tutto ciò che tocca. Se in un film comico o drammatico dovessero esserci due o tre scene di sesso esplicito della durata di anche solo tre minuti ognuna, come minimo il film verrebbe indicato (rozzamente) come 'erotico', se non porno. È una caratteristica che il porno condivide col genere 'giallo' nelle sue numerose varianti (poliziesco, thriller ecc.): se c'è anche di sfuggita l'indagine su un delitto, il film diventa automaticamente un giallo. Viceversa, non è detto che se il protagonista fa qualche battuta il film diventi comico o se piange drammatico.

Porno e giallo sono generi infestanti, ma il porno è superiore per almeno un motivo: se in un porno si mette l'indagine su un delitto rimane un porno, mentre se in un giallo si mette il sesso esplicito diventa porno/erotico. Il porno, insomma, sembra essere superiore in quanto sottofondo di ogni possibile genere cinematografico. La sua caratteristica infestante è sintomatica, quindi, del suo scopo svelante in quanto sembra che possa attecchire ovunque, cioè che tutto sia velato e potenzialmente raggiungibile dal suo svelamento. Se questa affermazione sembra eccessiva, si può fare un esempio in merito.

Cosa accadrebbe se in *Harry ti presento Sally* si vedessero tutte le scene di sesso esplicito che il regista o la trama ci suggeriscono? Diventerebbe un film porno e, in termini analitici, il soggetto cadrebbe nell'oggetto del suo desiderio nascosto. Non c'è trama o genere cinematografico che possa reggere alla pornografia o isolarsi da essa. Ogni film, se mostrasse l'osceno che suggerisce, diventerebbe porno. E, reciprocamente, solo elidendo il porno che resta tuttavia implicito in *Harry ti presento Sally* è possibile arrivare a un'accettabile commedia sentimentale. Questo vuol dire che la Cosa oscena, la quale fonda la legge (che poi vela a sua volta la Cosa stessa, essendo fortemente intrecciate), è «un oggetto il cui impatto è tanto più forte quanto più svanisce – quanto più diminuisce, tanto più il resto assume importanza»<sup>6</sup>.

Per «Cosa» (*das Ding*) intendiamo ciò che «si presenta e si isola come il termine estraneo attorno a cui ruota tutto il movimento della *Vorstellung*, che Freud ci mostra governato da un principio regolatore, il cosiddetto principio di piacere»<sup>7</sup>. Questo oggetto, «dato che si tratta di ritrovarlo, lo qualifichiamo perduto. Ma questo oggetto (...) non è mai stato perduto (...). Il principio di piacere governa la ricerca dell'oggetto e le impone quei giri che mantengono la sua distanza rispetto al suo fine»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> S. Žižek, *L'isterico sublime*, trad. it. di A. Schiacchitano, Udine-Milano, Mimesis, 2003, p. 23.

<sup>7</sup> J. Lacan, *Seminario VII*, trad. it. di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2008, p. 67.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 68.

La ricerca della Cosa, dunque, è in fondo una ricerca a vuoto, poiché «l'oggetto da ritrovare le dà la sua invisibile legge, ma peraltro non è ciò che regola i suoi percorsi. A stabilirli e a modellarne il ritorno – anche il ritorno è mantenuto a distanza – è il principio di piacere, il quale impone alla ricerca dell'oggetto di non incontrare alla fin fine altro che il soddisfacimento della *Not des Lebens*»<sup>9</sup>.

La ricerca fatta dal soggetto per ritrovare la Cosa mai smarrita è gestita dal principio di piacere, che la articola in un movimento circolare di rappresentazioni. Da ciò si capisce anche come «*das Ding* si presenta a livello dell'esperienza inconscia come ciò che fa legge»<sup>10</sup>, portando alla conseguenza che «l'etica comincia (...) nel momento in cui il soggetto pone la questione di quel bene che aveva cercato inconsciamente nelle strutture sociali – e in cui, al tempo stesso, è portato a scoprire il legame profondo con cui ciò che gli si presenta come legge è strettamente connesso alla struttura stessa del desiderio»<sup>11</sup>.

Questa dinamica chiarisce, per tornare al nostro esempio, come e perché *Harry ti presento Sally* rimanga implicitamente un porno e che sia questo a renderlo seducente, ma accettabile: ciò che viene escluso (la Cosa, oscena) rimane in quel che resta in mostra perché quel che resta (la commedia sentimentale) è ritagliato attorno ai bordi dell'escluso. La Cosa fonda la legge e la legge la nasconde perché, come dice Freud in *Il disagio della civiltà*, «il Super-io della civiltà, al pari di quello individuale, affaccia severe esigenze ideali, il cui mancato adempimento viene punito con l'“angoscia morale”», ma, non contenti di interdirci l'oggetto concreto delle nostre pulsioni (interdizione da cui la legge, per Freud, nasce), il Super-io della civiltà e quello individuale intervengono anche quando semplicemente lo desideriamo poiché «l'effetto della rinuncia pulsionale sulla coscienza è allora che quella parte di aggressività che tralasciamo di soddisfare viene presa sopra di sé dal Super-io e ne accresce l'aggressività (contro l'Io)»<sup>12</sup>.

È il paradosso superegoico per cui, tanto più ci si adegua alla legge (sociale), tanto più la legge (individuale, legata a filo doppio con quella sociale) ci colpisce: tanto più la si esegue letteralmente tanto più essa chiede e quindi tanto più siamo in difetto: «tanto più si cerca di respingere l'oggetto

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>12</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in Id., *Opere. 1924-1929*, vol. X, a cura di R. Colomi, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, pp. 555-630, p. 627.

orrendo del desiderio, tanto più spaventoso emerge davanti al soggetto»<sup>13</sup>. Ma è a questo punto che il porno comincia a manifestare la sua energia svelante: in questo ambito in cui individuale e sovraindividuale si amalgamano diventa chiaro che il simulacro delle nostre pulsioni, ossia il porno, assume anche il valore di catalizzatore della legge e delle sue istanze. Se il Super-io punisce in modo progressivo il soggetto per le pulsioni che egli reprime in linea coi dettami superegoici, allora la legge tenderà ad avversare il luogo pornografico in cui queste pulsioni circolano liberamente.

La storia ci dimostra che in effetti la legge è sempre stata aggressiva col porno e, a ben pensare, l'unica ragione per cui questo si è verificato è che il porno le incute uno strano timore.

### 3. *Il mistero del segreto di Stato.*

Possiamo dire che ogni Stato, che si definisca genericamente democratico – e quindi tendenzialmente liberale<sup>14</sup> –, si è dotato da molto tempo di una disciplina dedicata al segreto di Stato (SdS), se lo definiamo «nella doppia veste di massimo ordinamento normativo (giuridico) di una società, e di apparato legislativo, amministrativo, giudiziario e militare che detto ordinamento elabora, impone coattivamente alla popolazione, seppure sulla base di un minimo consenso, e difende se necessario con l'uso della forza, di cui si riserva il monopolio per legge, sia ciò considerato legittimo o meno dalla maggioranza della popolazione»<sup>15</sup>.

Che lo Stato ci nasconda qualcosa potrà non essere troppo sorprendente, ma ciò che dovremmo trovare sorprendente è che ce lo dica esplicitamente. Infatti, ciò che rende singolare questa disciplina è che ci partecipa dell'esistenza di un qualcosa che lo Stato non vuole dirci. Sarebbe come se qualcuno ammettesse: «Io non posso rivelarti qualcosa». Dire che si ha un segreto è ben più assurdo che non dirlo affatto. Questa assurda ammissione ha il magico effetto di nascondere meglio il segreto mettendolo in mostra, come insegna Poe con *La lettera rubata*. Quel che dobbiamo capire, quindi, è che cosa lo Stato vuole dirci dicendoci che non può dirci quel che non ci dice. Il problema si gioca su cosa *dice* e cosa *vuole dire*, quindi è un problema di enunciato ed enunciazione.

La distanza che separa ciò che si vuol dire da ciò che viene detto è determinata da una strategia discorsiva che è, per sua natura, parzialmente

<sup>13</sup> Žižek, *L'isterico sublime*, p. 24.

<sup>14</sup> Cfr. G. Sartori, *Democrazia: cosa è*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 17.

<sup>15</sup> L. Gallino, *Dizionario di sociologia*, Torino, Utet, 2006, p. 646.

inconsapevole anche per il soggetto che la pone in essere. Si definisce così l'esistenza di uno scarto spettrale insito in ogni discorso, un doppio fondo osceno in cui finisce ciò che resta fuori nel corso della scelta inconscia e obbligatoria che trasforma l'enunciazione in enunciato. Il modo in cui il soggetto si presenta a se stesso e agli altri è il frutto di questa scelta in parte consapevole e in parte no. Per affrontare questo scarto è necessario l'utilizzo di alcuni strumenti della psicanalisi.

Certamente l'idea di applicarli a un soggetto che non è un essere umano può essere controversa, ma se l'analisi prende piede a partire da un vissuto e da un modo di esprimersi allora diventa ipotizzabile un simile approccio: se prendiamo lo Stato come fosse un uomo artificiale creato dagli uomini per i loro bisogni<sup>16</sup> e, attenendoci alle sue peculiarità lo guardiamo in tale prospettiva, forse possiamo capirne qualcosa di più. Da questo punto di vista, il SdS diventa assimilabile a quel che in psicanalisi viene definito censura, ossia un contenuto inconscio che non viene fatto accedere alla coscienza (non viene cioè ricordato dal soggetto), ma di cui qualcosa può emergere nel corso dell'analisi. In effetti, il SdS non è un contenuto totalmente inconscio di cui lo Stato non sa nulla: anzi, più esplicito di com'è non potrebbe, dato che esiste un contenuto che lo Stato deliberatamente e apertamente non ci dice per motivi di ordine pubblico. Del resto, se non sapesse cosa vuole nascondere, come potrebbe nasconderlo?

Ma dobbiamo ricordare che non tutto il censurato emerge: c'è un'altra parte che rimane sommersa, un nucleo oscuro che non sarà mai nemmeno parzialmente reso conscio, un segreto osceno irriferribile che per mezzo della propria rimozione permette l'esistenza stessa del soggetto in quanto Io. In questo caso, il vero segreto dello Stato non è il SdS, ma il motivo per cui ci tiene a dire che ha un segreto. Il problema non sono gli incartamenti top secret, bensì il motivo per cui lo Stato ci informa che tali incartamenti esistono.

In questa situazione, come per ogni individuo, ha un ruolo focale il Super-io, ossia quel corredo di regole intangibili preesistenti al soggetto e quasi totalmente immodificabili per quest'ultimo che costituisce il programma valoriale fondativo della sua esistenza e della sua azione. Nel caso dello Stato, sempre con le dovute proporzioni visto che nella nostra analisi è solo quasi umano, un ottimo esempio potrebbe essere la Costituzione: essa

<sup>16</sup> Cfr. Hobbes, *Leviathan*, cap. 21: «But as men, for the attaining of peace and conservation of themselves thereby, have made an artificial man, which we call a Commonwealth»; cfr. T. Hobbes, *Leviatano*, trad. it. di M.V. Predaval, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 177: «Gli uomini, per raggiungere la pace e, con ciò, la propria conservazione, hanno fatto un uomo artificiale, che chiamiamo stato».



fonda lo Stato, il quale può porsi come tale solo dal momento in cui esiste una carta costituzionale o un affine, e deve attenersi a tale Legge superiore. Naturalmente esistono delle eccezioni, ma in questo momento ci stiamo riferendo alla prassi più comune e a noi più vicina.

In sostanza, lo Stato ci parla delle sue azioni, è trasparente, ma omettendo alcune parti: come un qualunque film d'amore in cui non vediamo mai i protagonisti copulare, anche se la pellicola ce lo lascia intendere. Lo Stato propone una storia pubblica a se stesso e ai suoi spettatori (cittadini e altri Stati) proprio come farebbe un film: lo Stato è creatore e interprete del film che lo descrive, è il biografo di se stesso e come tale tiene a nascondere quanto lo mette a disagio. Sceglie, più o meno consciamente, quale lo interpretare come farebbe qualunque individuo normale. Se nell'esempio di *Harry ti presento Sally* l'esclusione riguardava il sesso esplicito, per lo Stato riguarda il SdS.

Lo Stato ammette di avere un segreto e questo segreto è motivato dall'impossibilità di poter dire qualcosa per via delle conseguenze che potrebbero scatenarsi. Naturalmente, a seconda dello Stato in questione, la motivazione potrà essere formalizzata in vari modi, ma rimarrà sempre nell'orbita di un bisogno di sicurezza.

#### 4. *Spie e segreti.*

Come abbiamo detto, il porno è oggetto d'aggressione da parte della legge. Ma abbiamo anche detto che la caratteristica del porno è principalmente quella di svelare. Possiamo allora supporre che la legge, attraverso cui lo Stato si esprime, colpisca il porno proprio perché lo Stato ne teme l'effetto svelante. In tal caso, però, non sarebbe corretto concludere che lo Stato pone il SdS perché, indipendentemente dalla sicurezza, è ossessionato dal segreto in quanto tale? A un livello sociale, diciamo di 'coscienza' dello Stato, la risposta è ovviamente no e i motivi di sicurezza rimangono in piedi, ma a un livello 'inconscio' dello Stato la risposta potrebbe non essere così scontata. Se lo Stato o chi per lui interrogasse un sospetto e nel corso dell'interrogatorio l'interrogante si scontrasse con la reticenza o il silenzio dell'interrogato, s'insinuerebbe automaticamente il sospetto che quel silenzio celi una minaccia. Sicuramente perché lo Stato – e generalmente chi detiene il potere – sa che il segreto, oltre a essere uno strumento per il mantenimento del potere, può anche venire utilizzato da chi è sottoposto al potere come strumento di sovversione. Come il porno, che sovverte i ruoli generando nel minorenne supposto innocente il desiderio sessuale che gli adulti non vorrebbero riconoscerli.

Ma nel SdS il motivo più profondo è che il potente vuole il segreto tutto per sé in quanto «è caratteristica del potere una ineguale ripartizione del *vedere a fondo*. Il detentore del potere conosce le intenzioni altrui, ma non lascia conoscere le proprie. Egli dev'essere sommamente riservato: nessuno può sapere ciò che egli pensa, ciò che si propone»<sup>17</sup>. Proprio per mantenere questa disuguaglianza il potente si avvarrà di ogni mezzo per arrivare a sapere ciò che l'interrogato non gli dice, per questo «il silenzio ostinato porta all'interrogatorio doloroso, alla tortura»<sup>18</sup>: si suppone, dice Canetti, che chi tace abbia risposte che non *vuole* dare e che più tace più abbia da nascondere.

Possiamo dire che questa sia solo una lontana eco del passato? Nient'affatto. È noto che «dopo gli attacchi dell'11 settembre 2001, la Casa Bianca fece della tortura la sua arma segreta nella guerra al terrore»<sup>19</sup> e che questo comportò scontri interni alle istituzioni statunitensi in quanto «a un livello ideologico più profondo, questa è stata una situazione di potere contro la giustizia, o più particolarmente, dei poteri presidenziali degli Stati Uniti contro i diritti umani. Visto che dal punto di vista storico, essa è una lotta sui principi fondamentali che risalgono a quasi 400 anni fa»<sup>20</sup>.

Inoltre, è tramite il segreto che il potente può saggiare in ogni momento la fedeltà di chi sorveglia per lui i subalterni, in quanto «anche il sorvegliante è a sua volta controllato da un altro, le cui informazioni rettificano le sue. Così il potente è sempre tenuto al corrente della fidejussione dei depositari dei suoi segreti, e può valutare quale di quei recipienti sia divenuto così colmo da rischiare di traboccare. Egli solo ha la chiave dell'intero complesso di segreti, e si sente in pericolo quando deve renderne interamente partecipe un altro»<sup>21</sup>.

Naturalmente, la sorveglianza dei sorveglianti deve avvenire in segreto, sennò perderebbe efficacia: il sorvegliante viene spiato, cosicché osserviamo che chi spia è celato dal segreto e chi viene spiato è privato del segreto. La fine del segreto coincide con un segreto. Inconcepibile per il porno.

##### 5. *Del timore e dell'amor di Stato.*

Se intendiamo la tortura, dunque la violenza dello Stato, come fosse il vissuto di un individuo, possiamo riscontrare nel SdS il ruolo tipico della censura, ossia quello di relegare certi contenuti inaccettabili nell'inconscio

<sup>17</sup> E. Canetti, *Massa e potere*, trad. it. di F. Jesi, Milano, Adelphi, 1981, p. 353.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>19</sup> A.W. Mc Coy, *Una questione di tortura*, trad. it. di G. Fletzer, Roma, Edizioni Socrates, 2008, p. 163.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 315.

<sup>21</sup> Canetti, *Massa e potere*, p. 353.

per consentire all'Io di vivere serenamente secondo l'idea che ha formato di sé anche in base al proprio programma valoriale, ma la violenza con cui il SdS viene schermato ci segnala che siamo vicini a uno dei lati oscuri del potere, il quale anche nella sua versione di Stato liberal-democratico ha una legge che protegge con la forza i propri segreti e la disuguaglianza del suo sapere.

Potremmo dire che, come esiste il timore di Dio e l'amore di Dio, così esiste un timore e un amore verso lo Stato. Se «i principali elementi fondanti della religiosità sono soprattutto il timore e la ricerca di protezione e aiuto»<sup>22</sup> lo stesso può dirsi per quelli dello Stato. Quella protettiva è solo la faccia superficiale sotto la quale esiste una seconda faccia che si manifesta al cittadino tramite l'esperienza della paura, la quale gli consente di temere la legge, di avere una sintomatica ritrosia a violarne i dettati: violenza, tortura, segreto sono i canali con cui comunica la seconda faccia enigmatica dello Stato.

Ma non è solo il vissuto a creare difficoltà: anche il Super-io, per il paradosso su rilevato, ne crea una insormontabile. Siamo sempre in colpa nei confronti del Super-Io, della legge, di Dio. Anche lo Stato, quindi, in qualche modo non potrà essere completamente aderente alla Costituzione e, per questo, dovrà avere una sua dolorosa colpevolezza, che rimuove per vivere sereno. Anche per questo il dolore assume un ruolo molto importante nell'economia dello Stato, come in quella dell'Io o della Fede. Questo rimosso affiora soprattutto nei riguardi della «vittima».

Nel porno la vittima è consenziente, cioè è essa stessa a godersi la violenza, è uno dei modi con cui amplia la capacità del corpo di provare sensazioni, nel caso dello Stato «il bisogno di punizione, è una manifestazione pulsionale dell'Io (che è divenuto masochista sotto l'influsso del Super-io sadico); essa è cioè una parte della pulsione presente nell'Io, e tendente alla distruzione interna, impiegata per formare un vincolo erotico col Super-io»<sup>23</sup>.

Facendo eco a Slavoj Žižek<sup>24</sup>, di recente Andrea Pugiotto nota che si è assistiti alla proliferazione delle tipologie vittimarie, alla loro porosità (per cui tutte le vittime sono uguali) e alla loro strumentalizzazione, in quanto «il concetto di vittima è diventato (nel bene e nel male) il grimaldello per dare accesso a ogni forma di ingerenza umanitaria»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> P. Antes, *Religioni allo specchio. Dagli albori della storia all'epoca attuale*, Padova, EMP, 2011, p. 70.

<sup>23</sup> Freud, *Il disagio della civiltà*, p. 627.

<sup>24</sup> S. Žižek, *La fragilità dell'assoluto*, trad. it. di B. Amali, Massa, Transeuropa, 2007, cap. 5.

<sup>25</sup> AA.VV., *Il delitto della pena*, a cura di F. Corleone e A. Pugiotto, Roma, Ediesse, 2012, p. 161.

Ciò, lungi dal mostrare un potere rabbonito, evidenzia come esso si serva della vittima per poter espletare impunemente la sua violenza sugli obiettivi che si è prefisso, scavalcando i diritti umani che – nel caso dell’Occidente – dice di voler tutelare. Paradossalmente è la pubblicità del paravento umanitario a rendere ancor più impenetrabile il suo segreto, che è sovente avvolto in una «bolla morale», ossia in uno spazio in cui «i concreti e ordinari agenti di violenza (...) reputano spesso le loro azioni totalmente o abbondantemente giustificate, come per esempio quando rispondono a degli attacchi reali o immaginari perpetrati dalle loro vittime nei loro confronti»<sup>26</sup>.

Ma se prendiamo per buono che «l’essere-là del segreto non dipende più dal privato che dal pubblico»<sup>27</sup>, possiamo azzardare che esso, oltre a essere posto coscientemente per proteggere il potere dagli altri, in parte esiste indipendentemente dal potere, appunto «inconsciamente» come una sorta di zona oscura in cui tutto è potenziale, tutto è da decidersi, dove gli opposti convivono perché non ancora formalizzati discorsivamente in quanto opposti. Esiste perciò, oltre alla «bolla morale», una «bolla epistemica» in cui l’agente cognitivo è intrappolato e che lo fa essere ignaro dei suoi stessi errori, due bolle che si pongono in un rapporto di omeomorfismo<sup>28</sup>.

Il segreto, dunque, sarebbe in parte un segreto anche per il potente, che in questo modo può non vedere del tutto la sua colpa.

#### 6. *Segreto intenzionale e segreto inintenzionale.*

Il porno denuda. È la sua attività più frequente. Il corpo pornografico è per antonomasia denudato. Naturalmente ci sono casi in cui l’abbigliamento è parte integrante della performance pornografica, ma «solo la prostituzione ha permesso l’abbigliamento inteso a sottolineare il valore erotico dell’oggetto»<sup>29</sup>. In questi casi, anche quando vestito, il corpo è nudo perché il vestito è parte integrante del gioco pornografico tanto quanto lo sono la pelle, i genitali o la bocca.

Il corpo accetta di servirsi della pornografia perché essa permette, per la sua caratteristica mediatica audiovisiva, di potersi ampliare. Il corpo pornografico diventa, come lo chiamerebbe Freud nel saggio succitato, un dio-protesi che non ha più solo una bocca o solo una pelle, ma molte bocche e molte pelli, liberamente in base alle inquadrature e alle prestazioni.

<sup>26</sup> L. Magnani, *Filosofia della violenza*, Genova, Il Melangolo, 2012, p. 335.

<sup>27</sup> J. Derrida, *Il segreto del nome*, trad. it. F. Garritano, Milano, Jaca Book, 1997, p. 119.

<sup>28</sup> Cfr. Magnani, *Filosofia della violenza*, p. 144.

<sup>29</sup> G. Bataille, *L’erotismo*, trad. it. di A. Dell’Orto, Milano, ES, 2009, p. 127.

Quel che sarebbe un corpo normale, nella sua routine privata, sarebbe un corpo costretto nella propria semplicità come in un abito stretto: dovrebbe relazionarsi all'altro secondo certe regole non scritte che sono abituali nel mondo reale e quotidiano. Il porno, invece, costituisce un'oasi in cui il soggetto si libera di quell'abito e può mandare in pezzi il suo corpo, cosicché ogni pezzo diventi una zona erogena a sé nel momento in cui la telecamera lo seleziona dandogli posto nella pellicola. Finalmente il soggetto si accorge che le imposizioni superegoiche dell'uso del corpo, per le quali «l'individuo si realizza come soggetto morale nella plastica di un comportamento perfettamente misurato, ben visibile a tutti e degno di duratura memoria»<sup>30</sup>, sono effettivamente costrizioni e che esiste un luogo in cui può uscire da questa morale e *forsennare il soggettile*.

Il corpo nel porno ha le caratteristiche del *subjectile* artaudiano, si manifesta pienamente nel momento in cui si lacerava in più parti, «sopporta tutto senza soffrire. Dunque senza lamentarsi. Patisce, ma resta impassibile. Accetta e riceve tutto»<sup>31</sup>, una «specie di soggetto senza soggetto»<sup>32</sup> che si lascia «lacerare» e «manifestare» allo stesso tempo, lacerare per manifestare, gesto propriamente rivelatore che se la prende con il velo. Il velo lacerato, la verità svelata»<sup>33</sup>. Ma la legge può fermare questa lacerazione-manifestazione perché il corpo pornografico, come il soggettile, «può sempre *tradire la verità, sia* rivelandola *sia* nascondendola» in quanto può essere sempre rinchiuso nella plastica di un comportamento misurato e morale e tornare a essere com'era fuori dal porno, un corpo della legge e non più, come il soggettile, «luogo, separazione e ricettacolo, differenza, intervallo, interstizio, come la *chōra*»<sup>34</sup>.

Il porno, col suo mettersi in mostra *senza altro*, non fa che concedersi, ma la sua metamorfosi tecnologica l'ha portato da una dimensione semi-pubblica (come il lupanare o il cinema a luci rosse) alla dimensione occulta del *device* tecnologico individuale. La tecnologia fa sì che il singolo viva la pornografia in un habitat chiuso come quello del proprio pc e che, di fatto, spii il porno. Ma lo spiare sottintende che si sta guardando segretamente qualcosa o qualcuno e ciò significa che il momento di riservatezza assoluta nell'epoca di big data è solo quella in cui si può stare nel privato quando la

<sup>30</sup> M. Foucault, *L'uso dei piaceri*, trad. it. di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 95.

<sup>31</sup> J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, a cura di A. Cariolato, Milano, Abscondita, 2005, p. 86.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 89.

privatezza è violata. Il momento in cui il soggetto decide di stare in privato è il momento in cui spia. Perciò, se tutti hanno un privato, è perché tutti possiamo spiare ed essere spiati, e quel privato è illusorio.

L'illusione di questo privato si mantiene per poter esperire ogni volta la libertà anarchica del porno, poiché il corpo del soggetto morale, anche nudo, è vestito della plastica morale e il corpo pornografico, anche vestito, è messo a nudo nel gioco del porno, «è la nudità di un essere definito, anche se questa sua nudità preannuncia l'istante in cui la fierezza si trasformerà nell'indistinta polluzione della convulsione erotica»<sup>35</sup>. Davanti allo svelamento porno che mette a nudo il carattere apparente della nudità e il carattere illusorio del privato, lo Stato invoca il segreto. «Il segreto resterà segreto, muto, impassibile, come la *chōra*(...). Si tace, non per conservare una parola in riserva o in disparte, ma perché resta straniero alla parola, senza neppure che si possa dire, sintagma distinto, “il segreto è ciò che è nella parola, straniero alla parola”»<sup>36</sup>.

Individuale e sovraindividuale, il luogo del porno e lo Stato, tornano ad amalgamarsi nella coincidenza in cui entrambi si spartiscono per Derrida delle somiglianze con la *chōra*, che in questo caso è l'inconscio del soggetto individuale, l'inconscio dello Stato e i loro punti di congiunzione.

I sintomi – o, più appropriatamente, i segni attraverso i quali possiamo intuire un pensiero recondito dello Stato, anche riguardo al segreto, non mancano. È da notare che, in Italia, il segreto è stato regolamentato in due momenti distinti: il segreto militare con la legge 1161/1941 e il SdS con la legge 801/1977. Una curiosa coincidenza che il segreto militare nasca all'alba della guerra e quello di Stato durante gli anni di piombo (pochi mesi prima del rapimento di Aldo Moro, per intendersi).

Naturalmente questo non succede in un alveo caro ai complottisti, ma per esigenze strutturali dello Stato, che, oltre a consistere di territorio e sovranità, «è sostanzialmente un apparato di costrizione e coercizione. Il tratto caratteristico delle sue attività è quello di costringere la gente, attraverso l'applicazione o la minaccia della forza a comportarsi altrimenti da come gli piacerebbe comportarsi»<sup>37</sup>.

È quindi ragionevole che, proprio sul nascere di un periodo turbolento, lo Stato si doti di un sistema coercitivo come il segreto, il quale funziona sia coi cittadini che tramano contro di lui (similmente al *Panopticon*) sia con gli altri Stati (tanto che ogni Stato si dota di servizi segreti per conoscere quanto non viene detto dagli altri). Tuttavia, ciò che evidenzia questa tempi-

<sup>35</sup> Bataille, *L'eroticismo*, p. 127.

<sup>36</sup> Derrida, *Il segreto del nome*, p. 121.

<sup>37</sup> L. Von Mises, *Lo stato onnipotente*, trad. it. di W. Marani, Milano, Rusconi, 1995, p. 71.

stica, è come il segreto sembri comporsi prima ancora che lo Stato stesso si renda conto di averne bisogno. O, meglio, come la censura e la rimozione, il meccanismo segretante è coesistente con lo Stato in modo da entrare in gioco prima della presa di coscienza. Solo se accettiamo queste tempistiche come sintomi si delinea un senso generale e più convincente della questione filosofica del potere svelante del porno in rapporto al SdS come ossessione dello Stato a lui stesso ignota per il segreto in sé.

Una formulazione potrebbe essere: il contenuto del segreto che è inaccessibile anche allo Stato consiste negli effetti inintenzionali di azioni intenzionali, secondo la celebre formula che von Hayek<sup>38</sup> e Popper<sup>39</sup> hanno ricavato da Carl Menger<sup>40</sup>. Il segreto, così, diventa lo strumento con cui lo Stato o il potente sorvegliano quanto è imponderabile delle scelte che compiono. Non solo, dunque, il segreto è il modo di proteggersi dagli altri, non solo è il mezzo per costringere i subalterni a comportarsi sempre come se fossero spiati, ma è anche il meccanismo di controllo di quanto chi detiene il potere non sa, si poggia sulla paura che il potente ha per ciò che non può controllare del suo stesso agire. Il segreto diventa la sua sicurezza, ma anche la traccia di un non detto riguardante la sua stessa fallibilità.

E questo si riduce a un'equazione precisa: tanto maggiore sarà l'ossessione del segreto, tanto maggiore sarà il senso di fallibilità con cui il potere si autopercepisce, tanto maggiore sarà la bolla morale ed epistemica in cui è intrappolato. Dunque, tanto maggiore sarà l'accanimento sulla libera circolazione del porno svelante, del ricettacolo dei desideri rimossi. Ma questo è solo lo strato superficiale della coscienza dello Stato.

## 7. *Voler desiderare.*

«Il desiderio è rimosso proprio perché ogni posizione di desiderio, per quanto piccola, ha di che mettere in causa l'ordine stabilito di una società:

<sup>38</sup> Cfr. F. A. von Hayek, *L'abuso della ragione*, trad. it. di R. Pavetto, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 43: «L'azione cosciente di una molteplicità di persone dà luogo a risultati imprevisi e in quanto si constata l'esistenza di certe regolarità maturate spontaneamente al di fuori di ogni deliberazione programmatica».

<sup>39</sup> Cfr. K. Popper, *Congetture e confutazioni*, trad. it. di G. Pancaldi, Bologna, il Mulino, 1972, p. 580: «Il compito principale delle scienze sociali teoriche (...) consiste nel delineare le ripercussioni sociali, non intenzionali, che seguono dalle azioni umane intenzionali».

<sup>40</sup> Cfr. C. Menger, *Il metodo nella scienza economica*, a cura di E. Franco Nanni, Torino, Utet, 1937, p. 112 e p. 122: «La questione della comprensione teoretica delle origini e delle trasformazioni degli istituti sociali sorti per via "organica"», in quanto «ai primordi della società, la sola origine dei fenomeni sociali può, d'accordo con i fatti, essere stata quella irriflessa».

non che il desiderio sia asociale, al contrario. Ma è sconvolgente; nessuna macchina desiderante può essere posta senza far saltare settori sociali tutti interi»<sup>41</sup>.

A differenza del sesso fisico, il porno ha un vantaggio che può rivelarsi molto utile: non è richiesta una prestazione, segue il desiderio individuale, si accende e si spegne quando se ne ha voglia. «In quanto società dell'azione, la società della prestazione si evolve lentamente in una società del doping»<sup>42</sup>, anche nel sesso come dimostra l'industria farmaceutica. Conseguentemente, una forma di soddisfazione del desiderio che non è nemmeno connessa con la necessità di rispettare le già menzionate regole non scritte della prestazione sessuale diventa qualcosa di sovversivo rispetto all'imperativo del risultato. Il corpo fa quello che vuole e si fa fare immaginariamente quello che vuole, qualsiasi cosa essa sia, senza remore e sensi di colpa, senza che il Super-io sociale lo giudichi, senza esporsi al giudizio dell'altro.

Questa potenzialità deresponsabilizzante, in un'epoca in cui il sesso viene vissuto come un obbligo pur essendo così formalmente libero, offre la possibilità al soggetto di riappropriarsi del proprio corpo in termini assolutamente ludici. Il corpo smette di essere un tempio, tantomeno di essere una reliquia, e diventa un parco giochi in cui il soggetto può esercitarsi a desiderare sempre qualcosa di più divertente. Il porno non chiede nulla al soggetto che ne fa uso, non ha pretese nei suoi confronti, in tal senso lo lascia completamente libero di sperimentare senza conseguenze, senza frustrazioni, senza colpe.

In *Harry ti presento Sally* il sesso fra i due amici non viene visto come un gioco, ma come una fatalità che minaccia la loro amicizia. Una condizione che non ha altro lieto fine se non il matrimonio. Tanto che alla fine vediamo i protagonisti inseriti nella cerchia delle coppie di sposi che raccontano eventi clou della loro storia. La storia, infatti, come ha censurato il sesso esplicito, ha anche censurato il connotato giocoso che poteva avere: il segreto dell'accoppiamento non può rimanere senza conseguenze, li costringe a delle responsabilità, matrimonio o rottura definitiva che sia. Del resto, se l'istituzione matrimoniale fosse intesa come il porno intende i rapporti non avrebbe più ragion d'essere. Allargando la questione il risultato non cambia molto: cosa ne sarebbe della società se i rapporti fossero intesi come sugge-

<sup>41</sup> G. Deleuze – F. Guattari, *L'anti-Edipo*, trad. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 2002, p. 129.

<sup>42</sup> B.-C. Han, *La società della stanchezza*, trad. it. di F. Buongiorno, Roma, nottetempo, 2012, p. 65.



risce il porno? Se i rapporti gerarchici e di forza dello Stato fossero esposti alle istanze del desiderio cosa ne sarebbe dello Stato stesso?

Questo desiderio e il suo luogo pornografico sono per lo Stato una potenziale minaccia perché rappresentano la vera alternativa al discorso del dovere e del volere. *Non devo divertirmi né devo desiderare, ma soprattutto non posso voler desiderare.* Il desiderio è libero, va e viene. Il che potrebbe anche consistere nel non ubbidire a un ordine, nel mettere in discussione ciò che lo Stato domanda o, ancor più facilmente, nel rispondere alle sue istanze: «I would prefer not to». Come reagisce lo Stato a questo pericolo? Aggredisce il porno, lo tassa, lo decentra, lo colpevolizza. Ma non lo teme solo perché mette a rischio la sua esistenza, lo teme perché ha a sua volta un desiderio rimosso che deve tenere a bada, censurare.

Abbiamo detto prima che il motivo della censura è il non conoscere le conseguenze della reazione pubblica a fronte dell'atto segretato, ma questo motivo primo, superficiale, poggia a nostro avviso su un motivo più profondo, che potrebbe portare lo Stato a disattendere il proprio programma valoriale (cioè la propria coscienza) e a comportarsi come ciò che non vuole essere: questo motivo profondo costituisce il vero rimosso di cui il SdS è solo un segno. Infatti, lo ripetiamo, il vero rimosso non è l'esistenza di un SdS né il motivo per cui esiste (l'ordine pubblico, la sicurezza collettiva, le conseguenze inintenzionali), bensì qualcosa di ancora più profondo che lo Stato non potrebbe mai ammettere come invece ammette di avere dei segreti o di voler mantenere lo status quo. Siamo al nucleo patogeno della sua nevrosi, il vero rimosso.

Lo Stato, per il paradosso di cui sopra, si troverà a dover fronteggiare la colpa di non poter aderire completamente al Super-Io: se il Super-Io dello Stato esclude che esso diventi l'aguzzino del cittadino, in cosa consisterà il vissuto di colpa che si evidenzia col SdS? Analogamente al porno in *Harry ti presento Sally*, cosa ne sarebbe di uno Stato che mostrasse tutti i suoi segreti e addirittura arrivasse a integrarli con la sua messinscena?

Nel caso del film assistevamo al suo rovesciamento in un prodotto totalmente pornografico. Nel caso dello Stato, dunque, possiamo pensare che diventerebbe uno Stato trasparente, ma non nel senso che potremmo vedere tutto ciò che vi accade all'interno, bensì che sparirebbe alla nostra vista: come *Harry ti presento Sally* diverrebbe un porno se mostrasse il suo osceno rimosso, così lo Stato diverrebbe segreto per aver integrato il suo segreto rimosso. Diventerebbe trasparente al modo che non si potrebbe proprio più vederlo, in una perfetta evanescenza.

Siamo nel «campo dell'oggetto del desiderio, dove si instaura il rapporto impossibile del soggetto con l'oggetto-causa del suo desiderio. È anche il

campo dove la pulsione contorna il proprio oggetto»<sup>43</sup> senza mai raggiungerlo. Arrivare alla Cosa significherebbe di fatto scavalcare la legge che la vela: sarebbe come mettere in *Harry ti presento Sally* tutto il porno che manca. Il velo, cioè la legge, che si stendeva sul lato fantasmatico e osceno dello Stato collocandone il segreto nell'ombra si squarcerebbe. La legge verrebbe meno e rimarrebbero le pulsioni dello Stato. Il soggetto (lo Stato) cadrebbe nell'oggetto (*das Ding*) e smetterebbe di esistere, come il soggetto psicotico cade completamente nel mondo (inserzione e furto del pensiero, allucinazioni, paranoia ecc.) e il suo Io si smembra. È il segreto che fonda lo Stato, non viceversa; come è l'imputabilità che fonda la libertà, non viceversa<sup>44</sup>; o il rimosso autorimuovesi che crea l'Io e non viceversa; come è il porno fuori scena che crea la commedia, non la commedia che espelle il porno. La libertà di ottenere la Cosa, l'oggetto di desiderio rimosso, elimina di fatto l'Io del soggetto che si era costruito orbitando nel ciclo delle *Vorstellungen* forgiato in questo rapporto differito. Insomma, lo Stato otterrebbe ciò da cui la legge lo salva.

#### 8. *Satana attualizzante.*

Date le possibilità tecniche della ripresa, il porno può farsi con pochissimi mezzi, ma a questo punto manifesta una necessità: il porno è una fiction che incorpora l'atto che mette in scena<sup>45</sup>, finge di fare qualcosa che fa davvero, dunque, per non rimanere un video amatoriale (cioè privato della fiction), anche se interpretato da professionisti, deve dotarsi di qualcosa che il video amatoriale non possiede, ossia una narrazione. L'esempio potrebbe essere un video del settembre 2014 con Nacho Vidal e Valentina Nappi che girano un porno di poco meno di cinquanta minuti: il video consiste in due rapporti sessuali, uno in un cinema ripreso con uno smartphone e uno in interno girato con una telecamera. La narrazione sta nei due attori che riprendono il loro tragitto fino al cinema, l'acquisto dei biglietti, alcuni preliminari nei bagni del cinema, la scelta del posto in sala e così via.

<sup>43</sup> Žižek, *L'isterico sublime*, p. 24.

<sup>44</sup> Cfr. H. Kelsen, *Lineamenti di dottrina pura del diritto*, a cura di R. Treves, Torino, Einaudi, 2000, p. 220: «Generalmente si afferma che soltanto la sua libertà [quella del soggetto], cioè la sua esenzione dal principio di causalità, rende possibile l'imputazione. È invece giusto l'opposto. Gli esseri umani sono liberi perché imputano la ricompensa, la pena o il castigo come conseguenza, al comportamento umano come condizione, malgrado la sua determinazione in base a leggi causali, perché questo comportamento umano è il punto finale dell'imputazione».

<sup>45</sup> S. Regazzoni, *Pornosofia*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010, p. 107.

Fornendosi di una narrazione, ossia due persone che vanno al cinema e copulano, questo video mostra come un film pornografico possa assomigliare a un film commerciale, come era prima di Internet. Infatti, il film di Vidal e Nappi, se fosse anche dotato di altri elementi narrativi, potrebbe essere una commedia porno, un *Harry ti presento Sally* senza censura. Riportando nel cinema quanto il cinema di solito esclude, cioè il sesso fra i protagonisti, mostra proprio che ogni film potrebbe risolversi nel sesso fra i protagonisti: il modo in cui si fa sesso diventerebbe parte della trama, se non la trama per intero. La psicologia del personaggio si servirebbe anche della sua performance sessuale per delinearsi.

Questa ipotesi ci suggerisce che lo Stato, in quanto censura il proprio lato osceno, è – nei termini della nostra equazione – simile a *Harry ti presento Sally*, che censura il sesso. Questo lato osceno, contemporaneamente fonda la legge dietro cui si nasconde, e questo nascondimento permette allo Stato di seguire la legge ed escludere l'osceno. Ma qual è questo osceno? Quali sono, per rimanere in tema, le sue parti porno? Qual è la Cosa da cui la legge lo salva?

Ciò che incontriamo qui, chiaramente, è la logica del «mediatore evanescente», del gesto fondativo di differenziazione che deve annegare nell'invisibilità una volta che la differenza tra il vortice «irrazionale» delle pulsioni e l'universo del *logos* ha avuto luogo. Nella più tarda filosofia schellinghiana questa figura del «mediatore evanescente» è concettualizzata come Satana. Il suo ruolo è di mediare tra l'iniziale stato di inarticolata potenzialità equilibrata in cui Dio non è ancora posto in quanto tale, in un contenuto determinato, e l'attualizzazione dell'unico vero Dio che afferma se stesso attraverso l'esclusione e l'annichilimento dei falsi dei. Satana dunque rappresenta la paradossale unità di attualità e potenzialità: da una parte è la pura potenzialità, l'eterno richiamo della tentazione che non può mai completamente vincere e attualizzarsi; dall'altra parte, proprio in questa capacità di tentazione, Satana ci spinge ad agire e ad affermare effettivamente Dio tramite il rifiuto dei falsi idoli. La figura di Satana inoltre reca testimonianza del fatto che Dio stesso ha bisogno di «deviazioni» per arrivare, sconfiggendo queste ultime, alla sua piena realizzazione<sup>46</sup>.

Allora, qual è il Satana che consente allo Stato di attualizzarsi ripudiandolo e creando la legge?

Se il SdS nasce per arginare l'incertezza delle conseguenze inintenzionali dei propri atti, tanto come reazione della cittadinanza quanto come sua

<sup>46</sup> S. Žižek, *Il resto indivisibile. Su Schelling e questioni correlate*, trad. it. di L. Basile e E. Leonardi, Napoli, Orthotes, 2012, pp. 65-66.

propria fallibilità<sup>47</sup>, è unendo queste due specie di incertezza che possiamo svelare il rimosso. Il suo fallimento potrebbe consistere più che mai nel ripudiare volontariamente i valori in base ai quali agisce, cioè quelli superegoici della Costituzione.

Eccoci arrivati al rimosso dello Stato, il suo vero segreto: lo Stato non usa il segreto per tutelare se stesso e i cittadini da conseguenze inintenzionali dei suoi atti, ma per proteggere i cittadini da se stesso qualora – reagendo nel venire a sapere qualcosa – dovessero costringerlo a impiegare la propria forza e la propria violenza per non perdere il proprio potere. Il non dicibile dello Stato anche liberal-democratico, il mediatore evanescente che lo fonda, la Cosa che lo attrae e lo repelle, il suo Satana è l'inconscia consapevolezza di poter incutere il timore di Dio, di essere potenzialmente violento come la peggiore delle dittature, ma con un sospenso fondamentale: non essendoci un dittatore da rovesciare, la sua violenza si dispiegherebbe senza limiti, servendosi del suo apparato burocratico<sup>48</sup> e della sua trasparenza, fino a distruggere ogni cosa sé compreso, realizzando così l'oscuro presagio della caduta del soggetto nell'oggetto fino alla disintegrazione dell'Io nella pura psicosi del potere.

### 9. *L'Io-penso pornografico.*

Il porno, che è la libera circolazione di desiderio dei singoli, lo svelamento dell'illusione della loro nudità e del loro privato, rappresenta il momento di riappropriazione della nudità perduta. È un momento anti-etico e, proprio per questo, liberatore. Ma per essere realizzato, il porno chiede al corpo di liberarsi della sua plastica morale e di abbandonarsi al gioco della nudità differenziante e dell'orgia omologante. Di ritrovarsi e subito dopo di

<sup>47</sup> Non dobbiamo solo intendere questa fallibilità come la paura dello Stato di non saper si destreggiare in caso di conseguenze impreviste delle proprie azioni, ma più propriamente come disattendimento del proprio programma valoriale, la frattura completa col Super-Io (cioè, nell'esempio, la Costituzione).

<sup>48</sup> Cfr. K. Marx, *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*, in K. Marx-F. Engels, *Opere complete*, III, trad. it. a cura di G. Della Volpe, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 53-54: «Lo spirito generale della burocrazia è il *segreto*, il mistero, custodito entro di essa dalla gerarchia, e all'esterno in quanto essa è corporazione chiusa. Il palesarsi dello spirito dello Stato, e l'opinione pubblica, appaiono quindi alla burocrazia come un *tradimento* del suo mistero. L'*autorità* è perciò il principio della sua scienza e l'*idolatria* dell'autorità è il suo *sentimento*. Ma all'interno della burocrazia lo *spiritualismo* diventa un *crasso materialismo*, il materialismo dell'ubbidienza passiva, della fede nell'autorità, del *meccanismo* di un'attività formale fissa, di principi, di idee, di tradizioni fisse. In quanto al burocrate preso singolarmente, lo scopo dello Stato diventa il suo scopo privato, una *caccia ai posti più alti, un far carriera*».

abbandonarsi alla telecamera e alla sua se(le)zione, ma pubblicamente, cioè riaffermando la propria irriducibilità dinanzi alla legge che vorrebbe recludere nell'intimità il momento scabroso del desiderio libero.

Affermarsi in quanto corpo porno è una trasgressione assoluta del corpo legale, significa ripensarsi in modo completamente diverso rispetto alle prescrizioni del Super-io, per il quale il sesso è sottoposto a certe regole che poi divengono – come dice Freud – sempre più esigenti. Il corpo tenuto insieme e informato dalla legge è un corpo monolitico predisposto per scopi come la prestazione, la competizione e il risultato; esclude l'arbitrio, il fallimento, la *défaillance*; è lì per essere giudicato in quanto risultante di una sintesi necessaria e oggettiva a opera di un *Io penso* legislativo che lo appercepisce in ottica morale. Il corpo nel porno, al contrario, passa per lo smembramento delle sue parti, risale alla loro differenza e le ridefinisce in base al proprio piacere; quindi si riassume in corpo porno, che è una risultante delle potenzialità ridefinite delle singole parti; l'*Io penso* pornografico non lo predispone ad altro che al desiderio, lo lascia cioè svincolato da quella necessità e oggettività del corpo morale, può giocare liberamente all'infinito.

Una simile libertà di gioco a piacere è la negazione del portato superegoico della legge e dello Stato, ne mostra il carattere capriccioso e surrettizio, svela la possibilità di rispondergli: «Preferirei di no». E non con una libertà coartata, ma effettivamente aperta anche persino al dissolvimento.

La legge non fa altro che tenere sotto controllo la libera circolazione del desiderio, dunque non può che contrastare il porno, cioè il luogo in cui essa avviene. Perciò, in base a quel che la legge farà al porno, potremo osservare distintamente quale desiderio particolare o dinamica desiderante in generale voglia colpire, senza fare riferimento al suo discorso pubblico né tantomeno al suo discorso segreto.

ANTONIO ROMANO  
Scrittore e saggista



PORNOGRAFIA:  
INVASIONE, CONQUISTA E COLONIZZAZIONE  
DELL'IMMAGINARIO DEL DESIDERIO\*

1. *Il genere bipolare.*

Due correnti antagonistiche alimentano il genere pornografico. Da una parte, si tratta di un genere legato a scenari fantastici, a un mondo pieno di donne multi-orgasmiche sempre eccitate e disponibili, di uomini con erezioni istantanee e infallibili, insomma, dell'universo proverbiale della pornotopia. Dall'altra, è il genere dell'estremo realismo genitale, della confessione orgasmica visuale e della rivelazione corporea. Il porno – termine con il quale normalmente ci riferiamo allo stereotipo pornografico contemporaneo che, semplificando, possiamo ricondurre all'*hardcore* – appartiene, allo stesso tempo, al genere d'evasione e a quello documentario. L'illusione dell'ipereccitazione e la registrazione scrupolosa del piacere sono lo *ying* e lo *yang* della pornografia, correnti alternate che fanno funzionare una specie di motore a due tempi dell'immaginario. Il porno rivela universi segreti e sconosciuti, territori del piacere nascosti tra le pieghe della carne e nei labirinti dell'inconscio. Il suo essere trasgressivo consiste, in buona misura, nel mettere in evidenza e nel mostrare nel dettaglio le reazioni fisiche e le secrezioni genitali che, non dipendendo dalla ragione, sono state considerate, fin dall'antichità, indegne e vergognose, in quanto funzioni che ci animalizzano. Sebbene la funzione pratica del porno sia quella di eccitare lo spettatore, è importante segnalare che le rappresentazioni sessuali esplicite promettono di risolvere visivamente il mistero del sesso, in particolare del sesso femminile. In tal modo, l'eiaculazione rappresenta letteralmente il *climax* dell'immaginario porno, dato che rafforza e certifica il realismo. Tuttavia, a parte alcuni casi

\* *Pornografía: invasión, conquista y colonización de la realidad por el imaginario del deseo.* Una versione preliminare di questo saggio è stata pubblicata su «Icónica», Publicación de la Cineteca Nacional, 6, 2013, pp. 16-19. Traduzione dallo spagnolo di Cristina Basili.

particolari, come nei video che mostrano esplosive eiaculazioni femminili, il sesso femminile mantiene i suoi segreti e l'orgasmo della donna continua a essere materia di fede: una sensazione facilmente falsificabile e un enigma.

La pornografia come la intendiamo oggi nasce durante l'epoca dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese ed è carica di elementi politici trasgressivi, come, per esempio, la ridicolizzazione sessuale della monarchia, della nobiltà e del clero su stampe e pamphlet nei quali la corte e i potenti si mostravano o venivano descritti in situazioni umilianti ed escatologiche. Ciò che distingue la pornografia da qualsiasi rappresentazione precedente di immagini sessuali è il fatto di essere stata riprodotta in maniera meccanica: il suo costo è dunque basso e circola tra le classi popolari, a differenza dell'arte erotica o dei libri a contenuto sessuale che potevano essere acquistati solamente dalle classi agiate. La pornografia rappresenta dunque una minaccia politica poiché diffonde un tipo di conoscenza proibita, che suscita il panico morale e rappresenta una provocazione per le autorità, secondo cui quell'informazione trasgressiva può originare ribellione e insubordinazione, risvegliando la bestia sessuale che immaginano alberghi nelle classi più povere. Così, la pornografia non definisce un tipo d'immagine in particolare, ma è piuttosto un segno della stigmatizzazione che un gruppo sociale potente esercita, nel momento in cui proibisce alle masse di accedere a certi materiali. Pornografia, dunque, è semplicemente sinonimo di censura e con essa ci riferiamo a qualsiasi cosa si collochi oltre le frontiere di ciò che è socialmente accettabile. All'epoca della Rivoluzione francese, la divulgazione della conoscenza dell'organismo e del suo funzionamento biologico risultava trasgressiva, dato che contraddiceva le fantasie religiose sulla divinità del corpo. Pertanto, all'inizio, l'opuscolo pornografico e la pubblicazione scientifica condividevano la sorte di essere condannati dalla Chiesa come eresie.

## *2. Il genere della trasgressione.*

La definizione di film pornografico risulta sempre complessa e suscita discussioni. Mentre alcuni vorrebbero stabilire una distinzione tra erotismo e pornografia, creando frontiere immaginarie tra di essi, la realtà è che il pornografico rappresenta ciò che è censurabile: è il limite capriccioso che le autorità di una società stabiliscono al fine di indicare che tipo di rappresentazioni considerano legittimo e appropriato mostrare e quali no. Ciò significa che, anche se la pornografia è quasi sempre di natura sessuale, in realtà qualsiasi tipo di espressione potrebbe essere considerata oscena da parte di qualcuno con il potere di censurare o, per lo meno, con i mezzi per sfruttare



il panico morale. Le condizioni che definiscono qualcosa come erotico e dunque accettabile, o piuttosto pornografico e censurabile, cambiano con il tempo e a seconda delle società. Al giorno d'oggi, in Occidente, consideriamo come pornografica ogni rappresentazione che mostri genitali, penetrazioni e secrezioni orgasmiche e che abbia una finalità evidentemente masturbatoria. Questa definizione è ovviamente imprecisa e incompleta, dato che esiste una pornografia che non si concentra sulla genitalità nonostante sia pensata con fini esplicitamente masturbatori ed esistono espressioni non pornografiche (come i cataloghi di lingerie) che sono usate regolarmente allo stesso scopo. Allo stesso modo, un libro d'arte con immagini sessuali può considerarsi accettabile, mentre una rivista con le stesse immagini è considerata pornografica. Inoltre, la definizione di pornografia cambia a seconda del tempo e del luogo: alcune cose che in Messico sono legali, in Arabia Saudita o in Corea del Nord non solo sono considerate illegali, ma possono anche essere pagate con la morte. L'ex fidanzata del leader nordcoreano Kim Jong-un fu giustiziata, insieme a 11 dei suoi colleghi del gruppo musicale nel quale cantava, perché si sarebbe filmata mentre praticava sesso per poi vendere i video.

La prima forma di film pornografico è rappresentata dagli *stag film* o *smoker*, cortometraggi con contenuto sessuale esplicito che apparvero agli albori del cinema e venivano proiettati in condizioni clandestine o semiclandestine davanti a gruppi di uomini, nei club o nei bordelli. L'intenzione di queste pellicole non era solamente quella di eccitare il pubblico, ma anche di educare i giovani inesperti. Per questa ragione, le pellicole si mostravano durante le feste di addio al celibato o durante improvvisate sessioni iniziatriche. Sembra incredibile che, ancora ai giorni nostri, in mancanza di una migliore educazione sessuale, il porno continui a svolgere la funzione d'istruire i giovani in materia di sessualità. Simili rappresentazioni non avevano come obiettivo il soddisfacimento o l'auto-soddisfacimento degli spettatori durante la proiezione, poiché la cosa avrebbe implicato uno stimolo omoerotico inaccettabile all'epoca. Lo spettacolo porno era a quel tempo fondamentalmente un evento pubblico. Più tardi, quando si iniziarono a proiettare i film porno nei cinema e nelle cabine private, dove la proiezione si azionava introducendo delle monete, l'oscurità o il chiavistello della porta creavano le condizioni di intimità affinché lo spettatore usasse o *partecipasse* al film.

La pornografia è stata, fin dalla sua apparizione, il genere al di fuori dei generi, quello che sopravvive nell'oscurità, lanciando provocazioni e spianando dalla marginalità, ma è anche il genere perseguitato dai censori e dalle forze della morale. Tuttavia, nonostante vanti nemici potenti, il porno non è a rischio d'estinzione e non perché alcune imprese abbiano azioni quo-

tate a Wall Street o per il fatto di rappresentare un gigantesco impero che genera migliaia di milioni di dollari all'anno, ma perché sempre esisterà un desiderio popolare e di massa che lo manterrà vivo. Tutte le culture e tutte le società hanno bisogno di spazi di trasgressione, zone dove nascondere le aberrazioni inconfessabili, ambiti da cui l'immaginazione può attingere stimoli estremi. In questo modo, il porno sopravvive, in qualità di espressione censurata o appena tollerata, tanto ai censori come a quegli idealisti che vorrebbero legalizzarlo e situarlo tra gli altri generi. Paradossalmente, la peggiore minaccia a cui sono sottoposti oggi i pornografi è la sovrabbondanza di pornografia disponibile su internet, cosa che non solo svaluta i prodotti, ma che li normalizza, distruggendo la mistica del segreto che rende la pornografia così desiderabile.

### 3. *Pornografia senza sesso.*

È noto che viviamo in un'epoca in cui sono crollati i limiti tra l'alta cultura e la cultura popolare, sono sparite le frontiere tra l'accademico e il triviale e la pornografia ha smesso di essere un genere stigmatizzato per trasformarsi in un 'piacere colpevole' e in un'espressione radical chic. Così, al giorno d'oggi, un chirurgo plastico può pubblicizzare degli impianti al seno come 'degni di una pornstar', le madri vestono le loro figlie con indumenti allusivi e iconici della pornografia e diverse celebrità del mondo dello spettacolo vantano i loro *affaires* con attrici porno. Inoltre, anche il linguaggio e la cultura popolare sono saturi di riferimenti a questo genere, dalle mode e dalle forme di esprimersi fino a una varietà di simboli pornografici collocati nei luoghi più insospettabili – da vistosi e spettacolari annunci pubblicitari fino ai materiali scolastici con il simbolo del coniglietto di Playboy. Così, adesso definiamo pornografici certi programmi televisivi che non hanno niente di manifestamente sessuale, come i programmi di cucina (soprattutto quelli competitivi) o gli annunci di beni immobili che mostrano mansioni enormi, i programmi di auto costose in modo osceno e molti altri spettacoli che si occupano di mondi di eccesso e decadenza. In questo modo, alla pornografia viene usurpato il suo potere mistificatore, trasformandola in aggettivo per riferirsi a ciò che è desiderabile, ma irraggiungibile, che si tratti di cucinare un'anatra laccata in meno di 30 minuti o di vivere in un immenso *penthouse* a New York con piscina e vista su Central Park.

### 4. *La realtà e il reality.*

Il reality show televisivo esiste probabilmente dagli anni Quaranta, sotto forma di un programma nel quale il pubblico partecipa a concorsi o situazio-

ni comiche. Il genere si rivitalizza e si trasforma in un fenomeno planetario che spicca sull'ampia offerta di opzioni televisive grazie alla serie *Big Brother*, una franchigia internazionale nella quale un gruppo selezionato di partecipanti è sottoposto a una serie di concorsi, tormenti e prove fisiche durante le quali vengono eliminati fino a che non rimane un unico vincitore. In questo caso, la vera prova è l'idea dell'esposizione totale, di vivere sotto osservazione permanente, trasformando i dettagli della propria esistenza quotidiana in uno spettacolo morboso. Ciò che insinuano questi show è che in qualsiasi momento di spontaneità possono esserci nudi, atti sessuali o anche momenti umilianti. Tuttavia, niente di spontaneo può succedere in questi programmi. La *realtà* altamente ritoccata e resa pubblica dagli stessi partecipanti dei reality show non ha molto a che vedere con la realtà. Il reality show riflette meglio di ogni altro spettacolo e simulazione televisiva l'influenza della pornografia nella cultura popolare. E come il porno impara dai generi popolari, così essi imparano dal porno. In buona misura, il reality show potrebbe essere inteso come una forma di pornografia in cui si è conservata la semantica, la sintassi visuale e l'impalcatura estetica dominante del porno, ma da cui le immagini sessualmente esplicite sono state rimosse, quasi come in opere quali *Buff*, dell'artista Charles Cohen, o le immagini della serie *Porn: No Flesh Guaranteed* di Marc Garrett, nelle quali le immagini dei protagonisti di scene porno sono state rimosse lasciando al loro posto un vuoto, sagome con apparenza umana che tracciano un'assenza-presenza in mezzo a scenari familiari allo spettatore del porno. Entrambi i generi offrono la promessa del realismo e l'immanenza della fantasia, entrambi si adagiano sull'illusione della rivelazione sincera di fronte alla telecamera e dipendono dall'inganno, entrambe sfruttano i loro personaggi, sottoponendoli all'esibizione estrema della loro immagine, spingendoli ai limiti della resistenza fisica e psicologica, per poi ridicolizzarli a causa della loro vulnerabilità. Ma, soprattutto, il reality show e il porno condividono un'ossessione per le relazioni di potere e di dominio, per lo spettacolo della sottomissione e per l'entusiasmo fanatico nei confronti della realizzazione di atti ogni volta più estremi di fronte a un pubblico ogni giorno più desensibilizzato. I due generi possono essere intesi come intrattenimento circense, come *Freak show* da guardare con morbosità, desiderio, eccitazione, repulsione, fremito, un po' di pena e una certa *Shadenfreude*, dovuta al vedere i protagonisti fallire nel loro momento di gloria pubblica e fama effimera. Nella loro vittimizzazione percepiamo il giusto castigo per i trasgressori, siano essi della morale, nel caso del porno, o dell'ambizione sboccata, nel caso dei partecipanti ai reality show che aspirano alla fama o alla fortuna. Tanto i modelli del porno quanto gli invitati ai reality show, anche se fingono di interpretare dei personaggi, in

realtà espongono se stessi al fine di essere valutati e per questo ci provocano sensazioni intense di rifiuto, invidia o fascinazione; ci invitano – ci obbligano – a immaginarci nella loro situazione e a giudicarli a partire dai nostri più reconditi pregiudizi, timori o desideri.

Così i protagonisti di show come *Survivor*, *Big Brother*, *The Amazing Race* o *The Mole* contrappongono l'opportunismo al contorsionismo dei modelli-attori porno, in narrazioni al cui centro dell'attenzione sono le interazioni e le relazioni fisiche in ogni possibile tipo di combinazioni di alleanze e di aggressioni. Altri show, come *Fear Factor*, spingono le somiglianze con il porno ancora più oltre, imponendo ai partecipanti prove ripugnanti con ovvie connotazioni sessuali, come divorare anguille, vermi o ragni oppure mangiare genitali o parti dell'apparato escretore di diversi tipi di animali. Queste sfide combinano la morbosità pornografica a una carica di infantilismo crudele. In un certo modo, questi show fanno eco alle forme pornografiche feticiste ed estreme le quali anch'esse spettacolarizzano ciò che è disgustoso e grottesco (come il porno escatologico, la emetofilia o gli sport violenti), ma, a differenza di queste, è assente ogni tipo di soddisfazione sessuale o di piacere erotico. L'unico stimolo è quello monetario o consiste nel conquistare una strana specie di fama e di celebrità, che si misura attraverso la molestia dei paparazzi. La gran differenza tra il porno e il reality show consiste nel fatto che il primo si mantiene sull'orlo della clandestinità, mentre il secondo occupa orari privilegiati nella programmazione televisiva con pubblicità multimilionarie di grandi corporazioni.

Da tempo ormai non è necessario cercare pornografia per trovarla. Mai come prima, abbiamo oggi, a nostra disposizione immediata, tanta pornografia così diversificata e, nella maggior parte dei casi, gratuita. Scherzosamente, qualcuno conio la famosa *Regola 34* di internet, la quale stabilisce che su internet c'è pornografia per qualsiasi cosa che possa esistere nell'universo. Questa delirante abbondanza e varietà ha provocato la crisi economica più seria dell'industria pornografica. Come possono i pornografi competere contro una valanga di immagini senza costo né condizionamento? Tuttavia, questa pornotopia digitale ha senza dubbio un costo a livello dell'immaginario. Nell'epoca più carica di immagini sessuali che sia esistita, il desiderio sessuale sembra dissolversi. Oggi la vera ossessione della pornografia non è più il sesso, ma quella strana illusione condivisa e, sempre più astratta, che chiamiamo realtà.

NAIEF YEHYA  
Scrittore e critico culturale

PORN TRANSFORMED  
FEMINIST RE-VISIONS AND DEFINITIONS AT PLAY

One of the most interesting features of porn's shifting production and consumption practices is the growing participation of women. Originating in the 80s, the porn by women movement has steadily grown stronger over the last decade, coinciding with a trend of more women watching porn, representing at least 30 percent of all online porn consumers<sup>1</sup>. A new major international research project on people's everyday uses of porn (in any format) also quotes this number in a preliminary report, which furthermore reveals that younger women show significantly greater interest in porn than do older women, suggesting a generational shift that may eventually «reduce the overall differences between male and female interest in pornography»<sup>2</sup>. In 2010, the UK-based edition of the women's magazine *Cosmopolitan* found that 60 percent of its readers have watched porn and an additional 14 percent said that they were open to the idea<sup>3</sup>.

As to the growing number of women producing porn, they can't all be said to belong to a radical «porn by women» movement. Obviously, placing a woman behind the camera does not ensure a new approach to porn; there are several women on the production end in porn who create nothing much

<sup>1</sup> Nielsen/NetRatings, a world leader in measuring Internet audiences, first reported this number in September 2003 when they found that 29 percent of all porn surfers are women. Several surveys from around the world, including by Nielsen/NetRatings, have since reported the same kinds of statistics for the consumption of porn.

<sup>2</sup> C. Smith, F. Attwood and M. Baker, *Pornresearch.org: preliminary findings* (PDF-file available online), in *Pornography Research Online*, October 2011, accessed February 16, 2012, <http://www.pornresearch.org/Firstsummaryforwebsite.pdf>, 3.

<sup>3</sup> See C. Team, *The Cosmo sex survey results are in!*, «Cosmopolitan UK», June 9, 2010, accessed February 16, 2012, <http://www.cosmopolitan.co.uk/love-sex/tips/the-cosmo-sex-survey-results-are-in-101510>.

different from what male producers have done for years. But since the 80s when erotic film pioneer Candida Royalle launched her Femme Productions company to create «erotic films from a woman's perspective» – also often marketed as «feminist porn» – a growing number of women have set out to change what porn is all about. It is their porn that interests me. Their porn reflects a sincere commitment to radically change porn, turning it into something that is positive and empowering to women and men rather than negative and degrading. Rejecting mainstream porn's crass formulaic depictions of sex, these women seek to respectfully capture the authentic sexual lives of women and men, empowering and inspiring the viewer to claim her sexuality against a pornified culture. In these women's hands, porn has become a vehicle for women to explore and define sexuality on their own terms, shining the light on how women as well as men can break free from stereotypical, traditional gender roles and shatter erotic conventions.

Today, this re-visioned feminist porn by women has the potential of becoming a significant counterweight to pornified media and porn as it's been known. I borrow the term 're-visioned' from film scholar Linda Williams who towards the end of her historical analysis of porn, *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»* (1989), discusses the potential of a «re-vision of hard core by women» as opposed to the «general revision» featured by the «cleaned up» lines of «couples» porn. Williams takes the term 're-vision' from feminist poet Adrienne Rich: «The added hyphen – notes Williams – suggests the revolutionary potential of “the act of looking back, of seeing again with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction”»<sup>4</sup>.

Porn has traditionally been a male genre, by men for men. In fact, as Williams points out, sex has historically been defined and discussed from men's point of view. Men are the ones who have speculated about women's sexuality; women have never had the opportunity to define it for themselves. If *re-vision* is for women within a male dominated economy «a necessary 'act of survival,' in order to be able to create at all», it is within porn, argues Williams, «that the idea of re-vision is most compelling: 'survival' here means transforming oneself from sexual object to sexual subject of representation»<sup>5</sup>.

Royalle's Femme Productions was a fresh concept at the time Williams wrote her book. And it is here Williams finds proof that *re-vision* and not

<sup>4</sup> L. Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 232.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 232.

just revision is possible; that women can seize the means of production to approach and portray sex on their terms and from their perspective, and not «from the viewpoint of the phallus»<sup>6</sup>.

Now, for more than a decade, I have researched women's re-visioned feminist porn and its approach and portrayal of sex. As it turns out, feminist porn filmmakers don't always agree amongst themselves about how to approach and define what feminist porn is. Through the course of my research, I have found it indispensable to establish specific criteria for what constitutes re-visioned feminist porn, and what makes it successful. I will present these criteria and illustrate them with five different examples of feminist porn film after first charting some key conflicting definitions of feminist porn as voiced by a handful of feminist porn filmmakers. I will conclude by responding to leading anti-porn critics and their claims about the effects of porn, specifically how the effects that they bemoan can by women's re-visioned feminist porn be flipped from negative and discriminating to positive and empowering.

1. *What is feminist porn? Feminist porn filmmakers clash over conflicting views.*

Let's begin with Audacia Ray (b. 1980), a New York-based leading sex workers' rights advocate and media maker who made the gender bending porn film the *Bi Apple* (2007). In line with her support for sex workers' rights, Ray focuses on the production end of things in her definition of feminist porn: «To me, making feminist porn is not about what is actually shown on screen and much more about what is happening on the production end of things. ... I don't think liking or not liking specific acts can make or break a feminist. ... What I do care about is: does that performer want to be there? Is the director/producer respecting her needs and paying her appropriately? Did she get blindsided by requests for acts she doesn't want to do?»<sup>7</sup>

German-born England-based «art core» porn maker Petra Joy (b. 1964), on the other hand, defines feminist porn precisely in terms of its content, and specifically to what extent it turns conventional norms upside-down: «Feminism is committed to equality of the sexes, so surely «feminist porn» should show women as equals to men rather than as subservient beings. A

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>7</sup> A. Ray, *Feminist porn wars (new and improved!) (not really)*, «Waking Vixen» (Ray's former blog; archived at her new *Audacia Ray* blog), November 9, 2007, accessed May 2, 2012, <http://www.wakingvixen.audaciaray.com/2007/11/09/feminist-porn-wars-new-and-improved-not-really>.

woman receiving head, a woman fucking a guy with a strap-on, a guy tasting his own cum and also ... female ejaculation — those techniques that show a woman in control might be «feminist porn». If you want to show cum on a woman's face that's fine but don't call it feminist»<sup>8</sup>.

The cum or money shot, capturing the man's external ejaculation, usually on a woman's face, chest, belly or butt, has been a leitmotif in porn since the seventies. Williams describes the «money shot» as symptomatic of the porn genre's frenetic desire to represent the invisible, to capture pleasure in film; to make climax visible: «a substitute for what cannot be seen [...] a fetish substitute for less visible but more 'direct' instances of genital connection»<sup>9</sup>. Anti-porn critic Gail Dines, on the other hand, describes it as «one of the most degrading acts in porn», marking the woman as «used goods»<sup>10</sup>.

The money shot scene to which Joy alludes is from *The Good Girl* (2006) by Swedish-born Barcelona-based feminist porn filmmaker Erika Lust (b. 1977). In her response to Joy, Lust questions Joy's «Church of the Pure Feminist Porn» that censors the sexual likes of women. Like Ray, she refrains from labeling specific acts feminist: «I don't believe that the word «feminist» can be applied on sexual practices. That's like saying that red is a feminist color and blue isn't or fish is feminist but not meat. According to Petra, it's feminist to suck dildos, but it's not feminist to suck cocks??? And if there's a man in the scene, he should be fucked up his butt – a man fucked up his butt is feminist, but a woman fucked up her butt is not? Come on!»

Lust finishes by asserting that she considers herself a feminist regardless of her sexual activities, and that to her feminist porn is porn which shows «real women and real men having real sex. [...] I certainly know that a woman can be a strong feminist and still want to be taken strongly by a man or enjoy blowing a man's cock or having his cum all over her face»<sup>11</sup>.

The above argument took place in the Blogosphere after the three filmmakers attended a panel debate on porn by women at Berlin Porn Film Festival (2007), a leading festival showcasing alternative porn. More recently, a group

<sup>8</sup> P. Joy, *The 'she-pornographers' agree to disagree*, «Petra Joy» (blog), October 27, 2007, accessed May 2, 2012, <http://www.petrajoy.com/weblog.asp?bid=30>.

<sup>9</sup> Williams, *Hard Core*, p. 95.

<sup>10</sup> G. Dines, *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality*, Boston, Beacon Press, 2010, p. xxvi. Dines is a British-porn college professor who teaches sociology and women's studies at Wheelock College in Boston.

<sup>11</sup> E. Lust, *Can't a feminist enjoy a blowjob???*, «Erika Lust» (posted at a former version of her *Erika Lust* blog; not included in her current blog's archive), November 5, 2007, accessed November 10, 2007, [http://erikalust.blogspot.com/2007\\_11\\_01\\_archive.html](http://erikalust.blogspot.com/2007_11_01_archive.html).



of women in Sweden has vexed in on the question of feminist porn. *Dirty Diaries* (2009) is a collection of twelve short feminist porn films made by these female artists and filmmakers and produced by Mia Engberg (b. 1970). A booklet where the women comment on their films accompanies the DVD collection.

For the production of *Dirty Diaries*, Engberg received substantial state support via the Swedish Film Institute amounting to approximately eighty thousand dollars. When the news reached the ears of Conan O'Brien, he made a sketch about how «only in Sweden» does the government give away tax money to support porn production. For now, O'Brien might be right, but this could change as more eyes are opened to the potential of feminist porn.

*Dirty Diaries* was made according to a manifesto in which the women dismiss beauty ideals (we're beautiful as we are); fight for women's right to be horny; reject the good girl-bad girl dichotomy (sexually active and independent women are not either crazy or lesbian and therefore crazy); attack capitalism and patriarchy (the porn industry is sexist because we live in a patriarchal capitalist society); encourage women to say NO when they don't want to, and YES when THEY want to; maintain the right to abortion; oppose censorship (it's impossible to change the way women's sexuality is portrayed if images in themselves are judged taboo); stand up against narrow gender categories; defend homosexuals and a sexual plurality; encourage the use of condoms and safer sex; and lastly make a plea to others to make their own alternative porn: sexy films that women too can enjoy<sup>12</sup>.

In her foreword to the *Dirty Diaries* booklet – «What Is Feminist Porn?» – Engberg sums up some key challenges that confront women who set out to make their own alternative, re-visioned porn: «Is there such a thing as a female gaze and if so, what does it see?» and «How do we liberate our own sexual fantasies from the commercial images that we see every day, burying their way into our subconscious?». In response to the question «What is feminist porn?» Engberg concludes that there can be «no simple answer to that question». «All the filmmakers in the project have their own interpretation of the concept of feminist porn, and as such have chosen different ways of expressing it», she explains. But while each film in the *Dirty Diaries* collection varies distinctly from one another, they all reflect an aspiration «to see the world with new eyes», as Engberg also states echoing Rich, «challenging our gaze upon ourselves and our notion of pornography»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> The manifesto is published at the film's official website: <http://www.dirtydiaries.se>.

<sup>13</sup> M. Engberg, *What Is Feminist Porn?*, in *Dirty Diaries: 12 Shorts of Feminist Porn* (DVD booklet), 2009.

## 2. *Feminist porn: my criteria.*

In my own work on re-visioned feminist porn, I look specifically for those films that begin to conceptualize a fundamentally gender democratic understanding of sex and gender, liberating women as well as men from claustrophobic gender stereotypes and erotic clichés. Where porn becomes an empowering vehicle for those whose point of view has been excluded, to explore and define sex on their own terms. In ways that speak to me, and move me through images and sound.

That's not to say I don't care about the production side of things. On the contrary, I consider proper and respectful work arrangements essential, although not a sufficient qualification alone for feminist porn. Because porn is more than a workplace: it is essentially a genre delivering a discourse on sex and gender as it seeks to arouse the viewer. And if the content of this discourse isn't feminist, the porn isn't feminist. So in contrast to Ray, I do care about *what* the porn shows me.

With respect to Joy's reverse feminism, I can certainly see a time and need for it to counterbalance status quo, and many interesting feminist porn films today feature role reversing acts and a gender bending use of role-play along the lines suggested by Joy. However, beyond women turning the tables, I envision a future of fluid equilibrium where feminism is not about women acting like guys – or vice versa – and where neither women nor men need to prove their power. Among the most intriguing feminist porn I have found, are films where sex is captured on such fundamentally gender democratic terms.

As to Lust's argument, I get her questioning of a policing of our sexual practices. However, what we do in the bedroom, including a woman sucking cock or having a man's cum all over her face, is largely shaped by a patriarchal culture that has fed our fantasies for centuries<sup>14</sup>. As Engberg points out, liberating our sexual fantasies from men's speculation on sex to see and redefine it on our own terms, is not something we can assume to do easily. Interestingly, some women have found that a reflective appropriation of erotic tropes can be one way to tweak the erotic discourse and push its boundaries<sup>15</sup>. In fact, when Lust's «good girl», whom we shall shortly meet, mis-

<sup>14</sup> Even if these specific acts are not inherently sexist – Linda Williams points out the fallacy in such anti-porn reasoning. See Williams, *Hard Core*, pp. 24-25.

<sup>15</sup> I elaborate on such reflective appropriations and their theoretic necessity in order to re-vision the erotic discourse in my chapter contribution *A vision of new porn: – How women are revising porn to match a time of greater gender equality*, in *Generation P? Youth, Gender*

chievously asks a pizza deliverer to «come in my face like in porn movies», a reflective awareness about her performing a stereotypical porn part, that ties in with her jab at the clichés of porn in the film's opening scene, protects her from letting the act reduce her to the part of «used goods».

A re-visioned feminist porn film that speaks to me then stands out for its progressive content and cinematic quality with imageries and soundtracks that move me. These are the criteria I have developed to specify quality in porn:

#### I. High cinematic production value

- The acting is strong and convincing.
- The manuscript builds the sex into a realistic context.
- The settings and costumes are realistic.
- The musical soundtrack complements and even adds to what we see; the sighing is truthful and balanced as opposed to the exaggerated moaning we hear in mainstream porn.
- The lighting supplements the atmosphere.
- The picture quality presents what we see esthetically.
- The cinematography and directing is done by someone with a good eye for the right shots, settings, and frames.
- The editing is done by someone with an eye for good cuts and transitions, splicing the right shots for best effect.

#### II. Progressive sexual-political commitment

- The camera shots, angles, and movements capture and frame the bodies and their sexual encounters democratically, presenting a new language for gender democratic heterosexuality.

*and Pornography*, ed. Susanne V. Knudsen *et al.*, Copenhagen, Danish School of Education Press, 2007, pp. 221-237. Incorporating the ideas of UK-based sociologist Simon Hardy who has argued that porn, or the erotic discourse that imbues porn with its symbolic meanings, can be «a means of establishing a female subject who might play a decisive role in transforming the traditional balance and pattern of heterosexual eroticism», I here address the historical foundation of anti-porn feminists' suspicion against porn, while I with Hardy also ask the reader to consider «the prospects for transformations of the erotic, so that it might more closely reflect recent and ongoing changes in the arrangement of gender» (p. 223). As Hardy points out, this could be achieved through a 're-signification' of the erotic discourse that, as such, «must have a starting point, any new erotic expression must contain conventional as well as innovative elements if it is to have any purchase on the sexual imagination» (p. 223). In other words, in re-visioning porn we depend on the current hegemonic discourse to create a new discourse that could better reflect and even affect the changing arrangement of gender.

- The film presents us with a gender democratic gaze of devoted mutuality as opposed to the objectifying gaze of the woman in traditional mainstream porn.
- The film legitimizes consensual voyeurism and affirms the satisfaction in being seen, as well as the pleasure in seeing (scopophilia).
- The film illustrates the use of a subversive role-play, critically appropriating, revising, and playing with erotic fantasies.
- The film suggests an alternative symbolic to portray sexual agency, desire, and pleasure than the mainstream porn's focus on erection and money shot.
- The film confronts political censorship and the historical baggage of guilt and shame around sex.
- In line with social and political trends, the film portrays a society with increased gender equality, including a growing specter of diverse forms of intimacy, where women and men have a larger play-field to practice their sexuality, but where sexual taboos linger and narrow gender categories continue to confine the experience of gender and sexuality for many.

While each film I consider feminist doesn't address all of these criteria, I have found them to be consistent in an effort to re-vision porn from a feminist perspective. Let me present a few examples to illustrate this.

### 3. *Five examples of successful feminist porn.*

My first example is *TV Idol* (on *Femme*, 1985) by New York-based iconic erotic filmmaker Candida Royalle (b. 1950). This film intrigues me for how it visualizes a new gender democratic discourse with which to conceive of heterosexual, and for how it presents us with a new understanding of the gaze as mutually affirming. Its style inspired by the music video format launched by MTV three years before its production, *TV Idol* also illustrates how effective sound can be in communicating the development and intensity of desire and pleasure when the music matches what we see.

Featuring a woman's masturbation fantasy, *TV Idol* portrays her sexual encounter with a man she's been watching in a television show late at night. Inviting him into her bed, she helps him undress, then he her. Their mutual exploring and caressing of each other's bodies evolve into a sexual dance where it is not he who «takes» her, or her him in reverse; instead their bodies come together in a harmonized flow where neither is more or less active or passive. Their gender democratic experience of a sexual encounter gives us a new language with which to talk about sex that is neither male dominated as traditionally conveyed nor female dictated but egalitarian.

The position of the camera is a factor here. Even when he at first is standing while she's lying down in bed, the camera frames the two in a way that gives the impression of both being on the same level. It does not look down at her from his point of view or up at him from hers – it focuses instead on the shared space between them. The closer their bodies, the closer the camera moves to this shared space, always proportionally attentive to the both of them.

The way the two gaze at each other is also a factor. Except when eyes are closed and the sensation turns inwards, the two characters in *TV Idol* hold each other continuously with their eyes. What I find striking about the way the two look at each other, is the *exchange* of a desiring gaze while the camera for its part refuses to objectify either one. Instead «objectification» here becomes an affirming, adoring act.

«Objectification» is typically used to describe something negative; a discriminating fixation on body parts that reduces the subject into an object. We see this in mainstream porn's obsession with the woman's butt, boobs, and pussy, casting her as the object of his demand. In feminist porn then one might expect to see women as the actively doing subjects and not the gazed at objects of men. But this approach fails to consider a notable attribute of the gaze: its quality of *devotedness* by which someone can experience to be really seen and affirmed.

*TV Idol* captures such devotion. The woman and man hold one another through a mutual exchange of a desiring gaze, as well as by an intertwining of their arms and legs. In this way *TV Idol* is able to portray intercourse as a gender equal act. The two encounter each other on the same level as an integrated interlacement of bodies in continuous roll-around flow.

In *Pink Prison* (1999), by Lisbeth Lyngbøft (b. 1962), the gaze becomes a vehicle for women to explore the male body and sex. Produced by Zentropa, the Danish motion picture company of world-famous filmmaker Lars von Trier<sup>16</sup>, *Pink Prison* is a high production feature film that reflects core Scandinavian values of gender equality and women's rights, promoting

<sup>16</sup> Von Trier is the director of among others the Oscar nominated *Dancer in the Dark* (2000) starring Björk and Catherine Deneuve, a film for which he was awarded the prestigious Palme d'Or; the highest prize awarded at Cannes Film Festival. Other von Trier films worthy of mentioning include *Breaking the Waves* (1996, starring Emily Watson), which was bestowed the Grand Prix at Cannes; and *Dogville* (2003, starring Nicole Kidman), for which he was awarded another Palme d'Or. Von Trier was also nominated for a Palme d'Or for his most recent film *Melancholia* (2011, starring Kirsten Dunst and Charlotte Gainsbourg). Dunst won Best Actress for this film at Cannes.

strong female control and agency. The film's protagonist, the self-confident photographic journalist Mila, does reverse traditional gender patterns as the one in charge, but *Pink Prison* also presents a profoundly gender democratic discourse on sex, featuring a rotation of power.

*Pink Prison* follows Mila as she breaks into a notorious men's prison to secure an interview with its media shy warden Sam. Opposing the phallic female-objectifying gaze of mainstream porn and also its homophobia, the film features Mila watching men masturbating and also men having sex together as she searches through the prison for Sam. Lynghøft captures both the power and sensuality of male bodies and sexuality in these scenes as Mila explores the male sex.

Linda Williams has suggested that, given that porn has always been a male speculation on sex and female sexuality; «perhaps the true measure of the feminist re-vision of pornography would be if it were to produce a pornographic 'speculation' about the still relatively unproblematized pleasures of men»<sup>17</sup>. Mila performs such a feminist re-vision of pornography on her journey through the prison, examining the different bodies, desires and pleasures of a range of men. Stylistically, the film well captures the charged excitement of Mila's exploration of the male sex here with crosscuts between her watching, undisclosed, and what she sees adding tension to these voyeuristic scenes.

But Lynghøft also features Mila exploring her own sexual desires and pleasures as she journeys through the prison, and not just by gazing, but also by taking part in an assortment of sexual numbers, playing both the role of the one in charge and the one at the mercy. One of my favorite scenes takes place in the kitchen where Mila has sex with the prison's chef among a buffet of colorful dishes, which they playfully include in their steamy sex. Accompanied by a lively rhythm, this scene portrays a richly visual and sensual feast à la *Nine ½ Weeks*, but without the manipulative power play of the character performed there by Mickey Rourke. A gender equal rotation of initiative, and a democratic positioning of their bodies instead characterize the sexual encounter between Mila and the chef.

*Samedi Soir (Saturday Night, 2009)* by Zoé R. Cassevetes (b. 1970) follows a bohemian-chic couple's sexual explorations and role-play after a late night dinner party with friends. Part of *X-femmes*, a collection of exquisite explicit shorts directed by famous female artists and filmmakers (Cassevetes is perhaps best known for her award-winning independent movie *Broken*

<sup>17</sup> Williams, *Hard Core*, p. 276.

*English*, 2007), this film also interests me for how it features sexual role reversals without reducing it to what I refer to as a simplistic reverse feminism. In fact, several of the X-femmes films show women taking on the stereotypical male role (to have her fantasy to have sex with a stranger fulfilled; to be the one who penetrates; to be the one who watches someone strip; to be the one who leaves right after the sex), but within a fluid and fundamentally mutual context.

*Samedi Soir* develops this sense of gender equality throughout the couple's evening, before, during, and after their sex; also capturing the emotional and physical impact for both in exploring and testing the boundaries of their sexual intimacy, specifically through anal sex. Sex educators and sex columnists have suggested we are witnessing a growing number of not just women, but also of men expressing a giddy desire to explore the pleasures of the anus and the prostate<sup>18</sup>, referred to as the male G-spot. But while *Samedi Soir* shows how anal sex can be a way to expand a couple's sexual play-field, it does not gloss over the vulnerability that can accompany such growth. On the contrary, the sense of apprehension – although combined with an excited sense of experimentation – add depth and nuance to the couple's experience.

Illustrating the couple's intoxication and the charged energy of their sex, is a psychedelic soundtrack complete with dark tones and dissonance as he first takes her from behind; anally too, is the suggestion. Afterwards they

<sup>18</sup> See e.g. T. Clark-Flory, *Bringing up the rear*, «Salon», March 26, 2011, accessed March 30, 2012, <http://www.salon.com/2011/03/27/pegging/>. Clark-Flory quotes a recent national sexual health and behavior survey, which found that more than 45 percent of women in their late 20s had tried anal sex while 11 percent of men in their early 20s reported having been on the receiving end of anal sex (Center for Sexual Health Promotion, Indiana University, *Special Issue: Findings from the National Survey of Sexual Health and Behavior (NSSHB)*, «The Journal of Sexual Medicine», 7 (2010), pp. 243–373). Clark-Flory also includes interviews with several leading sex educators addressing the rise of receptive anal play among men, such as Dr. Charlie Glickman, an adult sex educator and editor of *Good Vibrations Magazine*, the online magazine of a leading national sex toy retailer with shops on both coasts. Dr. Glickman is quoted saying he believes: «more heterosexual men are discovering prostate and anal play with their female partners than ever before». His colleague Carol Queen, a staff sexologist, adds that «lots of guys don't talk about [it], but do it anyway», and «plenty of heterosexual men include anal penetration in masturbation at least sometimes». Adds Clark-Flory: «In the years after [Queen's] educational X-rated video *Bend Over Boyfriend* premiered in 1998, it was the shop's best-selling tape, and the top rental. Tristan Taormino, the sex educator behind several anal-focused porn flicks, including the *Expert Guide to Anal Pleasure for Men*, has noticed that guys are increasingly 'feeling safe enough to explore their fantasies' in this area».

smoke pot and talk, fondly teasing each other, and then the idea hits her. She gets on his suit and tie, and draws a mustache above her lips. He runs an errand to a sex shop before returning to a black dress, high heels, and a pink wig that she's laid out for him. The soundtrack again mounts as she puts on the strap-on harness he's just bought. This time it is she who penetrates him from behind, all the while negotiating around his comfort level, and also reminding him how it is for her when the roles are reversed. A tangible sense of trust, familiarity, and openness thus surrounds the scene.

In *Matinée* (2009) by US-born Amsterdam-based Jennifer Lyon Bell (b. 1969), who has earned a reputation for the cinematic quality and realism of her films, a crucial sense of trust in self and other ultimately allows the female protagonist to take on her inner and outer journey. Bell's first explicit film, *Matinée* is about Mariah and Daniel, two theater actors who perform the parts of lovers on stage: Lola and Tony in the play *Two Days in Berlin*. In the story, we learn that reviews of the play have critiqued their performance for lacking chemistry.

At the beginning of the film, Daniel suggests to Mariah that they improvise in a significant reunion scene to make it more natural. A talent agent will be in the audience, meaning this could be a big break for either if the performance goes well. Mariah is skeptical at first, but later decides to give it a go – placing a condom in the pocket of the kimono that she will be wearing during this scene.

In the reunion scene that follows, Mariah and Daniel continue to pause and check in with each other several times; there is nothing rash or hurried about it, even as the energy continues to rise. At first he is following her lead, but soon they begin to take cues from each other. They touch and caress each other gently, and look intimately at each other. All this time, however, the intimacy of their experience is heightened by their exposure to watchful eyes; occasional shots show audience members being drawn into the scene through the invisible fourth wall, as the performance touches them in new ways.

Eventually she reaches for the condom, as improvising takes on new meaning. Mariah takes a deep breath, and looks at him; will you do this with me? Daniel gives a questioning look, himself not sure; do you want to do this? She nods, with the hint of a smile on her lips. Each searches deeply into the eyes of the other. As Mariah comes, she sighs out and her face contracts with ecstasy. We see a shot of the talent agent smiling to herself, pleased. Then with close-ups of bodies meshed, the two roll over together; the shivering contractions in his features as he comes, and a few last sighs of pleasure from her. They embrace, holding one another in a loving gaze. «I don't know what to say», Lola says (a line we recognize from their rehearsal).



«Just say that I can stay», Tony replies. She kisses him softly. We see them on bed from the perspective of the talent agent one last time, as the stage lights dim and all goes black. The film's concluding shots show Mariah in her wardrobe, beaming victoriously to herself in the mirror; the agent wants to see her after the performance.

My final example, *The Good Girl* by abovementioned Erika Lust, is about a «good girl» named Alexandra; a trendy city girl who shows us that even among a supposedly sexually liberated generation of *Sex and the City* urbanites, there remain women who struggle with insecurities and the good girl-bad girl complex. In the opening scene, Alexandra confides her wish to be «more daring» like her sexually adventuresome friend Julie; to do «something not expected of a good girl like me». How she sometimes fantasizes about making a pass on the construction worker. Or doing what they always do in porn, like when the pizza guy comes to deliver the pizza and the girl drops the towel because of course she just had a shower... But, she sighs; «in real life pizza guys are not exactly gorgeous handsome models».

*The Good Girl* is about how Alexandra conquers her hang-ups so that she, owning her sexuality, can surrender to pleasure and enjoy herself sexually with, ironically, an extremely charming and kind looking pizza deliverer. And of course, she has just had a shower and is wearing only a towel wrapped around her body. After some awkward fumbling around to find money to pay for the pizza, and he's safely out of sight, she sinks down on the floor against the shut door. But then the doorbell rings again. She resolutely opens the door, looks intently into his eyes, and then she throws her arms around his neck and hugs him. «Eh, I forgot my helmet», he stutters in response. It's comical, embarrassing, and heartbreaking all at the same time, but it has to be now or never; she lets the towel fall, peeking up at him. And in an instantaneous connection, he *sees* her.

Captured with moving realism, we follow and feel with Alexandra from the first uncertain touches to the burning fever that takes over the brain when reason must let go, their sex a passionate life-affirming dance that lifts her up and carries her away. The film reaches its climax as she comes, and then everything settles down before she tells him with a mischievous smile, «I want you to come in my face like in porn movies!» and when he does, it only looks creamy and delicate.

In the final moments of the film the two share the cold pizza, talking and laughing. He writes his number on the empty pizza box before kissing her goodbye – an invitation to a continuation. So it's not necessarily a one-nighter, but even if it is, they've had a connection, they've seen one another, given to each other; it's meant something to them. This was “my liberation

of not always doing what's expected of a 'good girl' like me," concludes Alexandra as the picture fades out.

As women of the twenty-first century, we are not all empowered or disempowered. Often we are a little of both. Today's feminist porn reflects a cultural progress of gender equality while it also captures the real issues many women and men still face. And most intriguingly: it envisions where we might head.

#### 4. *The effects of porn and where we are headed: what anti-porn critics fail to see.*

High-profiled journalist Pamela Paul has devoted an entire book to the subject of the pornification of our culture, with porn now seemingly everywhere in our lives. In *Pornified: How Pornography Is Damaging Our Lives, Our Relationships, and Our Families* (2005), Paul belabors the many negative effects of porn beyond the pornification of popular culture:

Men who prefer the fantasy of porn to the reality of family life. Men who desensitized by what they see turn to ever more extreme porn. Men who feel their self-esteem crumble under the weight of shame.

Hurt and jealous women who feel pressured to pony up. Women who feel expected to be ready for sex at any moment of the day and reach howling ecstasies within two minutes. Women who remark on the lack of foreplay from their porn-watching partners – men who instead push for oral sex, even when she doesn't feel like giving it.

Sexualized children who grow up with warped ideas about sex. Children who emulate porn and pop stars by posting sexual pictures of themselves on the Internet. Children who act out porn scenarios with even younger kids.

Intimacy disorders and relationships that crumble as trust is replaced by distrust and emotional isolation<sup>19</sup>.

I do not question that porn and today's pornified media can have some effect on us: quite the opposite. But the porn that Paul refers to has nothing to do with the porn that interests me. Concludes Paul: «The sexual acts depicted in pornography are more about shame, humiliation, solitude, coldness, and degradation than they are about pleasure, intimacy, and love»<sup>20</sup>. None of this holds true for women's re-visioned feminist porn. Re-visioned feminist porn shows the viewer sex that is pleasurable, intimate, and caring

<sup>19</sup> Paraphrased from P. Paul, *Pornified: How Pornography Is Damaging Our Lives, Our Relationships, and Our Families*, New York, Times Books, 2005.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 275.

between women and men she can relate to. They meet their sexual partners on equal terms, and their sexual encounters – giving and receiving – are characterized by warmth and respect, and a mutual sense of adoration and affirmation. In contrast to the depressing porn Paul talks about, this kind of porn offers heartening stories about real people as they enjoy and explore their sexualities; providing the viewer and her partner with helpful ideas and inspiration for their sexual lives.

As a matter of fact, women's re-visioned feminist porn presents the kind of positive thinking about sexuality and instructive role modeling of healthy sexual behavior that I believe all youth deserve being exposed to as part of their sex education. The great thing about porn affecting us is that it can actually have a positive effect on us. Re-visioned feminist porn proves my point. Re-visioned feminist porn can affect the way we think about and practice sex in positive ways, just as mainstream porn can have affected the way we picture and practice sex in negative ways.

Even anti-porn activist Professor Dines considers the potential effects of what she calls a «counter-ideology» with which to combat the porn she accuses of causing men to «use women and disregard them when done»; the porn that is turning men «critical of their partner's looks and performance»; the porn that lets men «see women as one-dimensional sex objects who are less deserving of respect and dignity than men, both in and out of the bedroom»<sup>21</sup>.

Muses Dines on such a «counter-ideology»:

What do men need to be exposed to in order to counter the stories in porn? In media studies we ask similar questions when discussing how to immunize people to the constant flow of consumerist ideology that is paired with capitalism. Often the answer lies in providing people with a counter-ideology that both reveals the fabricated nature of consumer ideology and offers an alternative vision of the world. A counter-ideology to porn would similarly need to disrupt and interrupt its messages, and it would have to be as powerful and as pleasurable as porn, telling men that porn's image of women is a lie, fabricated to sell a particular version of sex. This alternative ideology would also need to present a different vision of heterosexual sex, one built on gender equality and justice<sup>22</sup>.

Concludes Dines:

Few men are exposed to such a feminist ideology; rather, most men (and women) are fed the dominant sexist ideology on a daily basis to such a degree that gender inequality seems a natural and biologically determined reality. Porn not only milks

<sup>21</sup> Dines, *Pornland*, p. 98.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

this ideology for all its worth, it also wraps it up and hands it back to men in a highly sexualized form. In the absence of a counter-ideology, this pleasurable sexist ideology becomes the dominant way of thinking and making sense of the world. While porn is by no means the only socializing agent, thanks to its intense imagery and effect on the body, it is a powerful persuader that erodes men's ability to see woman as equal and as deserving of the same human rights that they themselves take for granted<sup>23</sup>.

Like Dines, I welcome a counter-way of conceiving and presenting gender and sexuality from mainstream porn. Re-visioned feminist porn offers this. Re-visioned feminist porn offers a way of thinking about gender and sexuality that reveals the fabricated nature of mainstream porn as it offers an alternative, empowering, inspiring, and pleasurable vision of the world it depicts. One that is fundamentally based on gender equality and justice. Dines laments that few men are exposed to such a feminist way of thinking about sex; that most men and women are instead fed the dominant sexist ideology. But the women who create re-visioned feminist porn, and the women and men who watch it are changing all of this.

There is no absence of a counter-way of thinking about sex: a bonafide counter-discourse for sex. But it is time to speak up for it. Because as Dines points out too: while porn is not the only socializing agent, it can be a powerful persuader in the way we conceive sex. Porn is a loaded word. And porn holds a lot of power in how we perceive women and men as gendered, sexual beings. But consider a future in which the associations brought up by «porn» are positive and freeing rather than negative and coercing. Where the effects of porn in fact persuade us to see each other as categorically deserving of the same amount of respect and human rights regardless of our sex. Where the effects of porn are dignifying and empowering rather than degrading and constraining. Re-visioned feminist porn; a re-visioned erotic discourse can help us get there.

ANNE G. SABO  
Blogger and independent scholar

<sup>23</sup> *Ibidem.*

*HOW TO DO THINGS WITH BODIES*  
GLI STUDI SUL CINEMA E L'INDUSTRIA CULTURALE  
DELLA PORNOGRAFIA AUDIOVISIVA

1. *Premessa.*

Il presente contributo intende darsi quale obiettivo la possibilità di considerare il campo di ricerca degli studi sul cinema come un utile contesto investigativo e applicativo allo scopo di analizzare la pornografia audiovisiva contemporanea<sup>1</sup>. In tal senso, il principale quesito da porsi è se i Film Studies possano essere *ancora* valutati alla stregua di un valido punto di riferimento per l'esame di una forma digitale come la pornografia odierna, la quale, ad un tempo, lascia emergere e demistifica la tradizionale configurazione dell'apparato cinematografico. Come si vedrà nel corso dell'esposizione, quello appena accennato è un tema di discussione che potrebbe, e dovrebbe, riguardare l'intero insieme di artefatti audiovisivi che a partire almeno dalla seconda metà degli Settanta del secolo appena passato ha sostituito la propria matrice filmica vettoriale con una palinsestuale di tipo digitale<sup>2</sup>. Ma per ragioni di spazio, e soprattutto perché la pornografia audiovisiva offre delle sorprendenti zone di 'persistenza filmica' tipiche di un medium nato e in parte vissuto come analogico, il raggio della ricognizione, giocoforza, si presenta già come delimitato.

Nella prima parte dell'articolo è mia intenzione illustrare e storicizzare la costruzione teorica del *dispositivo cinematografico* per come quest'ultimo è stato postulato e reificato nel corso degli anni Settanta e Ottanta. Attraverso

<sup>1</sup> Una prima versione del testo è stata presentata con il titolo *Primary Identification: Film Studies and the Cultural Industry of Porn* presso la XIII MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School (Università di Udine, Gorizia, 20-24 marzo 2015).

<sup>2</sup> Cfr. su questi aspetti D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 2007.

la descrizione, in parte ‘archeologica’, delle sue componenti essenziali, sono dell’avviso che il dispositivo del grande schermo possa funzionare, oggi come allora, da appropriato strumento di verifica al fine di comprendere in quale modo e secondo quali procedure le produzioni digitali associate alla pornografia *mainstream* operino a vario titolo nel panorama audiovisivo contemporaneo. La premessa sostanziale, da questo punto di vista, è che è necessario concepire questo tipo di apparato in termini contestuali e storici, avendo sempre la consapevolezza teorica che i suoi elementi sono contingenti e soggetti a processi di produzione, ripetizione, sparizione e permutazione.

La seconda parte del contributo riguarderà invece l’esame di un particolare caso di studio. Intendo infatti concentrare la mia attenzione su un interessante esempio di produzione audiovisiva pornografica – *Portrait of a Call Girl* (2011) diretto da Graham Travis e realizzato dallo *studio* americano Elegant Angel – con lo specifico obiettivo di discutere il ruolo del dispositivo cinematografico nell’ambito dell’esperienza di un testo dove il cinema d’autore, il linguaggio cinematografico codificato come ‘classico’, gli stili dominanti dell’attuale pornografia audiovisiva – il *gonzo* e il *feature* – trovano significativi momenti di coordinazione e compensazione. Il film considerato, proprio alla luce della ricchezza formale appena descritta, assume un valore esemplificativo della complessità e ricchezza che caratterizzano l’odierna industria del cinema per soli adulti.

## 2. *Il dispositivo del grande schermo.*

Come concetto teorico, il termine di dispositivo emerge nei primi anni Settanta all’interno del discorso post-strutturalista mirante, nel suo complesso, a criticare il carattere essenzialista e metafisico delle realtà di significato prospettate dalla teoria strutturalista<sup>3</sup>. Successivamente, al di fuori dell’area dei media e della comunicazione – dalle analisi economico-finanziarie all’educazione, dalla psicologia alla geografia, dagli studi ingegneristici alla meccanica applicata –, la nozione di dispositivo appare frequentemente utilizzata come categoria operativa per fare riferimento a «una configurazione di elementi eterogenei e di elementi contrassegnati dallo stesso valore nominale»<sup>4</sup>. Ed è da questa accezione generale di dispositivo che è necessario far muovere la nostra trattazione.

<sup>3</sup> Cfr. G. Agamben, *What Is a Dispositive?*, 2005, <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/what-is-a-dispositif/overview/> (ultima visita 17 luglio 2011).

<sup>4</sup> F. Kessler, *Notes on dispositif*, paper non pubblicato, maggio 2006, <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif%20Notes11-2007.pdf> (ultima visita 17 luglio 2011).

Com'è noto, a Michel Foucault si deve la prima sostanziale teorizzazione e sistematizzazione del concetto in discussione. All'interno di una conversazione spesso citata risalente al 1977, l'intellettuale francese propone tre progressivi livelli di attualizzazione del dispositivo nell'ambito delle società moderne<sup>5</sup>. Un iniziale livello è quello che fa riferimento alla sua dimensione *eterogenea*: si tratta di un complesso di pratiche discorsive (ad esempio, un testo di legge scritto combinato a un elenco di regole sul comportamento disciplinare) e di pratiche non discorsive (ad esempio, i luoghi di un'istituzione carceraria posti accanto agli spazi ricreativi della stessa istituzione) tenuto insieme da un sistema di convenzioni. Un secondo livello concerne il suo carattere *relazionale*: in questo caso abbiamo a che fare con la natura delle connessioni che si concretizzano *entro e fra* questa massa di pratiche più o meno indistinte. L'ultimo livello interessante il dispositivo riguarda la natura *funzionale* dello stesso: il dispositivo vincente dà corpo alla formazione di determinazioni che assumono una certa finalità all'interno di un dato momento storico e che rispondono a particolari bisogni sociali, economici, culturali e politici.

Questi tre livelli possono essere chiaramente osservati all'opera, ad esempio, nel dispositivo 'storico' della sessualità, che Foucault stesso ha delineato compiutamente in una delle sue opere più famose<sup>6</sup>. Tale apparato, che ha cominciato a funzionare a pieno regime nel XVIII secolo, ha disposto un insieme diversificato di istituzioni e pratiche, e ha razionalizzato tale insieme eteroclitico al fine di ridisegnare la mappa dei desideri e delle teorie che hanno preso in considerazione simili desideri «sulla base di alcune grandi strategie di sapere e di potere»: «Il dispositivo di sessualità ha la sua ragion d'essere non nel fatto di riprodursi, ma di proliferare, d'innovare, di annettere, d'inventare, di penetrare i corpi in modo sempre più minuzioso e di controllare le popolazioni in modo sempre più globale<sup>7</sup>».

Ancor prima delle formulazioni foucaultiane, Sigmund Freud, in quella che appare essere la sua ultima opera, peraltro incompiuta, tenta di illustrare la struttura della nostra psiche alludendo alla fisionomia del dispositivo. «Noi supponiamo – scrive nel 1938 – che la vita psichica sia la funzione di

<sup>5</sup> Cfr. M. Foucault, *The Confession of the Flesh*, in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, a cura di C. Gordon, New York, Pantheon Books, 1980, pp. 194-228.

<sup>6</sup> Cfr. H. Rimke – A. Hunt, *From Sinners to Degenerates: The Medicalization of Morality in the 19th Century*, «History of the Human Sciences», XV (2002), 1, pp. 59-88.

<sup>7</sup> M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 94-95.

un apparato al quale ascriviamo estensione spaziale e struttura composita e che ci figuriamo dunque simile a un cannocchiale, a un microscopio e ad altri strumenti del genere»<sup>8</sup>. Le particolarità che più colpiscono in questa descrizione sono senza dubbio due: da un lato, il fatto che Freud rappresenti il funzionamento della nostra mente attraverso l'aggregazione di unità discrete di elementi che vengono fatte interagire tra loro perché raggiungano la funzionalità di produrre azioni di vita psichica (pensieri, sogni, associazioni, allucinazioni ecc.); dall'altro lato, il dato per cui, per rappresentare in modo efficace tale apparato, lo scienziato ricorra all'immagine, assai moderna per l'epoca, di meccanismi ottico-meccanici capaci di mediare lo sguardo umano e di renderlo al contempo più circoscritto alla realtà esperienziale<sup>9</sup>. Per certi versi, dunque, Freud, con questa sua breve definizione di apparato psichico, non fa altro che enumerare le caratteristiche salienti di quello che, qualche decennio dopo, verrà qualificato con la formula di *dispositivo cinematografico*.

La fisionomia e il funzionamento di tale dispositivo sono stati compiutamente delineati, nella prima metà degli anni Settanta, da Jean-Louis Baudry. Questi, facendo riferimento al mito della caverna di Platone (*La Repubblica*, libro VII) e interrogandosi su quali fossero le modalità di visione cinematografica più adatte alla «rappresentazione di un universo che colloca l'uomo al suo centro e che fa della sua 'visione' il principio universale di 'misura' di tutte le cose»<sup>10</sup>, ha analizzato lo spettacolo del grande schermo da un duplice punto di vista. Per un verso, Baudry indica l'esistenza dell'*apparato cinematografico di base*, il quale concerne l'insieme dell'equipaggiamento meccanico e le operazioni necessarie alla produzione di un film e alla sua successiva restituzione sullo schermo. Per l'altro verso, il teorico di lingua francese prevede l'affermarsi del *dispositivo cinematografico*, il quale invece si riferisce unicamente all'atto di proiezione del prodotto audiovisivo e include il soggetto al quale la proiezione è indirizzata<sup>11</sup>.

All'interno di questa proposta topologica di dispositivo cinematografico, Baudry ha buon gioco nel collegare fra loro tre fondamentali componenti di natura eterogenea: quella *umano-psichica*, che si palesa nella figura dello spet-

<sup>8</sup> S. Freud, *Compendio di psicoanalisi*, in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, vol. XI, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 572.

<sup>9</sup> Aspetto già messo in evidenza, peraltro, da Otto Rank nella sua opera *Il Doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di M.G. Cocconi Poli, Milano, SugarCo, 1979.

<sup>10</sup> A. Costa, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher, 1991, p. 30.

<sup>11</sup> Cfr. J.-L. Baudry, *Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, «Communications», (1975), 23, pp. 58-59, nota 1.



tatore in carne e ossa al buio della sala di proiezione, sollecitato da una serie piuttosto cospicua di operazioni cognitive (i meccanismi di identificazione e comprensione del testo, l'impressione di realtà, i processi di razionalizzazione mentale); quella *tecnologico-meccanica*, che si manifesta nella misura in cui lo spettacolo del cinema prende consistenza e determina un particolare assetto di visione, che può essere ricondotto al punto di vista proprio della prospettiva pittorica quattrocentesca e a quello della *camera obscura*<sup>12</sup>; e quella, infine, *ottico-materiale*, che si concretizza nel testo del film riprodotto sullo schermo e che invita lo spettatore ad alcune operazioni di 'lettura' rapportabili a quelle adoperate per la comprensione delle forme narrative proprie del romanzo occidentale di tradizione borghese<sup>13</sup>. Inoltre – e ciò è di capitale importanza nella trattazione –, per Baudry tale dispositivo punta, nel processo di composizione etero-simbiotica fra cinepresa, macchina di proiezione, spettatore e film, a innestare nel sistema della produzione culturale, apparentemente innocuo e privo di secondi fini, una *intenzionalità* implicitamente e tacitamente ideologica: «Abbiamo a che fare – scrive risolutamente Baudry – con un apparato destinato a ottenere un preciso effetto ideologico, un effetto necessario alla ideologia dominante: creando una fantasmizzazione del soggetto, esso partecipa al preciso proposito di mantenere l'idealismo»<sup>14</sup>.

Su questo terreno, dunque, il cinema si fa supporto e strumento dell'ideologia. Baudry, in ogni caso, nel tratteggiare la composizione di questo particolare apparato di visione, centrale nelle esperienze culturali e mediali del Novecento, non solo tiene fede alle caratteristiche proprie del dispositivo per come sono state descritte all'interno di altri scenari teorici; ma in più offre, *proprio* alla teoria del cinema, spunti di riflessione su come intendere la figura dello spettatore, il funzionamento del film, le architetture della sala di proiezione e via dicendo<sup>15</sup>. E tuttavia le argomentazioni addotte da Baudry verranno, entro pochi anni dalla loro pubblicazione, diversamente criticate, precisate e integrate.

Il disegno teorico offerto da Baudry è stato infatti ampiamente discusso nel corso degli ultimi decenni, e il dibattito che si è prodotto ne ha messo in luce gli aspetti positivi e, particolarmente, quelli negativi<sup>16</sup>. Iniziando da

<sup>12</sup> Cfr. J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, trad. it. di D. Orati, Venezia, Marsilio, 1991.

<sup>13</sup> Cfr. F. Kessler, *La Cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire*, «CiNéMAS», XIV (2003), 1, pp. 21-34.

<sup>14</sup> J-L. Baudry, *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, «Cinéthique», (1970), 7-8.

<sup>15</sup> Cfr. F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 179.

<sup>16</sup> Per una trattazione dell'*apparatus theory* nel contesto britannico, cfr. G. Turner, *British Cultural Studies*, London-New York, Routledge, 1996, pp. 98-102.

questi ultimi, tre sono stati, schematizzando, i sostanziali appunti mossi alla costruzione epistemologica del dispositivo. In prima istanza, il dispositivo e la teoria che lo ha supportato durante gli anni Settanta e Ottanta sono stati considerati, letteralmente, al di fuori della storia, impermeabili, cioè, ai mutamenti sociali, culturali e tecnologici che sono scaturiti al limitare del dispositivo stesso. Secondo Sean Cubitt: «Persuasiva nelle sue argomentazioni interne, il problema centrale della ‘teoria dell’apparato’ è che non è stata in grado di riconoscere la differenza tra i singoli film, ma solo la specificità del cinema in quanto medium. E per di più, come molti strutturalismi, presenta la generale difficoltà a non concettualizzare il cambiamento»<sup>17</sup>.

In maniera, certo, retroattiva, è stato poi fatto notare come nella esplicitazione teorica dell’apparato cinematografico tradizionale sia stato considerato un unico contesto di visione, quello della sala istituzionale<sup>18</sup>. È pur vero che almeno sino agli anni Settanta il modello dominante di consumo dei prodotti cinematografici è coinciso con la struttura monomodulare della sala di proiezione pubblica, dove ingenti quantità di cittadini e di spettatori suburbani assistevano alla presentazione di pellicole puntualmente reclamizzate dalla stampa popolare – quasi sempre dei lungometraggi, anticipati in cartellone da altri film di minore durata e contrassegnati da un’etichetta di genere<sup>19</sup>. Ma è altrettanto vero che, nel tenere conto della serie cronologica interessante lo spettacolo cinematografico nella sua evoluzione storica, è necessario interrogarci sulle diverse circostanze in cui è avvenuto il rapporto tra immagini in movimento e loro fruitori. Così, accanto agli spazi di visione consuetudinari, nel corso del Novecento sono proliferati altri scenari in cui è avvenuta l’esperienza del prodotto audiovisivo, sia pubblici che privati, adottando modalità di accesso e di partecipazione all’evento che hanno contribuito a scardinare la dimensione verticale e granitica della filiera cinematografica<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> S. Cubitt, *The Cinema of Attractions*, «Animation: An Interdisciplinary Journal», II (2007), 3, p. 280.

<sup>18</sup> Cfr. M. Zajc, *The Concept of Dispositiv: Studying Technology in Terms of Its Use Because of the All Yet-To-Be-Written User Manuals*, in *A Decade of Transformation*, Vienna, IWM Junior Visiting Fellows Conferences, 1999, pp. 1-24.

<sup>19</sup> Cfr. R.C. Allen – D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York, Knopf, 1995; I. Rae Hark, *Introduction*, in *Exhibition: The Film Reader*, a cura di Id., London-New York, Routledge, 2001, p. 3.

<sup>20</sup> La tradizionale *filiera cinematografica*, che ha resistito intatta nella sua forma originale almeno fino all’entrata in scena della televisione nel parco mediale novecentesco, si compone in senso verticale di tre fondamentali stadi interdipendenti: quello della *produzione* degli artefatti audiovisivi, quello della loro *distribuzione* all’interno di specifici canali di smercio e

L'ultima fondamentale carenza rilevata nei confronti del modello approntato da Baudry ha chiamato in causa la propensione manifestata dallo stesso studioso a reputare i film confezionati a partire dagli standard produttivi del cinema classico hollywoodiano – quegli stessi che dalla fine degli anni Dieci «stabiliscono un *continuity system* che permette nuova profondità e complessità del racconto cinematografico, articolandone lo spazio e il tempo secondo convenzioni che consentono anche retrospezioni e simultaneità narrative»<sup>21</sup> – i soli esempi paradigmatici significativi dell'intrattenimento di massa audiovisivo. Anche in questo caso si è giustamente fatto notare come le opere cinematografiche e audiovisive presentino delle caratteristiche formali ed estetiche assai eterogenee in relazione ai linguaggi, agli stili, ai generi e ai formati adottati.

Quello che ora mi interessa non è di contestare o commentare i rilievi appena riassunti alla teoria del dispositivo; quanto, invece, farne tesoro per isolare quelli che mi sembrano i tratti più significativi di tale costrutto teorico e operativo. Innanzitutto, mi pare che l'aspetto più funzionale al nostro scopo vada ricercato nella *struttura modulare* cui il dispositivo di Baudry sembra corrispondere. Come ha rilevato Lucilla Albano, il dispositivo cinematografico si configura come una scena passibile di essere suddivisa secondo tre fondamentali partizioni: è la scena a cui assiste lo spettatore, nella quale l'elemento performativo vincente è il film proiettato sullo schermo; è ciò che permette a questa scena di concretizzarsi, e quindi uno spazio chiuso di cui lo spettatore rappresenta la 'quarta parete'; ed è anche la scena del sogno, dell'Immaginario e del Simbolico lacaniani, dove il soggetto incontra il testo allo scopo di costruire per sé un proprio universo<sup>22</sup>. Stando a questa interpretazione, il dispositivo cinematografico articola, dunque, un *testo*, un *luogo* e un *soggetto*.

Queste tre realtà del dispositivo classico sono costantemente mutate nel fluire della storia del Novecento, e dalla seconda metà di questo stesso secolo, con l'avvento delle nuove forme digitali e del consumo domestico e non socializzato dei testi cinematografici e audiovisivi, dobbiamo parlare di un insieme *plurale* di dispositivi. Secondo Laurent Creton, in questi ultimi anni, sotto la pressione di forze disgreganti di tipo essenzialmente tecnologico (lo scardinamento della tradizionale corrispondenza biunivoca

quello, infine, del loro *sfruttamento commerciale* all'interno della sala cinematografica istituzionale. Cfr. C. Forest, *L'Argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, Paris, Belin, 2012, pp. 64-75.

<sup>21</sup> G. Alonge – G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 61.

<sup>22</sup> Cfr. L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 25.

tra linguaggi mediali e infrastrutture di riferimento per la veicolazione dei loro messaggi), economico (l'integrazione orizzontale dei differenti settori dell'industria del tempo libero entro l'architettura di conglomerati mediali sempre più consistenti) e sociale (lo sviluppo di un'*audience* attiva, capace di proporsi essa stessa come agente di produzione di artefatti mediali), un modello *associato* di dispositivo ha ceduto il posto a uno *dissociato*, la cui rete di raccordo fra le tre pedine in gioco ancora esiste ma con le maglie progressivamente in corso di allentamento<sup>23</sup>.

Come si vede bene, dunque, l'assetto strutturale del dispositivo cinematografico nel fluire evenemenziale tende a rimanere il medesimo quanto alla soluzione triangolare che originariamente gli è propria (testo-contesto-soggetto), ma tradisce, a ogni punto della sua storia, una evoluzione interna di tipo qualitativo. Ed è proprio su quest'ultimo aspetto che bisogna concentrare l'attenzione. Come puntualizza Frank Kessler,

Questa interrelazione fra una tecnologia, una particolare forma filmica con il proprio modo di interpellazione, e uno specifico posizionamento dello spettatore può e deve essere storicizzata. In corrispondenza di diversi momenti della storia, un mezzo è in grado di produrre una distinta e (temporaneamente) dominante configurazione tecnologica, testuale e spettatoriale. Un'analisi di queste associazioni potrebbe quindi servire come strumento euristico per lo studio di come la funzione e il funzionamento dei media siano sottoposti a cambiamenti storici<sup>24</sup>.

### 3. *Palinsesti pornografici.*

*Modularità, pluralità, storicità* del dispositivo cinematografico, dunque. Ma, venendo a discutere di pornografia audiovisiva, dobbiamo anche aggiungere un'ulteriore qualità dello stesso: nelle produzioni digitali contemporanee, esso riaffiora in superficie secondo la forma archetipa del *palinsesto*, rivelandosi sottotraccia ai differenti livelli della sua configurazione modulare – sul piano testuale, su quello contestuale e su quello spettatoriale. A nostro avviso, la realtà di questo fenomeno è particolarmente evidente nei prodotti cinematografici e audiovisivi di genere pornografico e nella loro attuale proliferazione digitale, tanto che in questo caso la natura palinsestuale del dispositivo assume una doppia accezione. La prima corrisponde all'effigie classica, originale, della *scriptio inferior*, che riappare nelle procedure di costruzione

<sup>23</sup> Cfr. L. Creton, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 52.

<sup>24</sup> F. Kessler, *The Cinema of Attractions as Dispositif*, in *The Cinema of Attractions Reloaded*, a cura di W. Strauven, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 61.

del prodotto, della sua articolazione spaziale e della sua ricezione spettatoriale. La seconda si condensa nell'immagine moderna, tutta contemporanea, del *catalogo*<sup>25</sup>, per cui, grazie a delle precise indicazioni di ordine testuale (e contestuale), lo spettatore orienta le proprie disposizioni di visione e viene chiamato a ricoprire un preciso ruolo all'interno di un contesto di fruizione pragmaticamente consono agli enunciati testuali (e contestuali).

La proprietà palinsestuale del dispositivo è quindi chiaramente identificabile nell'odierna industria culturale pornografica, e questo per una motivazione essenziale. Il *cinematografo*, al suo nascere alla fine dell'Ottocento, svolge l'importante funzione di convogliare le esperienze e i risultati ottenuti nel campo delle tecnologie ottiche all'interno di un nuovo progetto di visione, quello delle immagini in movimento proiettate su uno schermo verticale<sup>26</sup>; questa importante riconversione mediale determina non solo una ridefinizione strutturale della fruizione delle immagini in termini spaziali, ma anche un radicale riposizionamento degli schemi percettivi e della relazione che lega i corpi degli spettatori e quelli rappresentati sullo schermo<sup>27</sup>. A parere di Lynda Nead, la presenza, per la prima volta e grazie al cinema, di immagini di corpi animati, non più fisicamente manipolabili ma visti a una certa distanza, produce «un pubblico autenticamente concreto, viscerale e fisicamente motivato»<sup>28</sup>, i cui membri sono invogliati ad ampliare le potenzialità insite nel proprio piacere scopico attraverso la sublimazione fisica innescata dagli altri sensi.

L'immediato incontro tra il mezzo cinematografico e l'immagine pornografica – quest'ultima già trattata a partire dal XVII secolo da altre tecnologie discorsive quali la letteratura, la grafica e la fotografia<sup>29</sup> – avviene in maniera del tutto ovvia e naturale. Questo precoce connubio provoca inoltre, soprattutto in virtù dello stato simbiotico che si viene pragmaticamente a eleggere tra il corpo dello spettatore e il corpo rappresentato sullo schermo, un legame identitario tra i due media. Così, come osserva Linda Williams, «nella intensificazione visibile del corpo che scaturisce con l'in-

<sup>25</sup> Sulla nozione di palinsesto cinematografico inteso come *catalogo* si veda T. Elsaesser, *Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and Bram Stoker's Dracula*, in *Contemporary Hollywood Cinema*, a cura di S. Neale – M. Smith, London-New York, Routledge, 1998, pp. 191-208.

<sup>26</sup> Cfr. M. Heard, *A Prurient Look at the Magic Lantern*, «Early Popular Visual Culture», III (2005), 2, pp. 179-195.

<sup>27</sup> Cfr. D.M. Lowe, *History of Bourgeois Perception*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 85-108.

<sup>28</sup> L. Nead, *Strip: Moving Bodies in the 1890s*, «Early Popular Visual Culture», III (2005), 2, p. 135.

<sup>29</sup> Cfr. L.Z. Sigel, *Governing Pleasures: Pornography and Social Change in England, 1815-1914*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 2002.

venzione del cinema»<sup>30</sup>, la stretta relazione tra apparato cinematografico e pornografia si misura secondo due dimensioni concomitanti: la prima osservabile sul piano *storico*, mentre la seconda su quello *ontologico*. Da queste osservazioni è possibile ricavare due fondamentali ipotesi di lavoro circa la duplice natura palinsestuale del dispositivo cinematografico in rapporto alla mediazione audiovisiva della pornografia.

La prima supposizione ha a che vedere con la natura nient'affatto lineare dell'evoluzione del cinema per soli adulti. Il processo storico interessante la mediazione audiovisiva della pornografia è avvenuto, e tutt'ora continua ad avvenire, all'insegna di principi di carattere contingente, quali il meccanismo della ripetizione, della sparizione e della permutazione. Simili trasformazioni hanno precisamente a che fare con le dinamiche inscritte all'interno delle 'condizioni di possibilità' sotto le quali un data forma cinematografica o audiovisiva acquisisce l'etichetta di 'pornografia'. Nel corso dei vari stadi di sviluppo del cinema pornografico<sup>31</sup>, infatti, gli elementi chiave del dispositivo filmico sono stati soggetti a una continua combinazione e ricombinazione delle loro intrinseche qualità e dei loro sistemi logistici. Tecnologie di comunicazione, posizioni di visione e forme audiovisive sono mutate, e continuano a mutare, non solo in rapporto alle loro qualità interne; ma anche in connessione con loro giustapposizione nel tempo, usufruendo di molteplici possibilità combinatorie. Così, ad esempio, può verificarsi il caso secondo cui uno specifico modello di visione che fa riferimento al *Modo di Rappresentazione Primitivo*<sup>32</sup> utilizzato nella fase aurorale del cinema a luci rosse (e del cinema *mainstream*) ricompaia, pressoché intatto in tutta la sua gravidanza pragmatica, all'interno di alcune odierne forme digitali di pornografia, quali quelle afferenti alle *sex cams* e alle *chats* online (cfr. figg. 1-2).

<sup>30</sup> L. Williams, *Film Body: An Implantation of Perversions*, «Ciné-Tracts», III (1981), 12, p. 20.

<sup>31</sup> Sulle fasi storiche del cinema e dell'audiovisivo pornografico si vedano, per il primo periodo 'primitivo', F. Tachou, *Et le sexe entra dans la modernité. Photographie 'obscène' et cinéma pornographique primitif, aux origines d'une industrie*, Paris, Klincksieck, 2013; e, per il secondo periodo 'moderno', F. Zecca, *Porn in transition. Per una storia della pornografia americana*, in *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, a cura di E. Biasin – G. Maina – F. Zecca, Udine-Milano, Mimesis, 2011, pp. 27-77. Cfr. anche L. Ford, *Storia di XXX. 100 anni di sesso nei film*, trad. it. di M. Lucano, Bologna, Odoja, 2010.

<sup>32</sup> Noël Burch, com'è noto, distingue tra due modalità di estrinsecazione dello spettacolo cinematografico: il Modo di Rappresentazione Primitivo (per il cinema operante sino almeno alla Grande Guerra) e il Modo di Rappresentazione Istituzionale (per il cinema degli anni Venti in avanti, dotato di tutti quegli accorgimenti per far 'entrare' lo spettatore nella finzione). Cfr. N. Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.

Fig. 1 *Après le bal* (1897)Fig. 2 *Livejasmin.com* (2015)

Anche nella fase della corrente pornografia audiovisiva – e così giungiamo alla seconda ipotesi di lavoro a proposito della duplicità palinsestuale di dispositivo filmico – siamo posti di fronte a differenti criteri tramite i quali è possibile vedere all’opera il dispositivo cinematografico in cerca di nuove combinazioni e aggiustamenti. In questo caso, i testi e le procedure d’interpellazione attuate nei confronti dello spettatore esibiscono alcuni elementi tipici e paradigmatici del cinema sanzionato come istituzionale, e nel medesimo tempo propongono degli inventari tematici, formali e retorici che fanno espresso riferimento all’intera evoluzione del cinema in quanto apparato spettacolare. In tal senso, un esempio emblematico è da considerarsi l’intero comparto commerciale della pornografia *feature*, i cui prodotti fanno uso degli stessi elementi del cinema classico d’impronta hollywoodiana – una solida *storyline* affiancata da un elaborato corollario di fastosi costumi, musica assortita e affermate pornostar, nonché sostenuta da un corposo budget economico – al fine di conquistarsi il favore di un pubblico eterogeneo in termini di identità di genere, e secondariamente di ripetere, almeno in maniera implicita e mimetica, l’esperienza di visione associata alla sala cinematografica tradizionale.

#### 4. *Il catalogo è questo.*

Una delle testimonianze più evidenti di come lo statuto del cinema pornografico contemporaneo sia attraversato da molteplici istanze discorsive ci viene consegnata da una produzione *Elegant Angel*, una delle compagnie statunitensi più attive nel mercato *hardcore*<sup>33</sup>. Il prodotto audiovisivo in questione, *Portrait of a Call Girl*, ha ricevuto un consistente quantitativo

<sup>33</sup> Cfr. *The Fresh New Faces. 23 Rising Stars, Companies, and Series to Add to Your Retail Store*, «Adult Video News», XXIV (2008), 5, p. 82.

di riconoscimenti formali attraverso numerosi premi, eccellenti critiche e congrui incassi<sup>34</sup>. Il film, che vede quale interprete principale l'emergente star del porno Jessie Andrews<sup>35</sup>, sviluppa un plot piuttosto semplice e consumato: una giovanissima ragazza della provincia californiana, Ellie, lascia la propria famiglia in condizioni disastrose per tentare la fortuna nella grande città, prima come prostituta, poi in qualità di *entreneuse* di alto livello. Lo spettatore segue la vicenda di Ellie accompagnato dall'estrinsecarsi di diversi flashback – che donano alla storia una *nuance* di ellittica sospensione – e di cinque scene contraddistinte da un'esplicita matrice sessuale – che invece ristrutturano il plot secondo la prassi del più abituale *porn movie*.

In questo suo porsi come linea di cerniera tra la sperimentazione della porosità degli argini narrativi e la riduzione di quest'ultimi a semplici contenitori di prestazioni sessuali ad alto livello performativo, *Portrait of a Call Girl* condensa un progetto finzionale alquanto ambizioso. Il film, infatti, cerca di sciogliere insieme due distinte tradizioni e istituzioni cinematografiche non legate all'*exploitation* pornografica. La prima è rappresentata dal cinema d'autore, i cui lavori, come ha sottolineato Steve Neale, tendono a essere contrassegnati «da un'enfasi sullo stile visivo [...], da una soppressione dell'azione nel senso hollywoodiano del termine, da una conseguente attenzione sul personaggio piuttosto che sulla struttura narrativa, nonché da un'interiorizzazione del conflitto drammatico»<sup>36</sup>. Non c'è dubbio che *Portrait of a Call Girl* mostri all'opera alcune procedure esemplari dell'*Art Cinema* quando si presti interesse alla funzione ipnotica della musica rispetto alle immagini di fattura cangiante, alla dimensione 'acronica' del tempo gradualmente ottenuta in virtù dell'interazione di tre assi diacronici discordanti e alla soluzione del finale narrativo aperto (cfr. Fig. 3).

L'altra istituzione cinematografica convocata dal film è quella consona al cinema classico narrativo, paradigmaticamente sintetizzata, sin dagli anni Venti, dallo *studio system* hollywoodiano. Come David Bordwell ha chiarito, questa forma dominante di produzione audiovisiva ha sempre poggiato su una struttura semantica e sintagmatica coerente, uno stile visivo trasparente, e una tutt'altro che complessa attività di cognizione spettatoriale<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Cfr. *Elegant 'Portrait'*, «Adult Video News», XXVII (2011), 8, p. 32; Roger T. Pipe, *Elegant Angel Announce New Feature Portrait of a Call Girl*, «RogReviews», <http://www.rogreviews.com/27588/elegant-angel-announce-new-feature-portrait-of-a-call-girl/>, 2011.

<sup>35</sup> *Jessie Andrews*, «Adult Video News», XXVII (2011), 6, p. 41.

<sup>36</sup> S. Neale, *Art Cinema as Institution*, «Screen», XXII (1981), 1, p. 11.

<sup>37</sup> Cfr. D. Bordwell, *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*, «Film Criticism», IV (1979), 1, pp. 56-64.



Specularmente, il nostro film aderisce a questo modo di articolare i propri materiali nella misura in cui propone una *storyline* collaudata, nella quale s'ingenera un conflitto saliente tra città e campagna, tra centro e periferia, e nell'attimo in cui formula questa antitesi rispecchiandola nel personaggio interpretato dalla Andrews, attrice che si sta facendo un nome nel settore.



Fig. 3 *Portrait of a Call Girl* (2011)

Ma *Portrait of a Call Girl* è anche un prodotto pornografico. A tal proposito, ad esempio, un suo spettatore non ha dubbi, riportando questo breve ma significativo giudizio: «Penso che [il film] sia assolutamente da vedere ed è dieci volte sopra molti porno in qualità»<sup>38</sup>. Nondimeno, questo è un film 'sperimentale', proprio perché racchiude tutte le cinque sequenze di sesso entro una sostanziale cornice narrativa parallela, centrata su personaggi che sono stati costruiti per accompagnare il percorso "di formazione" della protagonista a giusto compimento<sup>39</sup>. In questo senso, le parole espresse dal direttore generale della Elegant Angel, nonché regista del film, il già citato Graham Travis, sono di gran lunga esplicative: «Al fondo siamo una società di produzione *gonzo* e questo sarà sempre il nostro obiettivo. Ma desideriamo anche confrontarci con alcune produzioni creative»<sup>40</sup>. *Portrait of a Call*

<sup>38</sup> Cocktails, *I Liked it!*, Sugar DVD, <http://www.sugardvd.com/browse/dvd/details/201535?refaff=13436>, 2015

<sup>39</sup> Del film esiste, nella sua edizione DVD, una versione edulcorata delle scene hardcore.

<sup>40</sup> Citato in Roger T. Pipe, *Elegant Angel Release Teaser Trailer for Portrait of a Call Girl*, «RogReviews», <http://www.rogreviews.com/27802/elegant-angel-release-teaser-trailer-for-portrait-of-a-call-girl/>, 2015.

*Girl*, per conseguenza, intercetta altre due distinti modi di fare cinema, il *gonzo* e il *feature*, questa volta interni al discorso pornografico e in possesso di un'esistenza storica precisa, di un insieme di convenzioni formali e di procedure di visione implicite<sup>41</sup>.

In breve, dunque, *Portrait of a Call Girl*, stabilisce e comunica il proprio profilo testuale lavorando simultaneamente su ben quattro dispositivi cinematografici, tutti riconosciuti, fuori e dentro l'industria hardcore, sul piano istituzionale. La logica palinsestuale del catalogo è quindi pienamente attiva, ed è pragmaticamente riconosciuta, avvalorata e rinforzata dallo stesso discorso *paratestuale* nella misura in cui quest'ultimo conferma alcune posizioni di lettura da assumere nei confronti del film. Un recensore, per esempio, sottolinea come «la trama sia robusta e ben rappresentata. La recitazione è eccellente, ed i valori di produzione sono al massimo»<sup>42</sup>, acconsentendo così un'esperienza di visione della pellicola secondo i dettami del cinema classico. Lungo la stessa linea, il giudizio espresso, a visione avvenuta, da un noleggiatore del video assicura che «La trama era molto buona e la fotografia è eccellente»<sup>43</sup>, facendo guadagnare al testo un surplus di artisticità. D'altra parte, un'altra istanza paratestuale considera il valore essenziale del film nel 'tocco' del suo artefice essenziale, autorizzando lo spettatore competente ad aspettarsi «non dell'ordine nel racconto, ma degli stilemi stilistici nella narrazione»<sup>44</sup>. Così, infatti, si esprime il critico del *Porn Movie Shopping Guide*:

Per la realizzazione di questo film, Graham Travis ha scommesso tutto se stesso mettendoci un sacco di attenzione sia come regista che come sceneggiatore. Non solo ogni angolo di ripresa sembra nel film virtualmente perfetto, ma lo stesso vale per la decisione dei tempi e per tutti gli altri aspetti della confezione produttiva. Il sesso si inserisce molto bene nel film, e in forza della materia del soggetto esso si presta a un'ampia varietà di azione<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Sul 'macrogenere' gonzo, inteso come 'dominante di stile' interna al cinema porno contemporaneo, si veda E. Biasin – F. Zecca, *Contemporary Audiovisual Pornography: Branding Strategy and Gonzo Film Style*, «Cinéma&Cie: International Film Studies Journal», IX (2009), 12, pp. 133-147.

<sup>42</sup> fu\_q, *Portrait of a Call Girl Movie Review*, Adult DVD Talk, <http://www.adultdvd-talk.com/review/portrait-of-a-call-girl-25542>, 2011.

<sup>43</sup> Bennyboy156, *Perfect for Jessie Andrews Fans, and Very Good for Everyone Else*, Adult DVD Empire, <http://www.adultdvdempire.com/reviews/1577833/portrait-of-a-call-girl-porn-movies.html>, 2014.

<sup>44</sup> D. Bordwell, *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*, p. 58.

<sup>45</sup> Astroknight, *Portrait of a Call Girl*, Adult DVD Talk, <http://www.adultdvdtalk.com/review/portrait-of-a-call-girl-25986>, 2011.

Altri discorsi che circondano il testo filmico privilegiano la descrizione di una sua esperienza spettatoriale focalizzata sulle pratiche cinematografiche relative alle retoriche delle rappresentazioni del porno audiovisivo e alle loro vicissitudini storiche. Ulteriori posizionamenti, dunque, in un gioco incessante di ricalibratura del dispositivo.

ENRICO BIASIN  
Università degli Studi di Udine



## IL 'CASO SPANNER':

### SADOMASOCHISMO, CORPI E POTERE

#### 1. *Breve storia del 'Caso Spanner'.*

Il cosiddetto 'Caso Spanner' ha a che fare con l'insieme di pratiche sessuali note come sadomasochismo (d'ora in poi SM)<sup>1</sup> e comprende una serie di processi celebrati nel Regno Unito e di fronte alla Corte Europea dei Diritti dell'Uomo (Corte EDU) di Strasburgo tra la fine degli anni ottanta del Novecento e il 1997. In modo molto sintetico, con le parole di Richard Green, la vicenda iniziale può essere riassunta come segue:

Nel 1987, nel corso di investigazioni su altre questioni, la polizia inglese venne in possesso di alcuni video di incontri sadomasochistici girati nel corso di un decennio, in cui erano coinvolti 50 uomini. Il sesso consisteva principalmente in maltrattamenti dei genitali, talvolta con cera calda, carta vetrata, ami da pesca e aghi e in percosse ritualistiche sia a mani nude che con strumenti come ortiche pungenti, cinture chiodate e gatti a nove code. Vi erano anche marchiature e ferite che sanguinavano. Le attività erano consensuali. La somministrazione del dolore era soggetta a regole, inclusa la previsione di una parola in codice che poteva essere usata da qualsiasi ricevente per porre fine a un atto. Gli atti non portarono a infezioni o a ferite permanenti. Alcune videocamere registrarono gli eventi e le videocassette furono copiate e distribuite fra i membri del gruppo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> In questo lavoro scelgo d'indicare il sadomasochismo attraverso l'acronimo SM soltanto perché è fra i più diffusi in letteratura e senza nessuna connotazione negativa, pur essendo a conoscenza che «i termini 'BDSM' o 'kink' tendono a essere favoriti nella letteratura che descrive la sottocultura erotica in modi positivi o neutrali, mentre 'sadismo', 'masochismo' e 'SM' possono anche essere usati non solo in modi positivi o neutrali, ma anche in modi negativi e patologizzanti». Cfr. U. Khan, *Sadomasochism in Sickness and in Health: Competing Claims from Science, Social Science, and Culture*, «Curr Sex Health Rep», 7 (2015), pp. 49-58, p. 49.

<sup>2</sup> R. Green, (*Serious*) *Sadomasochism: A Protected Right of Privacy?*, «Archives of Sexual Behavior», 30 (2001), 5, pp. 543-550, p. 543.

In seguito, noto in giurisprudenza come *R. v. Brown*, il caso «divenne comunemente noto come ‘il Caso Spanner’, a quanto si dice perché un investigatore della polizia, dopo aver visto uno dei video, affermò che si sentiva come se ‘qualcuno gli avesse stretto una chiave inglese [*spanner*] intorno alle palle»<sup>3</sup>. La scoperta dei video condusse un’indagine dedicata nel corso della quale furono interrogate numerose persone e, come scrive Chris White

alla fine del 1989, 16 uomini furono accusati di aggressione, di complicità in aggressione e di gestire un bordello, mentre altri 26 furono sottoposti a misure cautelari di polizia [*were cautioned*]. [...] Gli uomini che avevano partecipato alle attività come sottomessi vennero accusati di essere complici di aggressione contro se stessi. Altre accuse specifiche includevano lesioni personali gravi e/o danni corporali su se stessi e/o su altri, complicità in lesioni personali gravi su se stessi; cospirazione per commettere aggressione, pubblicazione di materiale indecente, cospirazione per distribuire materiale indecente e gestione di un bordello. Le pene inclusero periodi di detenzione compresi fra i 12 mesi e i quattro anni e mezzo, libertà condizionale, scarcerazione condizionale, sentenze sospese e/o multe<sup>4</sup>.

Il primo processo terminò nel dicembre 1990 con una condanna per aggressione e ai 16 imputati venne negata la possibilità di fondare la propria strategia difensiva sul fatto che le attività erano state consensuali. Alcuni degli uomini condannati decisero di ricorrere in appello e il processo si tenne presso la Appeal Court nel gennaio 1992. La base per il ricorso era costituita da una Dichiarazione risalente al 1980 rilasciata da Lord Lane, che allora ricopriva l’importante carica di Attorney General. Secondo tale Dichiarazione, le attività potenzialmente pericolose ritenute ‘nel pubblico interesse’ dovrebbero andare immuni da sanzioni di tipo giuridico e Lord Lane «menzionava un certo numero di tali attività, inclusa la boxe, il rugby e le scalate, concludendo la sua lista con un “etc.”»<sup>5</sup>. L’idea dei ricorrenti, dunque, era quella di riuscire a far inserire anche le attività SM in quella lista, proprio a partire dal fatto che essa si presentava come non esaustiva. Ma la Corte d’Appello rigettò la richiesta ritenendo che non fosse ‘nel pubblico interesse’ garantire agli appellanti la possibilità di dedicarsi a quelle pratiche sessuali, con ciò rifiutando di prendere in considerazione la possibilità che le

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 544.

<sup>4</sup> C. White, *The Spanner Trials and the Changing Law on Sadoomasochism in the UK*, in *Sadoomasochism: Powerful Pleasures*, a cura di P.J. Kleinplatz e C. Moser, Binghamton-NY, Harrington Park Press, 2006, pp. 167-187, p. 169. Si veda anche M. Weait, *Sadoomasochism and the Law*, in *Safe, Sane and Consensual: Contemporary Perspectives on Sadoomasochism*, a cura di D. Langdrige e M. Barker, Basingstoke, Palgrave, 2013, pp. 69-88.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 170.

pratiche SM consensuali potessero essere aggiunte, sulla base di quell'«etc.», a quelle contenute esplicitamente nella Dichiarazione. Infine, il caso fu ripresentato «alla House of Lords, la più alta corte d'appello in Inghilterra e Galles, dove le condanne furono confermate con una maggioranza di tre a due. I due Lord dissenzienti notarono che il caso aveva a che fare con la sessualità e non con la violenza e che dunque le accuse di violenza erano inappropriate»<sup>6</sup>.

Tuttavia, la corte suprema decise «che il consenso non può valere come difesa entro la legge penale per un'aggressione che causi danni corporali [...]. I cinque appellanti alla House of Lords furono condannati per aggressioni che avevano provocato danni corporali contrari alla sezione 47 dello *Offences against the person Act 1861*. Tre degli appellanti furono inoltre condannati per lesioni contrarie alla sezione 20»<sup>7</sup>.

La cosa interessante è che nessuno metteva in questione il fatto che «gli appellanti “inflissero intenzionalmente violenza su un altro” e che in conseguenza di ciò provocarono danni corporali e, in alcuni casi, lesioni». Il punto era che il caso presentava una particolarità perché «non c'era alcun ricorrente, dato che le cosiddette “vittime” avevano consentito alle aggressioni, che erano state commesse nel corso di sesso omosessuale sadomasochistico». Quindi, in definitiva, l'unica questione giuridicamente rilevante, e che invece non fu presa in alcun modo in considerazione, «era se il consenso della vittima operasse in modo da negare la commissione del reato o come una difesa contro l'accusa di aggressione»<sup>8</sup>.

Sebbene non si possa negare che in definitiva la questione intorno alla quale ruota il caso è quella della possibilità di invocare il consenso come categoria giuridica rilevante per la difesa, sembra comunque importante sottolineare che le argomentazioni fornite dalla maggioranza della Corte hanno a che fare con altri due elementi centrali per un discorso più gene-

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> C. Stychin, *Law's Desire: Sexuality and the limits of justice*, London-New York, Routledge, 1995, pp. 117-118. Il riferimento normativo, in questo caso, è a una legge risalente all'epoca vittoriana le cui previsioni vengono riportate per completezza, in originale, relativamente alle sole due sezioni citate: «Section 20. Inflicting bodily injury, with or without weapon. Whosoever shall unlawfully and maliciously wound or inflict any grievous bodily harm upon any other person, either with or without any weapon or instrument, shall be guilty of a misdemeanor, and being convicted thereof shall be liable to be kept in penal servitude. Section 47. Assault occasioning bodily harm. Common assault. Whosoever shall be convicted upon an indictment of any assault occasioning actual bodily harm shall be liable to be kept in penal servitude».

<sup>8</sup> Tutte le citazioni *ibidem*, p. 118.

rale sul rapporto fra sessualità e diritto, vale a dire la sovrapposizione fra sesso e violenza<sup>9</sup> e la nozione di ‘salute pubblica’: le pratiche SM realizzate dagli uomini accusati furono considerate come potenzialmente in grado di condurre alla malattia, in particolare all’HIV e all’AIDS, anche in forza dell’almeno potenziale scambio di fluidi e sangue durante le ‘scene’. Il riferimento a quest’ultima nozione, tuttavia, fu particolarmente rilevante in *R. v. Brown* e non in altri casi simili a causa della preferenza omosessuale dei partecipanti. Infatti, come sottolinea Annette Houlihan,

il caso mostrò come la corte scelse di trattare il desiderio per lo stesso sesso come un tipo di criminalità, perché l’HIV era visto come un problema dell’omosessualità e in particolar modo dell’omosessualità sadomasochistica. Nel caso *Brown*, la corte ritenne l’s/m omosessuale troppo dannoso per ammettere il consenso individuale. Ciò perché sia il desiderio per lo stesso sesso, sia l’s/m dello stesso sesso divennero metafore per la malattia e il danno (cioè l’HIV). Il sistema della giustizia penale, attraverso i giudizi del caso *Brown*, inviarono il messaggio che l’s/m fra uomini dovesse essere considerato un’attività violenta nella quale c’è il pericolo dell’infezione da HIV. Inoltre, la corte cercò di proteggere gli interessi maschili eteronormativi patologizzando l’Altro<sup>10</sup>.

Il riferimento al diritto di un governo nazionale d’intervenire nella ‘sfera privata’ della vita sessuale individuale, allo scopo di garantire la ‘salute pubblica’, fu al centro del verdetto dell’ultimo processo del Caso Spanner (*Laskey, Jaggard and Brown vs. the United Kingdom*) che tre degli uomini coinvolti – Colin Laskey, Roland Jaggard e Tony Brown – decisero d’intentare presso la Corte EDU dopo aver terminato tutte le possibilità di appello nel Regno Unito. Attraverso quest’ultima possibilità i tre appellanti provarono a rovesciare il verdetto nazionale riferendosi al ‘diritto alla privacy’ garantito dall’Articolo 8 della Convenzione Europea dei Diritti dell’Uomo (CEDU, 1950), quindi entro la categoria fondamentale di ‘diritti umani’, riconosciuta a livello sovranazionale. Così, nel marzo 1993, come ancora White ricorda, i tre uomini «misero a ruolo un caso presso la Corte EDU di Strasburgo, sostenendo che il governo britannico aveva prima di tutto violato l’Articolo 8 della Convenzione Europea dei Diritti dell’Uomo (1950), la quale stabilisce un diritto alla privacy, che normalmente viene inteso come includente l’espressione privata della sessualità»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Per una discussione, cfr. Weait, *Sadomasochism and the Law*, pp. 72-76.

<sup>10</sup> A. Houlihan, *When “No” Means “Yes” and “Yes” Means Harm: HIV Risk, Consent and Sadomasochism Case Law*, «Law & Sexuality Review. Lesbian Gay Bisexual & Legal Issues», XX (2011), pp. 31-59, p. 33.

<sup>11</sup> White, *The Spanner Trials*, p. 171.



Il caso fu sottoposto alla Commissione competente, la quale decise che poteva essere accettato, anche se già suggeriva che il governo nazionale britannico aveva il diritto di intervenire. Quindi «nell'ottobre 1996 la Corte EDU ascoltò l'Appello Spanner in un'audizione di tre ore e, il 19 febbraio 1997, confermò all'unanimità il verdetto dei giudici della Gran Bretagna, stabilendo che i governi hanno il diritto di intervenire nelle attività sessuali private dei propri cittadini per il bene della salute pubblica»<sup>12</sup>.

Tenendo conto della gerarchia delle Corti, questo verdetto era l'ultimo possibile e dunque pose fine alle speranze degli appellanti di veder rovesciati quelli precedenti. Tale risultato finale non fu sconcertante soltanto per i praticanti britannici dell'SM, ma anche per chi in ogni parte del mondo apparteneva alla comunità, come ricordava per esempio Pat Califia dagli Stati Uniti nel 1999: «nel febbraio del 1997, la Corte EDU distrusse le speranze delle persone leather, S/M e fetish di tutto il mondo confermando le condanne del Caso Spanner. Ci venne rifiutata la protezione secondo l'Articolo 8 della Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo, che garantisce il diritto a una vita privata»<sup>13</sup>.

Tuttavia, le implicazioni di tali verdetti per la libertà individuale in materia sessuale, ma non solo, non valgono a mio avviso soltanto per i praticanti dell'SM, ma riguardano questioni piuttosto rilevanti per qualsiasi individuo, come cercherò brevemente di mostrare nella prossima sezione.

## 2. *Diritto, politica e controllo dei corpi.*

Esaminando i verdetti dei differenti processi è possibile estrapolare alcune nozioni a fondamento dei sistemi giuridici contemporanei delle democrazie occidentali, vale a dire non solo di quello britannico. La prima è sicuramente la nozione di 'consenso', della quale il Caso Spanner mette chiaramente in luce le difficoltà di definizione, soprattutto per quanto riguarda i suoi limiti, ossia la soglia oltre la quale si passa da atti considerabili come leciti ad atti che devono essere ritenuti criminali – il che, in questo specifico caso, implica anche stabilire una distinzione chiara fra sesso e violenza<sup>14</sup>. Il punto interessante è che i processi Spanner hanno mostrato con tutta evidenza che neppure un esplicito e reiterato consenso da parte di un individuo

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> P. Califia, *Antidote to Shame* (1999), in *Public Sex: The Culture of Radical Sex*, San Francisco-CA, Cleis Press, 2000, pp. 139-147, p. 143.

<sup>14</sup> Per la distinzione fra sesso SM e violenza si veda, fra gli altri, E. Jozifkova, *Consensual Sadoomasochistic Sex (BDSM): The Roots, the Risks, and the Distinctions Between BDSM and Violence*, «Curr Psychiatry Rep», (2013) 15, pp. 392-399.

è abbastanza per assicurare che la sua volontà sia riconosciuta, accettata e rispettata quando si tratta di atti che una comunità politica non ritiene siano nel ‘pubblico interesse’, ovvero siano a esso contrari.

Com'è noto, le attività sessuali ricadono fra le materie più soggette a tale limitazione del consenso individuale, ma certamente ve ne sono molte altre di non minor rilevanza (si pensi soltanto agli atti riconducibili sotto le categorie del ‘suicidio’ e dell’‘eutanasia’). Uno dei risultati più rilevanti dell’impossibilità del consenso nel caso degli atti ritenuti inaccettabili dal punto di vista della comunità è che gli individui consenzienti vengono privati proprio della loro capacità di dare il consenso. Per rimanere al Caso *Spanner*, ciò ha avuto il risultato non irrilevante che gli individui che avevano consentito ad amministrare la sofferenza o ad agire sul corpo di altri finirono per essere considerati come ‘carnefici’, mentre coloro che avevano consentito a che tale amministrazione della pena e quegli atti fossero attualizzati sul loro corpo finirono per diventare ‘vittime’, in entrambi i casi non solo contro la loro volontà, ma anche contro la loro auto-identificazione.

La definizione ristretta della nozione di consenso è una delle caratteristiche sottostanti a tutti i processi del Caso *Spanner* ed è certo che proprio il rifiuto di ammettere il ricorso al consenso come strategia difensiva si dimostrò estremamente dannoso per gli imputati. Come scrive Annette Houlihan:

La difesa legale basata sul consenso avrebbe potuto limitare la colpevolezza degli appellanti definendo l's/m come un'attività legale. In questa prospettiva l's/m è ancora ritenuto dannoso, ma dato che i partecipanti hanno consentito al danno, esso diviene un danno lecito, come nella *boxe*. Se il diritto penale ritiene il causare danno *prima facie* illecito, allora l'argomentazione difensiva degli appellanti in *Brown* avrebbe posto la questione se il sadomasochismo fosse un'eccezione a questa regola sulla natura consensuale (e priva di vittime) della sessualità s/m<sup>15</sup>.

Come è stato detto, questa non fu la scelta della prima corte, che negò la possibilità di riferirsi al consenso come strategia difensiva e accusò direttamente gli imputati di ‘aggressione’. Ma la stessa cosa accadde, continua Houlihan, anche nel verdetto dalla corte suprema, la House of Lords:

La maggioranza marginalizzò il consenso, sebbene la minoranza indicasse che il consenso fosse una ragione importante per la quale gli atti dannosi non erano illeciti. Dipingendo le attività in *Brown* come aggressioni, le questioni della libertà, consensualità, sessualità e colpevolezza per il danno vennero relegate a questioni di regolazione politica [*policy issues*], piuttosto che a questioni su cui legiferare. Definendo l's/m come un'aggressione, le corti evitarono la questione del consenso

<sup>15</sup> Houlihan, *When “No” Means “Yes”*, p. 41.

(o della sua mancanza) [con il risultato che] il consenso assunse un nuovo significato entro il panorama del diritto penale, che dipendeva dalla (peculiare) sessualità dei consenzienti<sup>16</sup>.

Questa decisione ebbe senz'altro anche l'effetto di trasformare un certo tipo di sessualità consensuale in un crimine, in particolare in un crimine violento, e fu rafforzata nel processo d'Appello dalla decisione di negare la possibilità di includere le pratiche sessuali SM fra le pratiche 'violente' che potrebbero, eventualmente, essere inserite nel catalogo di quelle già accettate nel 'pubblico interesse', come per esempio la boxe. Se ne potrebbe concludere, fra l'altro, che la libera decisione di due o più individui consenzienti di realizzare le loro pratiche sessuali preferite non permette di per sé di considerarle nel pubblico interesse a meno che esse non siano 'conformi' alla definizione culturale e politica di tale interesse nell'ambito della sessualità. In breve, la boxe, un'attività potenzialmente molto dannosa, viene considerata di pubblico interesse e l'SM no indipendentemente dal consenso esplicito degli individui coinvolti in tali attività, quanto piuttosto sulla base di una preliminare definizione di quali attività violente, e in quali ambiti, debbano essere considerate nel pubblico interesse.

Ora, è evidente che tale decisione non è propriamente giuridica, ma *politica*, in quanto basata su una nozione d'interesse pubblico inteso come 'l'interesse della comunità', del *corpo politico* e del suo insieme di valori morali. Dal mio punto di vista di filosofo politico che è anche teorico queer, ciò spinge a spiegare la differenza di trattamento della boxe (come di altri sport pericolosi) e dell'SM prima di tutto sottolineando che la boxe è nell'interesse pubblico perché riafferma il carattere eteronormativo delle istituzioni culturali e politiche dominanti, in quanto colloca la 'violenza' e gli 'atti violenti' nel loro posto più proprio, in particolare considerandoli come prerogativa di una maschilità eterosessuale che, attraverso tali attività, viene continuamente riaffermata, allo stesso tempo neutralizzandone e incanalandone il potenziale violentemente distruttivo. E ciò, mi sia consentito, non cambia certo perché attualmente anche 'le donne' possono accedere agli sport violenti e alle altre attività attraverso le quali la violenza viene tenuta sotto controllo.

Altrimenti stanno le cose quando si suggerisca, come avviene nel Caso Spanner e in molti altri casi analoghi, di estendere la normalizzazione della violenza alla sessualità e alle pratiche sessuali 'non conformi' a ciò che prevede il regime eteronormativo in quest'ambito, e ciò ancor più se tali

<sup>16</sup> *Ibidem*.

pratiche sono attualizzate da individui non-eterosessuali. Infatti, una simile 'normalizzazione' dell'eccezione, che come tale deve essere piuttosto inclusa nel catalogo di ciò che è 'anormale' o 'patologico', risulterebbe in un sovvertimento, almeno potenziale, del regime etero normativo. È proprio per questo motivo che anche il diritto, non in prima istanza ma come portato della sua funzione di preservazione e garanzia dei valori culturali e politici di una società, finisce per avallare la riproduzione del regime esistente persino quando ciò metta in discussione la coerenza dei principi sui quali si fonda il sistema giuridico. E se ciò non significa sostenere che il sistema giuridico sia direttamente o consapevolmente *al servizio* del più ampio sistema culturale entro il quale si trova a operare, significa però che esso non può che svolgere *più spesso* la funzione di riprodurre e preservare quel sistema, dal quale scaturisce come suo strumento di controllo e repressione, che non quella di modificarlo, sebbene ciò possa accadere e accada.

Peraltro, a mio avviso, fra le decisioni di escludere il consenso, di negare che le attività riconducibili all'SM possano rientrare in quelle ritenute nel pubblico interesse e il riferimento finale alla nozione di 'salute pubblica' rintracciabile nel verdetto della House of Lords esiste una chiara continuità. La salute pubblica, infatti, è sicuramente nell'interesse pubblico e affermare che tutte le attività che potrebbero condurre all'infezione e al contagio dovrebbero essere controllate e represses è certamente uno degli argomenti più accettabili per una comunità d'individui umani. Ma il punto è, facendo riferimento al caso qui trattato, che il pericolo dell'infezione e del contagio fu connesso più alle preferenze omosessuali degli uomini coinvolti che non al particolare tipo di pratiche che gli individui *kink* attualizzano, se è vero che in casi simili che coinvolgevano coppie eterosessuali, con la moglie nel ruolo di sottomesso, non si giunse a un verdetto di colpevolezza e il consenso fu accettato come strategia di difesa. Soltanto per fare un esempio, si consideri il caso illuminante riportato da White:

Nel febbraio 1996 la Corte d'Appello, nel giudicare il caso di R. v. Wilson, rovesciò la condanna di un marito per aver marchiato le sue iniziali sulle natiche della moglie con il suo consenso, dichiarando che «l'attività consensuale nel privato della casa matrimoniale non era materia per un procedimento penale» (Times Law Report, 1996, 2 Cr App R 241). La corte ritenne che l'imputato si fosse dedicato a un'attività che in linea di principio non era più pericolosa del tatuaggio professionale, e che non era nel pubblico interesse che le sue attività venissero considerate come un comportamento criminale<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> White, *The Spanner Trials*, p. 181.

Tuttavia, la ferita risultante da una marchiatura non può certamente essere considerata così 'transitoria e insignificante' come dovrebbe essere per non condurre a una condanna penale e dunque il consenso della moglie avrebbe dovuto essere negato, spingendo a considerarla una 'vittima'. Il fatto che le cose non andarono così può essere spiegato *anche* come derivante dalla circostanza che il caso coinvolgeva due individui 'normali', vale a dire eterosessuali e sposati, impegnati in un'attività sessuale ritenuta altrettanto normale anche se un po' 'estrema', per così dire. Personalmente, però, ritengo che le cose sarebbero forse andate diversamente per esempio se il sottomesso nella coppia fosse stato il marito e la moglie la dominatrice che marchiava le proprie iniziali sulle natiche dell'uomo. Comunque sia, sembra non esservi dubbio che il Caso Spanner implicasse anche la questione della possibilità di considerare le pratiche omosessuali maschili come completamente legittimate entro la società, e che la particolare specie di pratiche scelte – l'SM – abbia fornito una possibilità di attaccare tale legittimità connettendo direttamente quel particolare tipo di pratiche sessuali con la violenza.

La considerazione congiunta dei processi del Caso Spanner sembra suggerire che non ci sia modo di evitare una condanna, e non solo nel Regno Unito, se il consenso è escluso in linea di principio e se le attività sessuali riconducibili all'SM vengono considerate contrarie all'interesse pubblico e alla salute pubblica. Ma ciò che è più importante è che tale esclusione è soltanto demandata al sistema giuridico, perché le sue vere radici devono essere ricondotte al sistema politico e in definitiva all'insieme di valori morali che esso è chiamato a riaffermare e preservare incessantemente. Per gli imputati del Caso Spanner il ricorso alla Corte EDU sembrò essere l'unico modo per veder riconosciuti i propri diritti, o almeno quel definito 'diritto alla privacy' nella CEDU. Ma la cosa non funzionò, e probabilmente neppure poteva, perché persino i cosiddetti 'diritti umani' sono al servizio di una particolare definizione di ciò che è 'umano' e di ciò che è 'diritto' in un caso concreto e nessuna delle due definizioni è mai indipendente dai presupposti, dagli stereotipi e dai pregiudizi tipici di qualsiasi sistema di valore, il cui scopo ultimo – *uno scopo politico* – è quello di preservare la normalità del 'noi' dall'anormalità degli 'altri', siano essi esterni o interni al gruppo sociale.

### 3. Conclusioni.

Lo scopo del precedente commento al Caso Spanner era quello di mostrare che i processi nei quali si articola riguardano questioni d'interesse centrale non solo per una comunità sessuale marginale, ma potenzialmente per ogni individuo le cui pratiche sessuali entrino a un certo punto in conflitto con le norme che regolano la sfera della sessualità al livello del

gruppo sociale nei contemporanei regimi democratici. Infatti, in questi regimi esistono alcune nozioni utili per risolvere i conflitti fra la comunità e l'individuo, fra le altre 'consenso', 'privacy', 'interesse privato', che dovrebbero funzionare anche come strumenti in grado di evitare che il singolo venga schiacciato dalla comunità. Ciò nonostante, come mostra il Caso Spanner, è nella facoltà degli organi dello stato, in questo caso i tribunali e le corti, respingere la possibilità di avvalersi di tali nozioni qualora si ravvisi la necessità di far prevalere l'interesse pubblico della comunità sulle aspettative e pretese dell'individuo o degli individui coinvolti.

Quando ciò accade, diventa immediatamente chiaro che la garanzia della libertà individuale è almeno in parte incerta, a causa dell'azione degli organi di controllo e repressione che possono sempre appellarsi alla necessità di garantire piuttosto i valori e gli interessi 'pubblici' – vale a dire quelli della (presunta) maggioranza intesa come espressione della 'comunità' nel suo complesso. Ciò si fa ancora più evidente quando per controllare i corpi e la loro sessualità si fa ricorso a nozioni quali 'salute pubblica' e 'pubblico interesse' che mascherano la necessità di preservare l'ordine eteronormativo e i suoi presupposti. Questo esercizio del potere sui corpi – che ha sempre un carattere politico – è diretto in primo luogo ai corpi trasgressivi, e tali sono certamente quelli dei praticanti dell'SM. Tuttavia, la soglia oltre la quale un corpo *conforme* diviene un corpo *trasgressivo* e perciò anche *eversivo* è piuttosto labile, tanto da poter ricomprendere, al limite, il corpo di ognuno di noi nel caso in cui rifiutiamo di conformarci.

Se ne può concludere che i processi del Caso Spanner hanno mostrato come la democrazia e i suoi valori non siano affatto neutrali, né abbiano davvero a fondamento la libertà individuale, se non nel senso della libertà di quel particolare modello d'individuo che ne costituisce il fondamento antropologico. Infatti anche il regime democratico, al pari di tutti gli altri modelli di ordine politico, ha bisogno del riferimento a un particolare tipo di 'essere umano', costruito in modo tale da risultare il più 'corretto', 'normale' e in definitiva 'naturale' per quel regime. E certamente la sessualità è parte integrante di tale costruzione, soprattutto perché è necessario dare una risposta alla questione della conservazione e del rinnovamento, insomma della *riproduzione*, del gruppo sociale. Ma un elemento caratteristico dello sviluppo storico del discorso pubblico sulla sessualità in 'occidente' è che esso si fonda sul presupposto del suo carattere privato<sup>18</sup>. Si tratta di una

<sup>18</sup> Su tali questioni è centrale il riferimento all'opera di Michel Foucault nel suo complesso, ma in particolare a lavori quali *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. it. di V. Marchetti e A. Salomoni, Milano, Feltrinelli, 2004; *Sorvegliare e punire. Nascita*

strategia vincente messa in atto dalle strutture di potere che includono, oltre alle chiese e agli stati, anche quei 'saperi esperti' che si sono storicamente incaricati di costruire una conoscenza sul sesso e sulla sessualità, quali la scienza medica, che include anche la psicologia e la psicoanalisi. Tramite tale strategia, il sesso e la sessualità sono stati ridotti al silenzio proprio in virtù della nominazione e della parola continue, nel senso che trasformare la sessualità in un discorso sempre più pubblico e diffuso, continuando a sottolinearne il carattere privato ma anch'esso sottoposto al discorso pubblico, ha contribuito a neutralizzarne, almeno in parte, il potenziale trasgressivo e sovversivo.

La cosa interessante è che accanto a un modello di sessualità 'normale' finisce per essere costruito anche un catalogo delle pratiche sessuali 'normali' alle quali è lecito dedicarsi nel corso della vita e un catalogo di quelle che invece non possono essere considerate lecite per i corpi normali dei 'cittadini normali'<sup>19</sup>, perché contrarie al pubblico interesse e alla salute pubblica, e aggiungerei alla morale pubblica e all'ordine pubblico, i quali sono in definitiva i reali standard di riferimento, anche quando soltanto implicitamente e non-intenzionalmente, per misurare la 'criminalità' di un orientamento, di una preferenza o di una pratica sessuali. La storia del Caso Spanner, come quella di molti altri che potrebbero essere considerati, mostra che esiste un sottile confine, sottoposto a tutte le pratiche capillari attraverso cui si manifesta l'esercizio del potere sui corpi, fra il corpo sessuale normale e il corpo sessuale (potenzialmente) 'delinquente' o 'criminale' e che il superamento di tale confine non è sempre imputabile all'individuo che è, ha e agisce quel corpo, ma anche alla definizione di quest'ultimo in base ai criteri di valutazione proposti e imposti culturalmente e politicamente.

Nell'elaborazione di tali criteri, soprattutto per le pratiche sessuali ritenute 'devianti', la scienza medica ha senz'altro un ruolo non secondario, in quanto depositaria di una conoscenza e un sapere 'esperti' ai quali fare riferimento per valutare il grado di anormalità di un corpo concreto, sia per quanto riguarda la sua morfologia, sia per quanto riguarda le sue *funzioni*, fra cui quella della sessualità. Per rimanere al nostro caso, nella più recente versione del *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*,

*della prigione* (1975), trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 2014; *La volontà di sapere. Storia della sessualità I* (1976), trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 2001.

<sup>19</sup> Il tema dell'esclusione dalla cittadinanza, o almeno della sua limitazione, per gli individui 'sessualmente devianti' è da tempo al centro di un vivace dibattito. Per quanto attiene al SM, si veda almeno D. Langdrige, *Voices from the Margins: Sadomasochism and Sexual Citizenship*, «Citizenship Studies», 10 (2006), 4, pp. 373-389.

ossia il DSM-5<sup>20</sup>, il sadomasochismo viene ancora annoverato tra le *parafilie*, sebbene con una maggiore attenzione alla distinzione tra manifestazioni ‘normali’ e manifestazioni ‘anormali’ che possono portare a una diagnosi di ‘disturbo mentale’ e di conseguenza all’individuazione di una ‘terapia’. Infatti, le parafilie – il DSM-5 ne elenca otto benché possano esserne individuate molte di più<sup>21</sup> – costituiscono ‘disturbi mentali’, nonostante il meritorio tentativo di quest’ultima edizione di evitare fraintendimenti tali da espandere a dismisura la categoria e, in particolare, di escludere il suo uso strumentale per sanzionare arbitrariamente comportamenti che si discostino dalle norme dominanti.

E tuttavia, com’è facile intuire, rimane aperto il problema della soglia oltre la quale si deve parlare di ‘disturbo mentale’ – e dunque intervenire –, soprattutto per l’ambiguità connessa al complesso di sintomi in cui si concretizza, i quali non dipendono *soltanto* da fattori riconducibili alla fisiologia, ma sono anche il frutto di variabili di contesto, come correttamente anche il DSM-5 sottolinea. Ma il problema maggiore risiede nella problematicità della definizione generale del termine ‘parafilia’, il quale «indica un interesse sessuale intenso e persistente diverso dall’interesse sessuale per la stimolazione genitale o per i palpeggiamenti sessuali preliminari con partner umani fenotipicamente normali, fisicamente maturi e consenzienti»<sup>22</sup>. Tale formulazione, lungi dall’essere il mero risultato di un’indagine *scientifica* neutrale rispetto ai valori, è *anche* lo specchio di stereotipi e pregiudizi culturali da cui la scienza medica è affetta, e può certo trasformarsi in uno strumento a disposizione del controllo politico sui corpi che continua a essere esercitato *anche* con riferimento al ‘sapere esperto’ della medicina. Infatti, come condivisibilmente sottolinea Charles Moser, «è possibile che una distinzione scientifica tra parafilia e normofilia non esista – che ne esista soltanto una basata su norme sociali mutevoli»<sup>23</sup>.

Infine, una tale definizione non ha implicazioni soltanto per un marginale, trascurabile, numero d’individui ‘sessualmente devianti’, quanto

<sup>20</sup> Cfr. American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fifth Edition, DSM-5™, Washington, American Psychiatric Publishing, 2013.

<sup>21</sup> Cfr. *ibidem*, p. 685. Gli otto disturbi parafilici considerati nel *Manuale* sono: disturbo esibizionistico; disturbo feticistico; disturbo frotteuristico; disturbo pedofilo; disturbo da masochismo sessuale; disturbo da sadismo sessuale; disturbo da travestitismo; disturbo voyeuristico.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> C. Moser, *Yet Another Paraphilia Definition Fails*, «Arch Sex Behav», 40 (2011), pp. 483-485, p. 483.



piuttosto per ognuno di noi visto che, come ricorda Ummni Khan, «la definizione del DSM-5 delle inclinazioni parafiliche perpetua una prospettiva essenzialistica sulla sessualità, con il suo focalizzarsi sui genitali e sulla preparazione per il rapporto sessuale come segni di normalità»<sup>24</sup>. Ciò, certo, non contribuisce a decostruire l'ordine eteronormativo neppure a favore degli individui cosiddetti 'normali', la cui normalità, piuttosto, continua a essere garantita se e soltanto se si conformano a una tale definizione ristretta di sessualità. Certamente, però, le implicazioni negative per gli individui devianti e in particolare per i praticanti dell'SM sono molto più accentuate, perché nonostante tutte le cautele inserite nel DSM-5, per una parte della letteratura «l'approccio sembra arbitrario, ingiustamente patologizzante, problematico dal punto di vista della scienza forense e incoerente rispetto ai numerosi studi empirici che sono giunti al risultato che i praticanti del BDSM ricadono entro range normali di funzionamento»<sup>25</sup>.

FLAVIA MONCERI  
Università del Molise

<sup>24</sup> Khan, *Sadomasochism in Sickness and in Health*, p. 56.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



## COME L'ARTE DISINNESCA LA PORNOGRAFIA

L'arte contemporanea degli ultimi decenni si è caratterizzata per un uso indiscriminato dei linguaggi dell'attualità. Nel tritacarne del fine secolo sono finite le maggiori tematiche novecentesche e il presupposto dell'impegno è divenuto categoria opzionale. Sempre più di rado l'artista *engagée* ha trovato spazio nella riflessione legata all'arte. Se per tutti gli anni Settanta, e in parte gli Ottanta, il legame con la Storia e la Memoria è stato un nesso inscindibile della poetica artistica, dagli anni Novanta tutto cambia. L'artista torna solo, accanto a se stesso, e si allontana sempre più da una dimensione collettiva per approdare a un universo isolato, autoreferenziale. Joseph Beuys ha sperimentato la Natura come veicolo di contatto tra gli esseri umani. Attraverso l'uso di alcuni materiali, cera e feltro, ha manifestato la relazione con la propria storia, che era anche la storia della Germania nella Seconda Guerra Mondiale. Jannis Kounellis, con l'uso costante di ferro, carbone e tessuti, ha indissolubilmente legato la sua creatività alla ricerca di una memoria collettiva. In America l'universo pop di Warhol trasformava in icone prodotti commerciali e star di Hollywood.

Il Novecento decreta la sua fine con dieci anni d'anticipo. Il 1989 segna un punto di non ritorno nel mondo intero. Categorie esistenziali e politiche crollano inesorabilmente insieme ai muri che separavano schieramenti fino ad allora considerati inconciliabili.

Si scopre l'urgenza di argomenti quasi mai affrontati. La sessualità diviene terreno di indagine, più della politica o della religione, da parte di artisti provenienti dai paesi che cominciano a uscire dalla cosiddetta cortina di ferro. Nei paesi dell'ex blocco sovietico la sessualità, afferendo alla schiera privata, era fuori da qualsiasi indagine. L'elemento collettivo dominava su tutto il resto. Dall'altra parte del mondo, nella libera America, le cose non andavano poi così diversamente. La terra delle opportunità era sotterrata da

un formalismo morale ai limiti del bigottismo, seppure le leggi del mercato consentivano nel frattempo lo sviluppo di una florida industria del cinema porno, totalmente separata dal contesto sociale. Larry Flint, editore di *Hustler*, personaggio noto e invisibile ai benpensanti americani, scatenò una vera e propria guerra di comunicazione contro la morale fintamente perbenista degli Stati Uniti, promuovendo un movimento di libertà sessuale e libera circolazione della pornografia. In Italia, paese dalle mille contraddizioni dove il maggior partito comunista d'Occidente conviveva con la presenza e il potere del Vaticano, argomenti come sesso e pornografia sono sempre stati buoni per circoli di intellettuali off. Difficilmente sono entrati nel novero delle poetiche di artisti, scrittori o cineasti. Quando ciò accade, ci si affrettava a puntualizzare la differenza tra pornografia ed erotismo, quest'ultimo ben tollerato e politicamente sostenibile. Sul finire degli anni Ottanta, la perdita di qualsiasi riferimento storico ha favorito un'ondata di vera e propria anarchia di linguaggi. In Polonia, in particolare, i due fenomeni che durante il periodo comunista erano all'opposizione, sessualità e religione, trovano un inusuale intreccio e finiscono per convivere, come risultato della libertà offerta dal libero mercato. Papa Giovanni Paolo II è stato spesso identificato come colui che ha sconfitto il comunismo, e la chiesa polacca è stata considerata il baluardo contro cui si è schiantato l'equivoco secolare del comunismo. Al contempo l'industria del porno ha cominciato a proliferare in modo esponenziale proprio in questi paesi. In Polonia sono molte le artiste donne che con una forte caratterizzazione femminista mantengono unito il legame polemico tra sessualità esibita e religiosità.

Alicja Zebrowka nel 1993/94 realizza, *Grzech pierworodny. Domniemany project rzeczywistosci wirtualnej* (Peccato originale. Presunto progetto di realtà virtuale), un video che mostra una vagina in primo piano. Un atto masturbatorio che termina con la 'nascita' di una bambola. Atto coadiuvato da una mano con guanto da cucina. Nelle prime inquadrature l'artista in sequenza ravvicinata mangia una mela. Il riferimento è palese e dichiarato. La cultura cattolica che costringe le donne a mistificare il proprio piacere e a considerarlo unicamente in relazione alla procreazione e al dolore ad essa associato. La mela rimanda immediatamente alla figura di Eva, come originaria del male primordiale. Quel video è stato realizzato negli anni in cui la Polonia, liberata dal comunismo, approvava un concordato con il Vaticano che favoriva il primato della Chiesa su quello dello Stato. Anni in cui veniva riconsiderata in maniera fortemente restrittiva la legge sull'aborto del 1956 (in piena epoca comunista quindi).

Dorota Nieznańska, altra artista polacca, detiene un triste primato. È stata la prima artista a essere condannata per un'opera considerata blasfe-

ma. *Pasja* (Passione) del 2001 è un'installazione video che associa alla croce un organo genitale maschile. Jack Markiewicz, nel 2012, ha realizzato un video nel quale un uomo completamente nudo sfrega i suoi genitali su un crocefisso. Poco contava che il senso dell'opera fosse incentrato sulla profanità con la quale molti fedeli approcciavano alla religione; il risultato è stato un compattarsi delle istituzioni religiose e pubbliche nel mettere all'indice artista, opera e museo ospitante.

America e Italia hanno un legame storico in tema di arte contemporanea e pornografia: Jeff Koons, tra gli artisti più celebrati del mondo, ha fatto della sua relazione personale con la pornstar Cicciolina (alias Ilona Staller, ungherese di nascita ma italiana di adozione) motivo centrale delle sue opere per qualche anno. Foto e sculture immortalano i due nell'atto di fare sesso. Tutto l'universo Pop dell'artista americano viene condensato nell'esibizione di atti sessuali con la Staller, acclamata icona del porno mondiale. Più che la pornografia esibita, ciò che traspare è una oggettivazione dell'atto sessuale in chiave estetizzante, dove le opere mantengono una compostezza quasi algida. Si potrebbe azzardare che più che essere Koons a sposare il porno attraverso Cicciolina, sia piuttosto stata quest'ultima a utilizzare il linguaggio del contemporaneo dell'artista per nobilitare il mondo dell'hardcore, evitando la parte impresentabile e valorizzando quello di una libertà artistica che non ha limiti. Più che indagare quanto il contemporaneo abbia acquisito le tematiche della pornografia, va sottolineato che il mondo dell'arte ha legittimamente saccheggiato linguaggi da più parti. Lo ha fatto soprattutto con la pubblicità e con il cinema. Brent Ray Fraser, artista canadese, classe 1979, ne è un buon esempio. Con estrema laicità ha attraversato e fatto suoi l'estetica e le ambientazioni del mondo del porno. La sua fisicità scolpita è la cifra delle sue opere, dipinge quadri con il suo stesso pene. Nei suoi video ha mutuato tutto dal cinema porno più estremo. Filmandosi mentre si masturba e pratica sesso esplicito, scavalca l'immaginario etero e gay e si propone in abiti da poliziotto che, annoiato, trova il modo di trascorrere piacevolmente l'orario del suo turno di lavoro. Le opere finite sono spesso una sorta di gadget di quello che resta di video e performance. Calchi a dimensione naturale del suo pene, ampolle che contengono il suo sperma o la sua urina.

Francesco Vezzoli, 1971, ha deliberatamente scelto di annullare qualsiasi separazione tra ambiti di riferimento. Anni fa presentò a Venezia un trailer di un ipotetico remake in versione porno del film *Caligola* di Tinto Brass; ha poi realizzato un vero e proprio falso documentario dal linguaggio tutto televisivo, incentrato sulla sua morte. Una voce fuori campo descrive la sua dissennata vita alla ricerca di giovani escort americani, i quali vengono intervistati a sostegno della tesi del (falso) regista. Nel video non un cenno

alla sua ricerca artistica. La sua vita è interpretata solo attraverso la ricerca di sesso a pagamento.

Nella ricerca artistica contemporanea, la cifra comune è una marcata e consapevole indefinitezza di linguaggi, in un contesto liquido dove ogni cosa può essere acquisita, rielaborata e frullata per rigenerare una nuova poetica artistica. Tra le estremizzazioni politiche del panorama dell'Ex Est e la giocosa e disimpegnata rappresentazione negli Stati Uniti, è difficile trovare una linea autonoma che segmenti la presenza della pornografia a pieno titolo nell'arte contemporanea.

Molti artisti hanno utilizzato la presenza della sessualità e degli organi genitali nelle loro opere. Ma la dimensione poetica ha sempre guardato ad altro che alla mera rappresentazione meccanica del fare sesso o della celebrazione del porno. Più che la pornografia è l'Eros che ha trovato spazio nella poetica artistica. Nel 1996 Andreas Serrano realizzò *History of sex*, una serie di scatti mirati a fornire un campionario di tutte le perversioni sessuali. Serrano è noto per il suo anticonformismo, le sue opere sono spesso state oggetto degli strali di chi vedeva nel suo lavoro un'offesa alla religione o alla morale. In questo progetto sulle devianze sessuali, quello che traspare è una visione dell'erotismo senza alcun pathos, i cui soggetti sono patinati e asettici. I corpi nudi, anche nelle posizioni più esplicite, non trasmettono alcuna eccitazione, sembrano più sensibili a certi linguaggi glamour della pubblicità che non dell'arte. Finanche il religioso in abito talare, legato e imbavagliato, verosimilmente in attesa di un trattamento erotico, è più associabile a un ritratto classico, dall'iconografia inconfondibile, che non alla descrizione di una perversione, tanto meno del racconto pornografico. Robert Mapplethorpe negli anni Ottanta cristallizzò dietro un perfetto bianco e nero i genitali fuori misura di uomini di colore. Non c'è alcuna pornografia in quelle foto, ma piuttosto l'attenzione verso una composizione dall'estetica ossessiva. Realizzò poi dei suoi autoritratti in tenuta sadomaso, dove è immortalato in atti di autoerotismo. Aver scelto se stesso spostava l'attenzione su un versante più intimo, dove la posizione oscena manteneva un equilibrio misurato con il mettersi in gioco con il proprio volto e denunciare così la propria vulnerabilità.

Di Marina Abramovic è il progetto *Balkan Erotic Epic*, del 2005, una serie di foto e video con uomini e donne in abiti tipici del folklore balcanico. Nelle varie sequenze sono esibiti seni, vagine, peni in erezione. Ma niente risulta più lontano da una rappresentazione pornografica. Gli organi genitali hanno il solo scopo di sostanziare una composizione tutta incentrata su un rito ancestrale che lega gli esseri umani ai cicli vitali, stabiliti dalla terra. Il legame forte è con la cultura balcanica, antica e moderna, dove gli organi

sessuali maschili e femminili sono utilizzati come strumenti taumaturgici. La stessa artista ha dichiarato che mostrare un organo maschile in erezione associato alla spiritualità perde di colpo qualsiasi rimando alla banalità e alla volgarità del porno.

La Gran Bretagna, nell'edizione del 2015 della Biennale di Venezia, ha affidato il suo padiglione all'artista Sarah Lucas. I grandi ambienti sono stati occupati da una serie di sculture gigantesche di chiara ispirazione fallica. Calchi in gesso di parti anatomiche femminili, con genitali in primo piano hanno come scopo ultimo quello di riportare lo spettatore verso la ricerca decennale dell'artista sulle differenze di genere, sulla limitata libertà delle donne a rivendicare un ruolo, oltre quello che la società sessista è pronta ad assegnare. La sua è una visione cruda e volutamente stereotipata del sesso.

Nell'arte contemporanea esibire organi genitali, in pose più o meno sconvenienti, non è più un tabù da moltissimo tempo. È del 1866 *L'origine du monde* di Courbet. Un secolo più tardi Valie Expert dava vita a una delle sue più celebri performance, *Genitalpanik* (Fig. 1), presentandosi in un cinema porno, frequentato ovviamente da soli uomini, con la vagina in vista e un mitra tra le mani. Nel 1972 Vito Acconci, vero precursore della body art, che ha imposto la tematica del Corpo nella ricerca contemporanea, realizzava la performance *Seed-bed* (Fig. 2), presso la galleria Sonnabend di New York. L'artista, sdraiato sotto una piattaforma sopraelevata, si masturbava per tutta la durata della rappresentazione. Gli spettatori erano costretti al ruolo di voyeurs, con la possibilità però di scegliere se entrare nell'azione o andarsene. In *Conversion*, dell'anno precedente, Acconci sperimentava la condizione femminile attraverso il suo stesso corpo, bruciandosi i peli del petto, nascondendo il pene tra le gambe e simulando gli atteggiamenti tipici delle donne. L'azione terminava con l'artista che faceva sparire il suo pene nella bocca della sua assistente.

Andrea Fraser, Stati Uniti 1965, ha registrato su una videocassetta la sua performance *Untitled* (2003), consistente in un suo incontro sessuale con un collezionista che aveva pagato una cifra consistente per prendervi parte. Il video, presente solo in cinque esemplari, non ha avuto diffusione: secondo la volontà dell'artista l'opera è stata un'indagine sul potere maschile nel mondo dell'arte, messo in relazione con la prostituzione femminile. In questo caso l'atto sessuale rimane non visibile, e viene meno il principio cardine dell'immaginario porno, che è quello di essere visto, guardato. Molti anni prima, nel 1976, Marina Abramovic propose ad Amsterdam la performance *Role Exchange* (Fig. 3), mandando al suo posto, presso la galleria De Appel, una prostituta di nome Suze, scelta perché si prostituiva da dieci anni, lo stesso arco temporale nel quale lei aveva lavorato come

artista. Abramovic prese il posto di Suze nella sua vetrina del quartiere a luci rosse della città. La donna le aveva spiegato dettagliatamente tariffe, modalità di selezione dei clienti, e come capirne la psicologia. Dall'esterno il suo compagno Ulay la fotografava mentre fumava nervosamente e rispondeva alle domande dei clienti. Suze nel frattempo trascorreva le sue tre ore di scambio di ruoli nella galleria chiacchierando con gli avventori. Non era nelle intenzioni dell'artista creare un'opera politica sulla condizione delle artiste donne, quanto piuttosto la necessità, tutta personale, di capire come ci si sentisse a vendere il proprio corpo. 'Puttana' era un epiteto con il quale la madre aveva spesso apostrofato Marina: tutta la sua educazione era stata incentrata sull'importanza di essere una persona rispettabile. L'artista ora voleva capire cosa significasse essere realmente una prostituta, entrare nel mondo di un'irregolare impresentabile.



Fig. 1





Fig. 2



Fig. 3

Gli artisti si sono sentiti liberi di utilizzare il linguaggio della sessualità per raccontare una loro poetica. Ma questo non ha significato sdoganare la pornografia nel mondo del contemporaneo, se per pornografia si intende la concretizzazione di fantasie sessuali con immagini mirate all'eccitazione sessuale. Un'opera d'arte cosiddetta pornografica quasi sempre nasce dalla volontà dell'artista di denunciare la politica, la religione, la ristrettezza dei costumi, o dal semplice gusto di acquisire segni e modalità da un linguaggio altro.

Non avrebbe d'altro canto molto senso oggettivare e regolamentare, anche sotto il profilo artistico, qualcosa che nasce e si sviluppa al solo fine di celebrare l'immagine di una fantasia. L'arte ruba immagini, rielabora processi, è libera di utilizzare qualsiasi suggerimento che arrivi dalla società. Ma l'artista sa che il suo compito è spostare l'attenzione, traslarla verso un'interpretazione altra, che non si limita a replicare immagini. La pornografia è uno spazio molto ben definito dove c'è poco da immaginare e suggerire, che si alimenta e rafforza nel suo consapevole e compiaciuto isolamento. Mentre ciò che serve all'arte è proprio la capacità di immagazzinare linguaggi e rimodularli verso un'idea di comunicazione e condivisione.

CLAUDIO LIBERO PISANO

Direttore CIAC Genazzano –

Responsabile per l'arte contemporanea del Progetto ABC Regione Lazio

## ABSTRACTS

GILLES JACINTO – MURIEL PLANA, *Queer's Body and Gestus. Political Pornography in the Contemporary Literature and Performance*

Dealing with two contemporary works considered as typical of queer artistic pornography (Diana J. Torres' postporn performances and *Parallel Stories* by Hungarian novelist Péter Nádas), this essay tackles this issue from a political and esthetical point of view in order to study it less as a commercial production than as a possibly liberating representation of bodies and sexual relations. Thus, by subverting the genre or the scenes which can be defined as pornographic, some contemporary works of art can significantly contribute to the creation of a different way of regarding sex identity, sexuality and pleasure: they may, for instance, resort to queer matters and forms or set up unusual connections between sexual scenes and philosophy. Associating Brechtian theory (*gestus*) and queer theory (performativity), this paper aims to show that pornography may often be normative but can also offer a political space for the progressist representation and conception of sexuality that deserves to be studied.

MICHAELA WÜNSCH, *The Rectum as a Grave. On Jean Genet's Cryptic Pornography*

The essay discusses the pornographic literature of Jean Genet. On the one hand, he is seen as one of the first French authors who matter-of-factly and openly dealt with homosexuality in a literature that was deemed pornographic and banned; and on the other hand, he seems to put forward a stylization of homosexuality as a closed system concealed from the rest of society. This text analyzes the rhetoric of Genet's pornographic writing as cryptoaesthetics which refuses an integration of homosexuality into normalcy.

CRISTINA BASILI, *The Body of Politics. Variations on Simone Weil's Electra*

In 1936, French philosopher Simone Weil (1909-1943) wrote a short essay on Sophocles' *Electra*. That was part of a broader project intended to make accessible

to the working class the masterpieces of ancient Greek literature. But the composition is not only an admirable example of divulgation; it also represents a key work where most of the Weilian intuitions on power and politics all condense around the suffering body of Electra. The aim of this paper is to show the close connection between the attention to Electra as a figure of oppression and the Weilian critical position towards the modern representation of politics.

FRANCESCA GARGALLO CELENTANI, *Women's Bodies. The Violent Repression of Liberation*

Starting from the political thought of Silvia Federici, Lorena Cabnal and Rita Laura Segato, this essay focuses on obscenity as violence against women's bodies, with particular regard for indigenous feminism in Latin America. In order to investigate the repressive politics of the state, it will be shown how the measures of the last decades have determined the crisis of feminist activism. But, despite the state's monopoly on violence, the author advocates a new strategy of liberation of the body.

LINDA HENTSCHEL, *Black-Cock. Behold and Punish*

Between 1880 and 1980, there were more than 4800 registered cases of black US citizens losing their lives in so-called 'legal lynchings'. To this number, we should add more than 1000 further instances of public torture, shooting, hanging or burning. This essay proposes to examine the visual culture of lynching, in order to demonstrate how this 'feast of torture' contributed to founding an imaginary unified white nation's freedom on a radical obsession with racist exclusion, sexualization and the annihilation of black virility. In particular, the paper will emphasise the role of photography in the sadistic relishing of maximum violation and its connection with early pornography.

ANTONIO ROMANO, *The Pornography of the State Secret*

Why does the State admit to have secrets? Why has the Law been historically hostile to pornography? What is the strategy underlying the two main accusatory theses of pornography, the moral and the ethical one? These questions converge in a common horizon where these theses are well delineated: the first one accuses pornography of being obscene, or morally reprehensible, the second one accuses pornography of being an instrument in the service of a specific biopolitical project, and therefore of being ethically reprehensible. In this paper, we will show how the power released by pornography in the public sphere is refractory to both the moral and ethical injunctions and potentially explosive, being an essentially aesthetic force whose overwhelming, revealing and liberating action breaks all explicit or

implicit normative systems, based on moral or ethical principles. When it enters society we can call this force 'Porn'.

NAIEF YEHYA, *Pornography: Invasion, Conquest and Colonization by the Imaginary of Desire*

Pornography is a schizophrenic genre, at the same time intimate and public, moral and political, anatomical and oneiric. The alternate currents that nourish pornotopia are documentarian extreme graphic realism and fantastic escapism. It has been considered forbidden knowledge because of its transgressions against religion, social order and physiology. Pornography is another name for censorship, for the capricious borders established by the authorities to limit what can and cannot be seen.

ANNE G. SABO, *Porn Transformed. Feminist Re-visions and Definitions at Play*

Abstract: This paper looks at one of the most interesting features of porn's shifting production and consumption practices; namely, the growing participation of women. Originating in the 80s, the porn by women movement has steadily grown stronger over the last decade, coinciding with a trend of more women watching porn. This article focuses specifically on women's re-visioned feminist porn, which the author carefully defines and illustrates with examples. The author concludes by responding to leading anti-porn critics and their claims about the effects of porn; specifically how the effects that they bemoan can be flipped from negative and discriminating to positive and empowering by women's re-visioned feminist porn.

ENRICO BIASIN, *How to Do Things with Bodies. Film-studies and the Cultural Industry of Audiovisual Pornography*

The present essay deals with the possibility to assume the academic field of film studies as a useful context of investigation in order to analyse contemporary audiovisual pornography. The main question is whether film studies are still a valid starting point in dealing with a digital form like pornography, which, at the same time, shows through and wipes out the traditional configuration of the cinematic apparatus. In the first part of the contribution I illustrate the theoretical construction of the cinematic *dispositif* as it was postulated during the 1970s and the early 1980s, by arguing that it is still an appropriate tool, useful to explain how digital productions like mainstream audiovisual pornography work. The second part of the article is about a case study. I read an interesting example of pornographic film – *Portrait of a Call Girl* (2011) shot by Graham Travis and produced by the studio Elegant Angel – with the specific aim of discussing the role of the cinematic *dispositif* in the experience of a text where Art Cinema, classical film language and the *gonzo* and *feature* styles find significative moments of coordination and completion.

FLAVIA MONCERI, *The 'Spanner Case': Sadomasochism, Bodies and Power*

Abstract: In this article I briefly analyze the so-called 'Spanner Case' in order to show that the trials connected to it articulates imply a reference to core issues not only for a marginal sexual community, but for each individual whose sexual practices do not comply with the norms regulating sexuality in contemporary democracies. In such cases, even fundamental legal notions such as 'consent' and 'privacy' may be overcome in the name – and for sake – of so-called 'public interest' and 'public health', for policing individual bodies, their sexualities and sexual practices with the aim of preserving the heteronormative regime. Of course, this political exercise of power in the first instance targets transgressive bodies, like those of SMers. However, my conclusion is that the body of each one of us is constantly at risk of being considered transgressive, and hence also subversive, in case we are not able, or refuse, to conform to the values and rules established by the currently prevailing groups in our societies.

CLAUDIO LIBERO PISANO, *How Art Defuses Pornography*

By analyzing the works of Abramovic, Zebrowka, Vezzoli, Vali Export and many others, this essay sheds light on the connection between obscenity and contemporary art, explaining why pornography cannot be art. Despite the explicit contents of performances and artworks, the author highlights the limit of pornography, interpreted as a radical attempt to make clear and visible what should remain invisible, in order to preserve the infinite movement of the interpretation that lies at the core of art.



