

## Quadri piccanti e spettacoli indecentissimi: la ricezione dell'osceno come attrazione

di Mauro Giori

Di tutte le forme di fruizione cinematografica che si muovono sul confine tra gusto e disgusto, quella dell'osceno è la più estrema e la più antica<sup>539</sup>. Soprattutto, è la più discussa, sebbene la maggioranza dei testi che la riguardano sia intesa a negarle qualsiasi dignità estetica<sup>540</sup> per farne l'ogget-

539. I primi esemplari rimasti di film pornografici risalgono agli anni Dieci, ma ne erano stati prodotti probabilmente già nei primi anni di vita del cinematografo. La clandestinità cui questi film (denominati comunemente *stag movies*) sono stati costretti per molti decenni spiega la scarsità di informazioni (e di reperti sopravvissuti) con cui la ricerca deve oggi fare i conti, e ha fatto sì che le loro caratteristiche rimanessero immutate fino a quando hanno potuto iniziare a circolare legalmente nelle sale, perlopiù tra la fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta, a seconda dei vari paesi. È solo allora che si è passati da film di breve durata (normalmente uno o due rulli), in bianco e nero, muti e girati solitamente in 8 o 16 mm, a lungometraggi sonori, a colori e girati in 35 mm, progressivamente rimpiazzati negli anni Ottanta dai film girati in video.

540. È emblematica l'opinione espressa da André Bazin in "En marge de l'erotisme au cinéma" (1957), in *Che cosa è il cinema?*, tr. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1973, pp. 207-214. Se "l'erotismo appare come un progetto e un contenuto fondamentale" del cinema ("e solo di esso": Bazin, come suo solito, muove dall'indagine della specificità del mezzo), tuttavia "il cinema può dire tutto ma non mostrare tutto". Strenuo sostenitore del cinema della realtà e concorde sul leitmotiv dell'illimitata potenzialità del cinema che attraversa gli anni Cinquanta da Astruc alla Nouvelle Vague, Bazin deroga per ciò che riguarda l'erotismo: "se vogliamo rimanere al livello dell'arte dobbiamo mantenerci all'immaginario. Devo poter

to di più o meno allarmate discussioni sociologiche<sup>541</sup>, politiche e legali, con il risultato che di questa forma di cinema, del suo linguaggio e del suo legame con lo spettatore fino a tempi recenti si è capito ben poco.

### “Le maialate aprono gli occhi al popolo”: porno, genere, spettatore

È proprio l'impellenza costante di sottolineare il disgusto, e quindi di prendere le distanze dall'oggetto del discorso, *e dal suo spettatore*, che ha segnato per decenni gli interventi relativi alla pornografia. Ad esempio tramite improduttivi tentativi di circoscrivere il campo d'indagine – che inevitabilmente si modifica nel tempo in base alle fluttuazioni del pudore e della morale<sup>542</sup> – cercando di definire cosa sia osceno<sup>543</sup>, un problema destinato a non trovare mai soddisfacente soluzione e a sfociare in annose e sterili discussioni sulla distinzione tra erotismo e pornografia, dietro alle quali c'è ancora lo spettatore: l'erotismo è la variante raffinata apprezzata da chi, volta per volta, scrive, mentre la pornografia è quella più triviale che sovraccita spettatori irredimibili. Un principio che ha portato, da destra

considerare quello che accade sullo schermo come un semplice racconto, un'evocazione che non passa mai sul piano della realtà”. Se l'erotismo supera l'allusione e trascende l'immaginario per farsi reale, esce automaticamente dai confini dell'arte. Bazin si mostra categorico ma riconosce di non saper argomentare la sua opinione: “accordare al romanzo il privilegio di evocare tutto e rifiutare al cinema, che gli è così vicino, il diritto di mostrare tutto è una contraddizione critica che constato senza superarla”.

541. Opinione talmente radicata da trovare spazio persino all'interno di una rivista di cinema, in uno dei saggi di apertura di un numero monografico dedicato alla pornografia, con evidente contraddizione: “Questi film ‘proibiti’ sono come l'alcool ieri e la droga adesso. Un ‘discorso’ su di essi, compete al sociologo” (G. Turrone, “Il porno come informale”, *Filmcritica*, 326-327, agosto-settembre 1982, p. 329).

542. Cfr. H.P. Duerr, *Nudità e vergogna. Il mito del processo di civilizzazione* (1988), tr. it. di G. Benedetti, Marsilio, Venezia 1991, e, sulle modificazioni del concetto di pornografia, W. Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, Viking, New York 1987.

543. Il dibattito ha origine fin dalle prime riviste di cinema, sulle quali si oscilla fra dichiarazioni alquanto generiche di chi reputa lecito “l'omaggio al bello espresso anche senza veli, purché sia davvero bello” (Erz, “Lo spirito della legge contro la pornografia e le Rappresentazioni Cinematografiche”, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 118, 23 luglio 1910, p. 9) ed elenchi dettagliati di chi cavilla su ciò che è lecito (i nudi della scultura perché non producono “incentivo a mettere in non cale i canoni della più severa morale e verecondia”) e ciò che, viceversa, supera ipotetici limiti di buon gusto, secondo il senso del pudore del momento (cfr. “A proposito di una ‘grida’ giolittiana”, *La cinematogra-*

come da sinistra, ad accumulare attacchi nei confronti della pornografia per i presunti effetti che avrebbe sul suo pubblico<sup>544</sup>.

Le discussioni sui film osceni nascono con le riviste di cinema, in tempi in cui si classifica alla voce pornografia tutto ciò che ha a che fare con la

*fia italiana*, nn. 5-6, 15 aprile-1 maggio 1908, pp. 37-38). L'anonimo estensore di quest'ultimo articolo vorrebbe un film "che ci presentasse quei mirabili capolavori dalle caste linee purissime" e assicura che non darebbe "l'ostracismo ad una Ditta che, servendosi di donne in maglia, rappresentasse ai soli uomini questa o quella artistica, nonché corretta posa", auspicando altresì "che certe Case [...] non facessero scorgere nelle loro ibride e ferocifilms certi calzoncini al disopra delle abbondanti caviglie, e certe altre protuberanze poste in estrema dimostrazione sferica dalle mosse grottesche e spasmodiche di certi strani atteggiamenti, dalle corse pazze di un balordo inseguimento impossibile, e dalle *culbuttes* banali e pazzotiche che ne derivano". La medesima rivista, alla p. 33 del numero precedente, faceva per altro pubblicità a "una nuova serie" di "films per soli uomini" di produzione tedesca.

544. Se i conservatori hanno scorto nella pornografia una minaccia ai valori della tradizione da avversare con argomenti di carattere morale o legale, a partire dagli anni Settanta le femministe, viceversa, si sono scagliate contro la pornografia in quanto propugnatrice di quegli stessi valori e delle loro radici maschiliste e patriarcali (per un compendio delle diverse posizioni in materia cfr. R.M. Baird, S.E. Rosenbaum [a cura di], *Pornography. Private Right or Public Menace?*, Prometheus, New York 1998). Da sinistra, la pornografia è stata altresì condannata in quanto industria emblematica delle degenerazioni del capitalismo. Basti l'esempio di G. Grossini, *I 120 film di Sodoma. Analisi del cinema pornografico*, Dedalo, Bari 1982, significativo perché è uno dei primi studi sull'argomento prodotti in Italia e perché, pur promettendo nel sottotitolo una "analisi del cinema pornografico", in realtà si limita a enunciare la solita condanna psico-sociologica della pornografia attraverso un disinvoltato sincretismo psicanalitico e sullo sfondo di un facile marxismo. Grossini vede nel porno la degenerazione della visione cinematografica ad atto malato di contemplazione di una sessualità morbosa (perché sconnessa dall'amore) che farebbe regredire lo spettatore a un voyeurismo infantile. Il tutto promosso dalla società capitalista per distrarre lo spettatore dai problemi reali della società stessa. Lo spettatore del porno sarebbe infatti incapace di distinguere tra realtà e fantasia, assorto com'è nella contemplazione del film, quasi non facesse altro nella vita. Inoltre, Grossini mutua da Liborio Termine, suo collega alla rivista *Cinema Nuovo*, la tesi di Cesare Musatti "secondo cui le rappresentazioni erotiche mettono in moto processi psichici tali che attivano l'eros dello spettatore secondo canali e modalità omosessuali", poiché lo spettatore godrebbe dell'attore con cui si identifica, cioè quello del suo stesso sesso (L. Termine, "Quelle discrete luci rosse", *Cinema Nuovo*, n. 256, novembre-dicembre 1978, p. 45). Grossini, convinto che "perversione e omosessualità" siano il "frutto dell'eccessiva e apparente corsa alla libertà" (*op. cit.*, p. 78) delle società moderne, carica così ulteriormente il suo attacco alla pornografia e al suo spettatore mutuando dalla psicoanalisi freudiana la convinzione che l'omosessualità rappresenti una forma immatura e involuta di sessualità.

rappresentazione dell'erotismo, sicché i toni allarmati spesso sopravanzano di molto forme e contenuti dei film presi in esame. Si parla di pornografia in relazione ai drammi nordici dei primi anni Dieci<sup>545</sup>, così come per i “quadri piccanti” annunciati dalle locandine delle “serate nere” riservate ai maschi adulti (che promettevano più di ciò che mostravano<sup>546</sup>) e per i film che non lasciavano nulla all'immaginazione dello spettatore. A questi ultimi le riviste dell'epoca accennano solo in forma litotica, dichiarando di non voler nemmeno prendere in considerazione gli “altri divertimenti limitati a circoli, a ritrovi, a tempietti del vizio o del piacere”, reputati “affari privati” e consistenti in “spettacoli speciali, riservati, semi-clandestini, pornografici e indecentissimi, dati in pascolo ai degenerati, sempre avidi delle più turpi brutalità”<sup>547</sup>.

In seguito i confini della pornografia si restringono progressivamente e, pur rimanendo labili, finiscono con l'individuare un genere piuttosto preciso, che non ha mai smesso di sollevare perplessità e generare allarmi. In parallelo, tuttavia, voci meno pronte a esibire scandalo lasciano emergere prospettive diverse.

Ci limitiamo a quattro esempi volutamente distanti nel tempo e differenti nell'impostazione.

545. Cfr. “Le films oscene”, *Il Cinema-Teatro*, n. 23, 28 aprile 1912, pp. 1-2, dove si impreca contro “il dilagare spaventevole delle films immorali” che “hanno costretto non pochi padri e madri di famiglia ad abbandonare la sala” per via dell’“esercitazione pornografica sulla lubricità dell'adulterio”.

Sotto accusa è “una casa estera specialmente, prolifica importatrice fra noi di drammacci sensazionali”: l'obiettivo polemico viene esplicitato nell'editoriale di un numero di poco successivo (Franz, “I criminali della cinematografia”, *Il Cinema-Teatro*, n. 26, 19 maggio 1912, p. 1) nel quale si elegge a modello di tale cinema l’“oscegnissima pellicola” *Abisso* (*Afgrunden*, 1910), e in particolare la celebre danza di Asta Nielsen. Paradossalmente, la foto dell'attrice campeggia nella stessa pagina in connessione a un articolo entusiasta che la celebra come “regina del gesto e dell'espressione” (il titolo è emblematico: “Asta Nielsen la Duse della Cinematografia”).

546. “Ma il successo cinematografico più vero e maggiore, è costituito sempre da una buona... serata nera: che ressa agli sportelli dei biglietti! Che forza di gomiti e di volontà, per arrivarvi ansanti, scomposti negli abiti, invasati dal timore di sentirsi dire che non c'è più posto! E dopo?... uff, non valeva la pena? Che delusione! Quelle brusche interruzioni di un'azione giunta al maggior punto del suo interesse, sembrano fatte apposta per irritare, paiono schiaffi sui volti protesi, sulle guance arrossite dal caldo e dal desiderio... d'istruirsi di sapere” (A. Cabella, “Il Cinematografo”, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 140, 14 gennaio 1911, p. 9).

547. Aquir, “Questioni cinematografiche”, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 239, 1 maggio 1913, p. 6.

Nel 1913 un nostro giornalista cinematografico scrive che “adesso si vorrebbero spettacoli per famiglie. Come se le famiglie però cotesti spettacoli volessero! Io comprendo la legge che combatte la pornografia, ma non mi meraviglio se la legge non trionfa poiché ognuno, di pornografia, vuole acquistarne almeno per un soldo”. Il pubblico – continua – corre a vedere ciò che viene proibito, e “se ci disgusta fino al vomito il Maiale nero, degli intellettuali sostengono che le maialate aprono gli occhi al popolo”<sup>548</sup>.

Mezzo secolo dopo, Herbert Read afferma: “Nella pornografia un’immagine visiva o verbale agisce da stimolo diretto delle pulsioni e degli impulsi erotici che sono *sempre latenti e pronti a essere stimolati nelle persone normali*”<sup>549</sup>.

Nel 1971 Peter Michelson scrive invece: “Le caratteristiche peculiari della pornografia ‘hard-core’ [...] documentano il legame tra l’uomo e la sua animalità sessuale. Fino a tempi relativamente recenti – con Freud, Krafft-Ebing e altri – la pornografia visiva e letteraria è stata la sola a fornirne una documentazione”<sup>550</sup>.

All’inizio degli anni Novanta, infine, Vittorio Spinazzola sostiene che la pornografia si fonda sulla

rivendicazione del diritto a coltivare fantasie sessuali separate da ogni implicazione sentimentale, morale, intellettuale. [...] Tutt’altro che immotivata quindi la presenza di un filone narrativo specializzato nel soddisfare le richieste di quanti cercano nell’immaginario una compensazione ai limiti, le inadeguatezze, le frustrazioni dell’esperienza sessuale quotidiana. In età adulta [...] normalmente non ci si inibisce di vagheggiare di avere più fortuna con le donne di un Casanova. La forza vitale del genere porno sta nel massimizzare il principio di irresponsabilità inerente ai sogni a occhi aperti.<sup>551</sup>

Sono quattro esempi, legati a contesti e prospettive molto diversi, di riconoscimento della *funzionalità* della pornografia, carattere comune a qualsiasi genere e che implica la capacità di offrire una risposta a un’esigenza profonda di una determinata comunità di spettatori, permettendo il

548. Joe, “Comenti” [sic], *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 239, 1 maggio 1913, p. 7.

549. H. Read, “The Problem of Pornography” (1961), in *To Hell With Culture* (1963), Routledge, London 2002, p. 152, corsivo dell’autore.

550. P. Michelson, *The Aesthetics of Pornography*, Herder and Herder, New York 1971, p. 23.

551. V. Spinazzola, “Fare l’amore è facile” (1991), in *L’immaginazione divertente*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 85-86.

confronto con “attività normalmente limitate dalla società stessa”, tanto che il piacere della visione di qualsiasi film di genere si fonda anzitutto sul rapporto con una crescente affermazione di valori contro-culturali<sup>552</sup>.

Il primo esempio citato risale ancora agli albori delle riviste di cinema, quando il loro scopo primario consisteva nel difendere a spada tratta il cinematografo e la sua dignità estetica contro i molti detrattori e rivali. Queste riviste celebrano pertanto tutto ciò che porta il cinema verso l'arte, o che testimonia la sua relazione con le arti consorelle (pittura, teatro e fotografia anzitutto<sup>553</sup>), mettendo in luce le infinite applicazioni pratiche del cinematografo quale ausilio della ricerca scientifica, della didattica, ecc., e controbattendo a tutti coloro che vedono nel nuovo mezzo uno strumento di corruzione e di degenerazione dei costumi. Il cinema osceno costituisce un ostacolo imbarazzante per questi crociati del cinematografo<sup>554</sup> e un argomento forte per i sostenitori della censura. Inevitabilmente si tende al compromesso: anche chi rifiuta la censura di norma ammette l'opportunità di intervenire contro i film osceni<sup>555</sup>. Sono questa esigenza promozionale e il

552. Cfr. R. Altman, *Film/Genere* (1999), tr. it. di A. Santambrogio, Vita & Pensiero, Milano 2004, pp. 215-229.

553. Cfr. M. Giori, *La fotografia nelle riviste di cinema (1907-1918)*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Il Castoro, Milano 2007.

554. I quali non possono far di meglio che prendersela con i proprietari delle sale, invece ben disposti a proiettare film osceni dal sicuro impatto sul pubblico, incuranti persino dell'età degli spettatori. Ad esempio, un anonimo giornalista propone di “denunciare all'opinione pubblica quei Cinema, che stanno a fronte di scuole elementari, o di fianco o nelle vicinanze, e che ammanniscono più di una volta alla settimana agli allievi delle classi serali (maggioranza del loro pubblico) dei programmi non certo didattici” (“A proposito di una ‘grida’ giolittiana”, cit., pp. 37-38).

555. È emblematico il caso de *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, che tra il 1910 e il 1913 intraprende una sistematica campagna contro ogni forma di censura e che, tuttavia, già in occasione della presentazione del progetto di legge Orlando del 1910 non può far di meglio che notare che consentirebbe alle “serate nere” di prosperare, al fine peraltro di sfruttarle. La legge, infatti, non mirava a vietare, bensì a tassare i film osceni: “di conseguenza la legge Orlando, che ha tutta l'aria di prendere un poco in giro la morale [...] avverte implicitamente che lo Stato permette l'immoralità scenica nei cinematografi... pagando: per cui a molti e solerti proprietari potrà venire in mente di fare delle *serate nere*, e pagare il governo con l'aumento del prezzo degli ingressi e delle poltrone” (“L'immoralità di una legge morale sui cinematografi”, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 119, 6 agosto 1910, p. 7). Secondo la stessa rivista, è proprio a causa dei film osceni che, l'anno successivo, il Parlamento si interessa alla possibilità di istituire la censura, poi effettivamente entrata in vigore nel 1913, sotto il quarto governo Giolitti. In coda a un articolo

conseguente stretto legame del dibattito sull'osceno con il tema della censura a indurre in questi anni a prestare attenzione allo spettatore, perlopiù già paventando non meglio precisate conseguenze sulla sua salute quando non sull'industria cinematografica stessa<sup>556</sup>, ma consentendo anche un'apertura sufficiente a sfiorare il riconoscimento della funzionalità di un genere estremo come quello pornografico.

La seconda opinione citata appartiene a uno stimato saggista e poeta, critico d'arte e pioniere dell'applicazione della psicoanalisi alla critica letteraria. Presentata a un convegno nel 1961, la riflessione di Read sulla pornografia è sintomatica del ruolo ambiguo che la psicoanalisi freudiana ha giocato nel ripensamento della sessualità nell'arco del Novecento, inducendo da un lato all'apertura verso determinati temi con una disponibilità nuova (poiché libido, narcisismo, bisessualità *et alia similia* riguardano tutti, se tutti nasciamo polimorfi perversi), ma fornendo dall'altro lato nuovi strumenti per una reazione conservatrice (se riguardano tutti, si tratta solo di fasi delle quali è previsto – e prescritto – il superamento, e se rimuovere le pulsioni è controproducente per la salute, non si deve per questo assecondarle, ma occorre puntare invece alla sublimazione). Read si lascia influenzare da entrambe queste spinte: riconosce che la pornografia può agire su chiunque in virtù di aspetti *normali* della personalità, ma la condanna comunque senza appello in nome della sublimazione che sola può salvare la civiltà dalla barbarie. Insomma, non occorre essere “degenerati” per subire gli stimoli della pornografia, ma lo si è se ci si concede loro.

Anche Michelson si richiama alla psicoanalisi, ma solo perché le attribuisce il merito di aver riportato alla luce una sessualità che la nostra società ha tentato in ogni modo di rimuovere e nascondere, e che la pornografia ha documentato, meritando pertanto di essere considerata “una forma di conoscenza”<sup>557</sup>. Grazie alle prove scientifiche accumulate nel secolo scorso, Michelson ritiene che “sia stato comprovato che ciò che abbiamo

ripreso dal *Cine Journal*, la redazione ricorda infatti che “l'inclusione di pellicole spinte nei programmi cinematografici era persino giunta ad interessare il nostro Parlamento ed a provocare da S. E. il sottosegretario al Ministro dell'Interno una grave risposta e cioè l'assicurazione di venir presto presentato un progetto di legge che regolasse le pubbliche rappresentazioni” (*La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 162, 24 giugno 1911, p. 6).

556. “Senza essere immorali, nel vero senso della parola, esse [le pellicole oscene] non restano attraenti per quelli che sono sensuali e depravati. [...] Ed io credo che il pubblico, abituandosi a poco a poco a questo genere di spettacolo, non si contenti molto presto e domandi il domani delle opere ancora più suggestive. [...] E perderà l'abitudine delle films ordinarie che gustava una volta” (G. Dureau, “La moralità delle films”, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 162, 24 giugno 1911, p. 5).

557. P. Michelson, *op. cit.*, p. 96.

considerato come una semplice perversione o titillazione ha invece un significato psichico, archetipico, morale e quindi artistico<sup>558</sup>. Pur limitando la sua prospettiva quasi esclusivamente alla letteratura di alto lignaggio, Michelson riscatta così la pornografia dagli inferi in cui è stata a lungo relegata, sostenendo la necessità di sottrarla alla censura e deridendo gli allarmi che continua a suscitare<sup>559</sup>. Allo scopo la accosta, non senza un certo gusto provocatorio, alla tragedia e alla letteratura mistica, applicandole strumenti dotti come l'interpretazione figurale con cui Auerbach ha riletto l'Antico Testamento e la *Commedia* di Dante. Rimarcando il valore documentale e persino "sapienziale" della pornografia, Michelson ribadisce che l'oggetto della sua rappresentazione non riguarda (e quindi non interessa) solo una minoranza di lettori deviati dalla strada maestra del buon gusto o della civiltà, bensì accomuna tutti, lo si voglia ammettere oppure no.

L'intervento di Spinazzola differisce per ideologia e approccio: critico militante a sinistra, da sempre interessato ai fenomeni paraletterari, considera la pornografia dalla prospettiva dell'estetica della ricezione offrendone una lettura narratologica scevra di pregiudizi e, anziché limitarsi agli esempi autorevoli del genere, si misura con i prodotti di massa sfornati in serie dall'industria. Indipendentemente dalla valutazione che ne dà, legittima dunque senza pruderie la pornografia in quanto capace di soddisfare un'esigenza comune dell'immaginario.

Quale che sia la prospettiva scelta, si intenda avversare o difendere la pornografia, si finisce dunque col parlare del suo destinatario. Anche quando si voglia affrontare la pornografia da un punto di vista strettamente estetico (prospettiva quanto mai rara tra gli scritti sull'argomento) anziché come questione sociale o morale, il lettore e lo spettatore rimangono al centro della discussione. In questo caso non si tratterà di stabilire se lo spettatore del porno sia malato o sano di mente, o se debba essere salvato da un complotto capitalista o da una viziosa immaturità sessuale, bensì di capire come funziona la pornografia in quanto forma di rappresentazione. Del resto, il genere pornografico si definisce proprio sulla base del suo fruitore: risulta infatti insufficiente o peggio fuorviante circoscriverlo solo in virtù dei suoi aspetti semantici o sintattici, senza tenere conto della reazione che intende suscitare in chi lo consuma, cioè eccitare sessualmente<sup>560</sup>.

558. *Ibid.*

559. "Come sempre nei casi di emergenza, ci si preoccupa anzitutto delle donne e dei bambini" (*ibid.*, p. 3).

560. Il vocabolo stesso, che, salvo un'occorrenza nel II sec., è voce dotta di conio moderno e francese ("pornographe" fa la sua comparsa nel 1769, "pornographie" nel 1800), ha visto ampliare progressivamente il suo significato da quello letterale di "scritto o immagine



Il cinema pornografico può farlo mostrando in dettaglio ciò che quello tradizionale oblitera o viceversa ricorrendo alle sue stesse ellissi (come nelle varianti *soft-core*), oppure ancora mostrando pratiche che per lo spettatore comune risulteranno anodine, ma che non sono tali per i cultori di quelle che la psicoanalisi, pur con il suo portato innovativo, non ha saputo far di meglio che chiamare perversioni e inversioni.

Ripercorrendo i fiumi d'inchiostro versati su questa forma di cinema negli ultimi cinquant'anni, ci si accorge come sia stato commesso molto spesso l'errore che Donald Crafton, in un suo celebre saggio, lamentava a proposito del cinema comico degli anni Venti: "non c'è qualcosa di perverso nel sostenere che ciò che è 'sbagliato' in una forma di cinema è ciò che la definisce in prima istanza?"<sup>561</sup>. Anche molti dei limiti e dei difetti imputati al cinema porno sono semplicemente sue caratteristiche peculiari, quando non tratti comuni a ogni genere<sup>562</sup>. Citiamo Crafton anche perché rappresenta uno dei prodromi di quel riesame del cinema delle origini che ha portato all'elaborazione del concetto di "cinema delle attrazioni", il più utile che abbiamo oggi a disposizione per ripensare il cinema pornografico, le sue strutture, le sue specificità estetiche e soprattutto il suo spettatore.

riguardante la prostituzione" (S. Battaglia [a cura di], *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino 1961-2002, *ad vocem*) fino a contemplare tutte le "raffigurazioni o trattazioni di immagini o soggetti di argomento e di carattere erotico e ritenuto osceno o comunque eccedenti i limiti imposti dalla morale o dalla consuetudine correnti". Se nella prima accezione lo si ritrova già nel 1819 per indicare il gabinetto segreto del museo archeologico di Napoli, è nella seconda, come si è visto, che il termine ricorre nelle polemiche delle nostre riviste di cinema degli anni Dieci. Per identificare un genere all'interno della produzione cinematografica è però più utile rifarsi a definizioni che contemplino l'effetto indotto sullo spettatore, come quella offerta dal *Trésor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)* (Editions du Centre national de la recherche scientifique/Gallimard, Paris 1971-1994, *ad vocem*): "Rappresentazione (sotto forma di scritti, disegni, pitture, foto, spettacoli, ecc.) di cose oscene, senza preoccupazione artistica e con l'intenzione deliberata di provocare l'eccitazione sessuale del pubblico cui sono destinate".

561. D. Crafton, "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy", in E. Bowser (a cura di), *Symposium*, Fiaf, Bruxelles 1987, poi, in versione rivista, in K. Brunovska Karnick, H. Jenkins (a cura di), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, London 1995, p. 107.

562. È il caso dell'accusa più frequentemente rivolta al cinema porno, quella di essere ripetitivo e noioso, quando la ripetizione e la prevedibilità sono elementi fondanti di ogni genere e del suo rapporto con lo spettatore (cfr. R. Altman, "I generi di Hollywood", in G.P. Brunetta [a cura di], *Storia del cinema mondiale. Vol. II: Gli Stati Uniti*, t. I, Einaudi, Torino 1999, pp. 751-752).

Nei termini fissati da Tom Gunning<sup>563</sup>, il cinema delle origini non è dominato dalla finalità narrativa bensì dalla capacità di attrarre il suo pubblico semplicemente mostrando immagini in movimento:

L'impulso a esibire, anziché a creare un mondo finzionale; una tendenza alla temporalità puntuale, anziché allo sviluppo esteso; una mancanza di interesse per la "psicologia" del personaggio o per lo sviluppo di una motivazione; e un diretto, spesso marcato, rivolgersi allo spettatore a spese della creazione di una coerenza diegetica, sono gli attributi che definiscono il cinema delle attrazioni, insieme con il suo potere di "attrazione", la sua abilità di essere capace di catturare l'attenzione.<sup>564</sup>

Gradualmente, a partire dal 1907 circa, si va affermando invece una nuova forma di cinema che porta verso l'integrazione narrativa nella quale prevale il racconto, accompagnato dall'approfondimento psicologico dei personaggi e dall'elaborazione di nuove forme di linguaggio intese a consentire l'"assorbimento diegetico" dello spettatore, la cui posizione cambia quindi radicalmente, anche perché cambia il suo rapporto con la macchina da presa, con la quale ora è chiamato a identificarsi<sup>565</sup>.

L'attrazione permette di descrivere con precisione il tipo di spettacolo proposto dal cinema pornografico, e il tipo di seduzione che esercita sul suo spettatore, anche meglio di quanto non faccia il concetto di "mostrazione" elaborato negli stessi anni da André Gaudreault<sup>566</sup>. Come nota Strauven,

attrazione e mostrazione, benché entrambi ugualmente "opposti" alla narrazione, non possono essere considerati sinonimi. Laddove il concetto di mostrazione implica un'istanza (narratologica) che mostra qualcosa, la nozio-

563. Cfr. T. Gunning, "The Cinema of Attraction. Early Films, its Spectator and the Avant-garde", *Wide Angle*, vol. 8, n. 3/4, autunno 1986, poi ripubblicato, in una versione rivista, come "The Cinema of Attractions. Early Films, its Spectator and the Avant-garde", in T. Elsaesser (a cura di), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, London 1990. L'intervento di Gunning è stato pubblicato prima di quello di Crafton, che tuttavia lo precede, essendo stato presentato a un convegno del 1985.

564. T. Gunning, "Attractions: How They Came into the World", in W. Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, p. 36.

565. Cfr. T. Gunning, "'Primitive' Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us", *Cinema Journal*, vol. 28, n. 2, inverno 1989, pp. 9-10.

566. Il termine "mostrazione" era già stato utilizzato, in relazione al cinema pornografico, da B. Amengual, "Du cinéma porno comme rédemption de la réalité physique", *Cinéma d'aujourd'hui*, Nouvelle Serie, n. 4, inverno 1975-1976, p. 29. Amengual aveva anche intui-

ne di attrazione enfatizza il magnetismo dello spettacolo mostrato. Nella forma dell'attrazione lo spettatore è *attratto* verso il filmico (o l'apparato); questa direzione è in qualche modo invertita nel caso della mostrazione, dove il filmico (o l'apparato) è *mostrato* allo spettatore. L'attrazione investe, in modo più manifesto rispetto alla mostrazione, lo spettatore; è una forza che agisce su di lui.<sup>567</sup>

Il risvolto più importante del concetto elaborato da Gunning consiste nell'aver portato alle sue estreme conseguenze la prospettiva antiteleologica di Burch<sup>568</sup>: il termine attrazione è stato preferito a quello di "non-continuità"<sup>569</sup> proprio per sottolineare l'indipendenza estetica di questa forma di cinema da quelle che si sono succedute in seguito, in modo da non rischiare di ripetere l'errore di vederla come uno stadio primitivo di futuri sviluppi rispetto ai quali debba essere definita in negativo, come se fosse mancante di qualcosa.

L'affermazione del cinema narrativo, per altro, non comporta il completo abbandono del cinema delle attrazioni e non rappresenta pertanto un suo superamento.

È lo stesso Gunning a estendere l'applicabilità del suo concetto – fin dal saggio in cui l'ha proposto – a forme successive al cinema delle origini, esteticamente divergenti: se viene sviluppata dall'avanguardia, l'attrazione "rimane una parte essenziale del cinema popolare"<sup>570</sup>. Gunning sceglie come esempio il musical, ma è il cinema pornografico a rappresentare il

to la vicinanza tra porno e cinema delle origini: "Se si volesse una formula che definisca l'estetica, la semantica e l'ontologia del cinema pornografico [...] diremmo che sono le stesse dei film Lumière" (*ibid.*, p. 25). L'accostamento mirava però a mettere l'accento sul carattere documentario del cinema pornografico, che rischia di essere fuorviante e di sottovalutare le convenzioni della messinscena pornografica e dell'interpretazione cui sottopone la sessualità che rappresenta, secondo tutta una serie di condizionamenti culturali.

567. W. Strauven, "Introduction to an Attractive Concept", in Id. (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, cit., p. 17.

568. Sviluppate in vari saggi e nelle lezioni tenute alla New York University negli anni Settanta e Ottanta, le riflessioni di Noël Burch hanno poi trovato la loro espressione finale in *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico* (1990), Pratiche, Parma 1994.

569. Utilizzato inizialmente: cfr. T. Gunning, "The Non-continuous Style of Early Film", in R. Holman (a cura di), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, FIAF, Bruxelles 1982, e Id., "Non-Continuity, Continuity and Discontinuity: A Theory of Genres in Early Cinema", *Iris*, marzo 1984.

570. T. Gunning, "The Cinema of Attractions. Early Films, its Spectator and the Avant-garde", cit., p. 60.

prolungamento più coerente dell'attrazione delle origini<sup>571</sup>. Tuttavia, nonostante l'ampia fortuna di cui ha goduto negli ultimi vent'anni l'intuizione di Gunning, la sua applicabilità al cinema pornografico attende ancora il necessario approfondimento, benché permetta di ripensare il porno abbandonando molti errori che si sono accumulati nel tempo. In particolare, consente di riconoscere che alcune peculiarità del genere non sono il risultato di un primitivismo e di una concezione acefala, ma di un'estetica differente da quella del cinema istituzionale, che risponde a esigenze diverse e presenta finalità diverse. Ciò comporta anche un ripensamento della sua storia e, soprattutto, del suo rapporto con lo spettatore.

A titolo esemplificativo, rileggeremo tre aspetti tra i più dibattuti del genere pornografico, che il concetto di attrazione consente di inquadrare in un progetto estetico complessivo e, soprattutto, di ricondurre a specifiche dinamiche di ricezione: il ruolo della narrazione, lo sguardo in macchina e il ricorso al dettaglio.

## Il racconto e il film porno

Di fronte alla produzione industriale odierna, l'inessenzialità dell'intreccio<sup>572</sup> nel film porno appare lapalissiana e comprovata da dati statistici e commerciali: la maggior parte dei film prodotti non prevedono alcun tipo di narrazione (o in alternativa si limitano a una cornice pretestuosa nella quale si inseriscono paratatticamente le prestazioni sessuali) e molti di essi sono in testa alle classifiche di vendita, quindi si deve immaginare che siano i più apprezzati dal loro pubblico elettivo. La discontinuità strutturale del film porno medio è comprovata anche dalla prassi, sempre più diffusa su internet, di consentire l'acquisto non solo dell'intero film, ma anche di una sua singola sequenza.

Vi è però tutta una tradizione critica che al contrario enfatizza l'importan-

571. E infatti lo stesso Gunning, in un saggio successivo, lo ha incluso nell'elenco delle forme attrazionali. Cfr. T. Gunning, "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity", *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, n. 2, autunno 1994.

572. R. Dyer ("Coming to Terms. Gay Pornography" [1985], in *Only Entertainment*, Routledge, London 1992) raccomanda di non sottovalutare la presenza di narrazione anche nel semplice atto sessuale, ma il problema qui si sposta sul piano delle definizioni narrative di racconto: non tutte le scuole sarebbero concordi nel ritenere narrazione un amplesso per il semplice fatto che succede qualcosa. Sulle definizioni del racconto e sulle condizioni poste dalle diverse scuole per l'identificazione della "sequenza narrativa minimale" cfr. A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* (1988), tr. it. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 2000, particolarmente pp. 35 sgg.

tanza, quando non persino la centralità, del racconto nel film porno, per due ragioni sostanziali, entrambe legate a una stagione peculiare della storia del genere, quella del cosiddetto “porno chic”, compreso tra la liberalizzazione della distribuzione in sala negli Stati Uniti e l’avvento dell’home video.

La prima ragione consiste nel fatto che è con l’emergere dai circuiti clandestini del porno che si torna a parlarne in abbondanza, non solo su quotidiani e rotocalchi, ma anche sulle riviste di cinema, soprattutto francesi<sup>573</sup>. Sebbene guardato ancora perlopiù con una certa diffidenza, il porno viene ora ritenuto degno di riflessione estetica, e non più solo di diatribe sociologiche. Le prime serie considerazioni di questo tipo condotte sul cinema pornografico sono dunque legate al lungometraggio da sala e, per quanto talvolta acute, sono difficilmente generalizzabili poiché finiscono col perdere di vista alcune specificità del genere per accostarlo più o meno forzatamente al cinema istituzionale. È il caso dello studio ancora oggi fondamentale sull’argomento, pubblicato da Linda Williams nel 1990. Benché avesse già a disposizione il concetto di attrazione, Williams non vi fa ricorso. Alcune delle molte intuizioni della studiosa non vengono di conseguenza portate alle loro estreme conseguenze. Ad esempio, quando stabilisce una differenza tra “(genital) *show*” e “(genital) *event*”<sup>574</sup>, Williams sta pensando a una distinzione analoga a quella fra attrazione e narrazione, ma limita la prima alle sole origini del cinema pornografico, ritenendo che quello successivo, da *Gola profonda* (*Deep Throat*, 1972) in avanti, sia invece incentrato sul racconto e su una diversa continuità narrativa. Sulla scorta di Burch, Williams evita l’errore di considerare il lungometraggio hard-core un’evoluzione migliorata degli *stag movies*, ma ritiene che abbia apportato un cambiamento strutturale radicale, di fronte al quale non sembra concepibile un ritorno indietro<sup>575</sup>. Williams sottovaluta così la continuità attrazio-

573. Cfr. AA.VV., “Cinéma et sexualité”, *Cinematographe*, n. 2, aprile-maggio 1973; AA.VV., “Le phénomène du cinéma porno”, *Cinéma*, nn. 201-202, settembre-ottobre 1975; AA.VV., “L’erotisme en question”, *Cinéma d’aujourd’hui*, Nouvelle Série, n. 4, inverno 1975-1976; AA.VV., “Cinéma et sexualité”, *Cinéma*, n. 235, luglio 1978.

574. L. Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, Pandora, London 1990, p. 68.

575. Questo anche perché Linda Williams, come la quasi totalità delle femministe che hanno dominato il dibattito sulla pornografia a partire dagli anni Settanta, prende in considerazione solo la pornografia eterosessuale, assumendo la rappresentazione del corpo della donna come la questione centrale della sua ricerca e legando a filo doppio i cambiamenti strutturali e linguistici del porno con quelli di una concezione sociale della sessualità (ricostruita sulla scorta di Foucault) che non sembra lasciare spazio a reversibilità di sorta. Williams tripartisce di conseguenza la storia della pornografia cinematografica distinguendo un primo

nale del genere, benché scriva in anni in cui si è già affermata la pornografia in video che, innovando le forme della fruizione, ha portato progressivamente all'abbandono sostanziale del racconto.

La seconda ragione che ha determinato la sopravvalutazione della componente narrativa del cinema pornografico consiste nel fatto che si è continuato a guardare al porno chic con nostalgia (al punto da auspicarne un ritorno in auge<sup>576</sup>), come al momento della massima espressione del genere che, con l'avvento del video, sarebbe invece caduto negli inferi di un commercio senza meriti<sup>577</sup>. Su una simile valutazione influisce anche il pregiudizio teleologico per cui il cinema narrativo rappresenterebbe l'evoluzione del cinema primitivo e il punto di arrivo di un percorso di miglioramento, rispetto al quale il ritorno a un cinema attrazionale viene giudicato come una regressione e una decadenza<sup>578</sup>.

periodo, che coincide con il precinema di Muybridge, considerato esemplare di una proto-pornografia prodotta "ai tempi in cui il sesso era relativamente non-politicizzato e aproblematico" (*ibid.*, p. 91; un "relativamente" alquanto generoso); un secondo periodo, quello degli *stag movies*, che non sono "né film porno mancati né un tipo di primitivismo naïf e innocente", i cui protoracconti possono svilupparsi "senza doversi preoccupare troppo del di lei piacere" (*ibid.*, p. 92); e i "porno feature" che, essendo approdati alla narrazione, "non possono esibire più a lungo" una "mancanza di preoccupazione per il piacere della donna" (*ibid.*). Ma il solo piacere femminile rappresenta un pertugio troppo stretto dal quale osservare l'intero genere e non consente di teorizzarne gli aspetti generali, così come è riduttivo e fuorviante eleggere una manciata di film narrativi degli anni Settanta e Ottanta a emblema dell'intera pornografia successiva agli *stag movies*. È inoltre inevitabile che un simile taglio, latamente sociologico, induca a privilegiare nell'analisi le forme narrative su quelle attrazionali.

576. Cfr. ad esempio L. O'Toole, *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*, Serpent's Tail, London 1998, particolarmente pp. 84-89.

577. La convinzione è diffusa anche tra gli addetti ai lavori. Gerard Damiano, ad esempio, ha dichiarato: "Con l'avvento del video è diventato talmente facile girare film porno che chiunque li può fare. E quindi gli unici che l'hanno fatto sono quelli che l'hanno saputo fare più economicamente, per sempre meno soldi. Non erano nulla. Solo una scena di sesso dietro l'altra. Non potrei fare quei film. Non c'è ragione, è diventata un'industria. Era finita. Non serviva più un regista". La dichiarazione è inclusa nel documentario *Inside Gola Profonda (Inside Deep Throat)*, 2005 di Fenton Bailey e Randy Barbato.

578. Un passo emblematico di questo genere di prospettiva, da un volume le cui ambizioni sono costantemente frustrate dall'approssimazione: "Il film di Damiano [*Gola profonda*] sta al cinema porno come *L'arrivo del treno in stazione* dei fratelli Lumière sta al cinema. Con la differenza non da poco che il cinema "normale" da allora in poi si è evoluto verso la forma dell'*opera compiuta* mentre il porno – in un periodo che possiamo identificare all'inizio degli anni Ottanta – ha rinunciato di colpo alla strada che aveva intrapreso per *scivolare nel*

I canoni estetici di Gunning consentono di ripensare la storia del porno in una prospettiva diversa. Nel caso del cinema delle origini, Gunning ritiene l'attrazione "dominante", e cioè primaria anche laddove vi sia presente una componente narrativa<sup>579</sup>. Analogamente, non si tratta di negare il peso dell'eventuale componente narrativa del porno, ma di stabilire una gerarchia e delle priorità, riconoscendo nella componente attrazionale la funzione dominante, rispetto alla quale l'eventuale presenza di racconto assolve un compito inessenziale e secondario. Il porno mostra sempre, ma non necessariamente racconta, e quando racconta, la sua essenza continua a risiedere nel mostrare. Non accade mai che il racconto assolvga una funzione primaria, nemmeno nel caso in cui l'elaborazione di una narrazione relativamente complessa possa indurre a contraddire alcune delle convenzioni più rigorose del genere, come accade in certe varianti d'"autore" in cui non è per altro difficile imbattersi, soprattutto prima dell'avvento del video. Del resto, ogni genere muta e si evolve nelle forme e nei dettagli, ma mantiene inalterati alcuni tratti di fondo. Nel caso della pornografia, a rimanere inalterato è il suo carattere di attrazione (con ciò che implica a livello di scelte di contenuto e di linguaggio, come vedremo).

Il porno ha fatto ricorso al racconto nel momento in cui si è trovato forzato a soddisfare alcune esigenze ulteriori rispetto a quella di mostrare ciò che il cinema istituzionale obliterava. Negli anni Settanta si trattava di cercare un compromesso con il cinema istituzionale, per conquistare il nuovo pubblico alla luce del sole, ma l'età aurea del porno chic, con le sue trame relativamente elaborate, ha rappresentato un'eccezione nella storia del genere, nel tentativo di farlo mutare in direzione del cinema istituzionale, accorciando le distanze e accarezzando la possibilità di accedere all'estetica narrativa. Tuttavia, la natura stessa del porno impedisce che tale evoluzione si compia del tutto. E infatti le contaminazioni con altri generi sfiorano solo la superficie degli interstizi narrativi, ma non apportano alcuna sostanziale modificazione stilistico-contenutiva: se, ad esempio, "una parodia della pornografia, per quanto accurata possa essere, resta comunque pornografia"<sup>580</sup>, è proprio perché la sua sostanza attrazionale non muta.

In precedenza, il porno ha fatto ricorso a forme più elementari di narrazione soprattutto nei suoi primi decenni di vita, perlopiù per sdramma-

*suo passato*, in un cinema di gag e sketch, prodotto unicamente per soddisfare la curiosità. La pornografia attuale è sostanzialmente amorfa, tautologica e rinuncia a qualsiasi discorso sul sesso per dedicarsi alla ginnastica" (P. Calò, G. Grosso Ciponte, *Gola Profonda. La pornografia prima e dopo Linda Lovelace*, Lindau, Torino 20072, p. 208, corsivi nostri).

579. Cfr. T. Gunning, "Attractions: How They Came into the World", cit., pp. 36-37.

580. S. Sontag, "The Pornographic Imagination" (1967), in *Stili di volontà radicale* (1969), tr. it. di G. Strazzeri, Mondadori, Milano 1999, p. 74.

tizzare in chiave umoristica i suoi contenuti eversivi, o per sdoppiare la chiave di lettura di quei film che, allontanandosi dalla celebrazione unidirezionale della sessualità maschile eterosessuale, rischiavano di disturbare il loro spettatore modello<sup>581</sup>, incarnando così quelle “spiralì perpetue” che legano affermazione e repressione, piacere e potere, in quella che Foucault ha definito *scientia sexualis*<sup>582</sup>. Nel momento in cui il pubblico del porno inizia a differenziarsi e quindi, grazie ai formati leggeri, il mercato risponde con una segmentazione della produzione, la necessità di tali contestualizzazioni viene meno.

### “Mi guarda mentre io lo guardo”: il porno e lo spettatore

Il cinema narrativo prevede per lo spettatore un ruolo completamente diverso da quello messo in gioco dal cinema attrazionale. Nel primo caso, chi guarda si identifica con uno o più personaggi ed “entra” nel mondo di finzione che gli viene presentato, perdendo (entro certi limiti) la cognizione di sé come spettatore esterno all’universo di finzione.

Il cinema narrativo classico seleziona e regola tutti quei procedimenti che consentono al filmico di acquisire una trasparenza sufficiente a non interferire con l’effetto di “assorbimento” dello spettatore, sicché ciò che lo caratterizza “e il principio stesso della sua efficacia come discorso è proprio il fatto di cancellare i segni dell’enunciazione e di travestirsi da

581. Poiché il pubblico degli *stag movies* era composto da maschi eterosessuali frequentatori di case chiuse o club privati, quando si mostravano forme di sessualità “alternative” si ricorreva a un racconto che ne limitasse il potenziale disturbante. Film degli anni Venti come *La ménage moderne du Madame Butterfly*, *Tournée des granducs*, *Mr. Abbott Bitt at Convent*, *La maîtresse du Capitaine de Meydeux*, *The Chiropodist*, *La télégraphiste* connotano ad esempio il rapporto omosessuale tra maschi come occasionale (si rende chiaro che l’eroe è eterosessuale e si presta al rapporto con un altro uomo in via eccezionale), punitivo (essendo occasionale, necessità di una giustificazione, che viene offerta dal desiderio di punire un altro personaggio o di “educarlo sentimentalmente”), inconcludente (prepara a un rapporto eterosessuale e in sé non porta al raggiungimento del piacere) e gerarchicamente determinato secondo una distribuzione dei ruoli – in nessun modo reversibili o reciproci – che seguono convenzioni di antica data (sulle quali la letteratura è ampia: basti qui rimandare a un testo di agile lettura come M. Bozon, “Les significations sociales des actes sexuels”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, n. 1, 1999, pp. 3-23).

582. “Piacere e potere non si annullano, non si ritorcono l’uno contro l’altro; s’inseguono, si accavallano e si rilanciano. Si connettono secondo meccanismi complessi e positivi di eccitazione e d’incitazione” (M. Foucault, *La volontà di sapere* [1976], tr. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1994, p. 48).



storia”<sup>583</sup>. Pertanto tutto ciò che produce straniamento, o interrompe l’incanto mimetico che rende lo spettatore parte del mondo di finzione, è normalmente ritenuto un errore nell’ambito dell’estetica narrativa.

Per esempio nel cinema classico hollywoodiano è presto divenuto tabù (salvo in alcuni generi particolari) lo sguardo in macchina: nel momento in cui l’attore punta gli occhi direttamente verso l’obiettivo, richiama lo spettatore al suo ruolo di voyeur indiscreto, come se fosse stato scoperto nel suo atto di osservare.

Nel cinema delle attrazioni, invece, gli sguardi in macchina non costituiscono un problema.

Lo stesso si può dire per il porno, nel quale lo sguardo in camera è un topos con cui ammiccare e provocare lo spettatore. Non sono un problema nemmeno gli sguardi in camera involontari degli interpreti<sup>584</sup>, o quelli fugaci che talora rivolgono fuori quadro, cioè alla troupe o al regista tradendo l’artificio della messinscena.

L’efficacia del film osceno si produce nella visione dei corpi che interagiscono: poco cambia che appartengano a due personaggi o a due attori, e cioè che lo spettatore sia coinvolto nell’universo finzionale proprio di ogni racconto narrativo oppure che sia richiamato alla realtà. L’essenza voyeurista del porno è salva in entrambi i casi, e anzi lo svelamento della finzione cinematografica può risultare più efficace del suo funzionamento rigoroso<sup>585</sup>.

Se lo spettatore cinematografico è sempre voyeurista, il film non è necessariamente esibizionista: il cinema narrativo classico “non è esibizionista. Lo guardo, ma lui non mi guarda mentre lo guardo. Tuttavia sa che lo guardo. Ma non vuole saperlo.

È questa negazione fondamentale ad aver orientato tutto il cinema classico sulla via della ‘storia’”<sup>586</sup>.

583. C. Metz, *Cinema e psicoanalisi* (1977), tr. it. di D. Orati, Marsilio, Venezia 1980, p. 85. Si veda anche l’idea di montaggio invisibile espressa da A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 76.

584. Si potrebbe obiettare che un cinema mediamente approssimativo come il porno trascuri questo genere di particolari, ma che il porno sia un cinema che semplicemente “mostra tutto” senza operare selezioni di alcun tipo è solo un luogo comune. Al contrario, il cinema pornografico si fonda su una serie precisa di tabù e gli stessi criteri attrazionali che lo guidano nel selezionare la materia da esibire presiedono altresì alla scelta di ciò che non deve essere mostrato perché ritenuto inadatto alla stimolazione sessuale dello spettatore.

585. R. Dyer, “Idol Thoughts. Orgasm and Self-reflexivity in Gay Pornography” (1994), in *The culture of Queers*, Routledge, London 2002, considera questo aspetto tipico della pornografia omosessuale, ma è al contrario fondante ogni forma di pornografia.

586. C. Metz, *op. cit.*, p. 88.

Al contrario, il cinema porno è esibizionista, esattamente come il cinema delle attrazioni<sup>587</sup>: per ribaltare le parole di Metz, “mi guarda mentre lo guardo”, o può permettersi di farlo, non ha bisogno della “negazione fondamentale”, anzi rinunciandovi può raddoppiare il proprio effetto, perché in questo modo la spinta voyeurista dello spettatore si incontra con il suo complemento ideale, l’istanza esibizionista dell’osservato (l’attore, spesso il personaggio, ma anche il film stesso).

Ciò non significa negare la possibilità della messa in gioco di tradizionali meccanismi di identificazione, ma solo marginalizzarne la portata rispetto alle contemplazioni più o meno illecite intese a stimolare la posizione voyeurista dello spettatore.

È per questo che il racconto del porno è non irrilevante, ma accessorio, ed è per questo che il porno può essere fruito in forma antologica e spesso del tutto casuale e frammentaria: la contemplazione dell’interazione dei corpi, senza bisogno di seguire l’eventuale vicenda che ha portato a quella interazione, basta a provocare eccitamento, e una volta che questo eccitamento abbia ricevuto soddisfazione il porno normalmente cessa immediatamente il suo interesse.

È quindi nella modalità di fruizione concreta del prodotto pornografico, estremamente peculiare, che si inquadra l’opportunità del ricorso a un’estetica attrazionale piuttosto che narrativa, che assegna allo spettatore

587. “Questo è un cinema esibizionista. Un aspetto del cinema delle origini [...] è emblematico di questa differente relazione che il cinema delle attrazioni intrattiene con il suo spettatore: il ricorrente sguardo in macchina degli attori” (T. Gunning, “The Cinema of Attractions. Early Films, its Spectator and the Avant-garde”, cit., p. 57).

D. James, “Hardcore. Cultural Resistance in the Postmodern”, *Film Quarterly*, vol. 42, n. 2, inverno 1988-89, considera esibizionisti solo i porno amatoriali per scambisti, perché non necessitano di opportunistici intrecci narrativi e permettono agli attori di guardare in camera, ma non si tratta affatto di una peculiarità di questa versione del prodotto pornografico.

P. Gras, “Un monstre friand d’images a-normales?”, *CinémAction*, n. 59, aprile 1991, ritiene invece che nel film porno siano in gioco le medesime relazioni tra spettatore e film attivate nel cinema istituzionale e narrativo, e quindi applica a tale spettatore la distinzione tra identificazione primaria e secondaria così come Metz la propone per il cinema classico, arrivando a sostenere che “la natura delle immagini è cambiata ma non la posizione dello spettatore” e che, “porno o cinema dominante, la partecipazione dello spettatore è identica. Si manifesta la stessa resistenza alla non-trasparenza” (*ibid.*, pp. 148 e 150). Al contrario, inquadrando il cinema pornografico nell’ottica dell’attrazione è possibile chiarire come, sul piano della posizione dello spettatore e dei meccanismi di identificazione (e di trasparenza del significante), vi siano differenze radicali.

una posizione che lo tiene a una certa distanza, a guardare oltre la barriera dello schermo/del video<sup>588</sup>.

Se il cinema porno tiene a distanza il suo spettatore voyeurista è anche perché non può coinvolgerlo fino a portarlo alla catarsi, cioè alla liberazione delle tensioni che intende suscitare. La pornografia, infatti, produce “l’accumulazione di una energia non consumabile (desiderio) attraverso la rappresentazione del suo consumo (orgasmo)”<sup>589</sup>, sicché la liberazione dell’energia accumulata avviene al di là della visione, che da sola non può produrre lo sfogo, contrariamente a quanto avviene con altri generi cinematografici (ad esempio nel gioco tra suspense e superamento della tensione, o nella commozione suscitata dal melodramma).

Secondo Linda Williams, il porno da sala avrebbe fatto eccezione perché in grado di soddisfare lo spettatore già solo con la sua maggiore strutturazione narrativa<sup>590</sup>. È una tesi difficile da sostenere<sup>591</sup>: è più probabile

588. La nominazione oscena, che sostanzia la narrativa pornografica di massa, ha lo stesso scopo dell’esibizione in dettaglio operata dal cinema pornografico. È pertanto insoddisfacente analizzare questa forma di paraletteratura in termini narratologici convenzionali, ad esempio ponendo come “condizione [...] decisiva” per una sua definizione l’immedesimazione nei personaggi, come fa V. Spinazzola, “Le norme del discorso pornografico” (1986), in *L’immaginazione divertente*, cit., pp. 96-97. Lo stesso Spinazzola (“Fare l’amore è facile”, cit., p. 80) riconosce d’altronde che “ogni episodio è godibile come un’entità in sé conclusa, anche a prescindere dai suoi collegamenti con episodi precedenti o successivi”. Si potrebbe estremizzare ulteriormente: il porno funziona non solo nel singolo episodio, ma anche nella singola pagina e la sua fruizione può essere rapsodica, casuale, ed efficace ad apertura di libro.

589. G. Cremonini, “La forma ‘porno’ della cultura di massa”, *Cineforum*, n. 217, settembre 1982, p. 10. Spinazzola (“Fare l’amore è facile”, cit., p. 87) parla in proposito di “indole [...] extraestetica”, che distingue la pornografia “da ogni altro tipo di letteratura d’invenzione, elevata o infima” poiché non invita “ad appropriarsi e imitare il modello di vita incarnato dal protagonista”.

590. L. Williams, *op. cit.*, pp. 74-75. Secondo D. Harris (*The Rise and Fall of Gay Culture*, Hyperion, New York 1997, pp. 113 e 119) la maggiore quantità di scene narrative proprie del prodotto da sala degli anni Settanta, lungi dal tradursi in soddisfacente strutturazione narrativa, avrebbe al contrario inseguito consapevolmente la noia al fine di rendere per contrasto più eccitanti le sospirate sequenze di sesso.

591. Se non si limita la prospettiva al solo porno eterosessuale, sebbene, a giudicare da quanto scriveva sotto pseudonimo un nostro giornalista un secolo fa, il ricorso al buio della sala per “accostare” non sia invenzione recente né esclusiva delle sale per omosessuali: “Questa arte così nobile dunque viene vilipesa dai signori dilettanti di pornografia i quali nulla hanno di sacro, né si curano di vedere se le loro vicine sieno donne oneste o sieno di quelle altre” (Picco-Lino, “I dilettanti di...”, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 93,

che tali film fossero anch'essi propedeutici a un orgasmo da consumare semplicemente altrove<sup>592</sup>. Ad ogni modo, non si devono ridurre tali dinamiche di fruizione alla sola stimolazione dell'autoerotismo: è, questo, un errore tra i più frequenti cui è dato imbattersi nella letteratura sulla pornografia<sup>593</sup>, spesso sfruttato per motivare la condanna della pornografia stessa<sup>594</sup>. In realtà, la fruizione del cinema pornografico ha conosciuto nel tempo modalità molto diverse e spesso di carattere collettivo. La proiezione nel bordello, ad esempio, doveva spingere lo spettatore a consumare e quindi aveva un fine strettamente economicistico. Ugualmente, nelle confraternite e nei club per soli uomini il film rappresentava un invito al con-

22 gennaio 1910, p. 9). Il tutto con la complicità dei proprietari di sala, uno dei quali, di fronte alla proposta di proiezioni in piena luce, avrebbe risposto: "Altro che luce! Io farei nelle sale tanti *box* per due sole persone, e tutto all'oscuro!" (*ibid.*, p. 8). La prassi che, con finto francesismo, si è soliti definire *battuage* è poi divenuta regolare nelle sale specializzate in porno gay (così come nei locali odierni in cui si proiettano video porno), anche se era in voga già in precedenza nei cinema la cui programmazione occasionalmente contemplava film dai contenuti erotici un po' meno inibiti della media (cfr. i ricordi, relativi al cinema Biograph di Londra, di D. Jarman, *Ciò che resta dell'Inghilterra* [1987], tr. it. di N. Vallorani, Alet, Padova 2007, pp. 55-56). Inizialmente, tuttavia, alcuni proprietari tendevano a scoraggiare questo genere di pratiche nella speranza di promuovere la dignità delle loro sale e in considerazione di un pubblico insospettabilmente composito, in cui non mancavano coppie e donne sole (cfr. P. Buckley, "A Dirty Movie is a Dirty Movie is a Dirty Movie is a", *Films and Filming*, vol. 18, n. 11, agosto 1972, pp. 24-29).

592. Già la didascalia finale (ricordata anche da Williams) di *Le télégraphiste*, un film degli anni Venti, recitava: "Dopo aver visto questo film, corri da una bella ragazza che si prenda cura di te". Gertrud Koch, "The Body's Shadow Realm" (1981), *October*, vol. 50, autunno 1989, pp. 3-29, propone una tesi alternativa, e cioè che le sale funzionassero da "parchi di divertimento voyeuristici" nei quali il piacere scopico bastava a se stesso, secondo le dinamiche di una sessualità feticista non orientata al piacere genitale.

593. Ad esempio, B. Arcand, *Il giaguaro e il formichiere* (1991), tr. it. di C. Béguin, Garzanti, Milano 1995, insiste sull'isolazionismo che conseguirebbe alla pornografia nel tentativo di sostenere la tesi di una relazione di causa-effetto che ne legherebbe l'affermazione nella società contemporanea con quella dell'individualismo moderno.

594. Non si deve infatti dimenticare quanto la masturbazione sia stata oggetto di forte condanna sociale: se la medicina del XIX sec. la individuava come la madre di tutte le malattie, il tabù che la riguarda è sopravvissuto fino ad anni recenti (cfr. T.W. Laqueur, *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation*, Zone Books, New York 2003). Tuttavia pochi si sono interrogati su quanto la riprovazione della pornografia sia legata a quella dell'onanismo, visto come sua finalità prima (tra gli altri cfr. K. Tynan, "In Praise of Hardcore", in A. Di Lauro e G. Rabkin, *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Film. 1915-1970*, Chelsea House, New York/London 1976). Tale legame si evidenzia anche laddove si imponga un'idea

fronto di esperienze: come scrive Linda Williams, si trattava di una “eiaculazione verbale di tipo ‘omosociale’”<sup>595</sup>, e cioè l’esibizionismo verbale in questi casi sostituiva a tutti gli effetti il rapporto.

### “Il sesso come nessuno lo ha mai visto”: questione di dettagli

Alla regola aurea dell’assorbimento diegetico dello spettatore, fondamentale nell’estetica narrativa, si sostituisce quella della miglior visuale, viceversa fondante la logica dell’estetica attrazionale. Nel cinema porno posizioni degli attori, modalità di interazione degli stessi, illuminazione, collocazione e movimenti della macchina da presa<sup>596</sup> e persino l’alternanza delle inquadrature sono basate su questo principio: fare vedere il più possibile, con la maggiore chiarezza<sup>597</sup>.

Il cinema porno funziona in modo particolare, ma è pur sempre cinema,

del film porno come strumento vicario alla pratica sessuale, le cui fatiche lo spettatore delegherebbe all’attore, “tanto da accontentarsi di contemplarlo passivamente elevando così l’immagine che lo rappresenta sullo schermo a feticcio della realtà [...], il che muta l’atto del vedere in un atto malato, slegato da finalità sociali e che si risolve in una solitaria masturbazione” (G. Grossini, *op. cit.*, p. 23). Si generalizza una modalità di consumo che non esaurisce certo lo spettro delle forme di fruizione cui la pornografia ha dato e dà luogo, e in più la si interpreta in modo arbitrario, sulla base della convinzione che l’onanismo sia un “atto malato” e che l’atto del vedere debba avere “finalità sociali”. Che tali finalità manchino al film porno è discutibile, come già notavano Di Lauro e Rabkin (*op. cit.*, pp. 55-57) sottolineando la doppia “funzione sociale” del porno che, da un lato, “offriva istruzioni dettagliate in tecnica sessuale ed esprimeva vitali interessi collettivi eterosessuali”, e dall’altro “forniva un’esperienza analoga di complicità maschile, non tanto come rito di passaggio adolescenziale quanto come validazione di appetiti che la società obbligava a ripudiare in pubblico. Per gruppi con severe sanzioni contro il sesso extra-matrimoniale, per gli uomini di mezza età timorosi o incapaci di esplorare terreni sessuali proibiti, i film affermavano la loro esistenza come creature sessuali e come uomini”.

595. L. Williams, *op. cit.*, p. 74.

596. Rinunciando a tutte le tecniche di ripresa inadeguate all’esposizione dell’attrazione, a favore di inquadrature frontali, con pochi movimenti di macchina e un abbondante uso di zoom, strumento ideale per guidare lo sguardo dello spettatore verso la contemplazione dei dettagli.

597. Si tratta di uno degli aspetti più rimarcati dell’estetica del film pornografico. Cfr. R. Gubern, *La imagen pornografica y otras perversiones opticas*, Akal, Madrid 1989, p. 10, secondo cui l’“imposizione della visuale ottimale” impone agli attori “posture eroticamente non funzionali per loro”, e L. Williams (*op. cit.*, pp. 48-49), che parla di “principio di *massima visibilità*”, consistente nel “privilegiare piani ravvicinati [...]; illuminare genitali che facilmente vengono oscurati; selezionare posizioni sessuali che mostrano il più possibile corpi e organi; e, più tardi, creare convenzioni di genere”.

e cioè seleziona e organizza il materiale da riprendere (profilmico), i mezzi della ripresa (filmico) e il prodotto della ripresa (montaggio) in funzione di una serie di convenzioni ben definita<sup>598</sup>, la principale delle quali è l'esibizione dell'eccitazione dalla miglior visuale possibile, accompagnata dalla regola complementare dell'occultamento della mancanza di eccitazione. Il principio è in fondo molto semplice: integrare il cinema istituzionale mostrando ciò che per questo cinema è tabù, ed evitando di mostrare ciò che si può vedere in qualsiasi film commerciale<sup>599</sup>.

Quella della miglior visuale possibile è un'esigenza intrinseca al carattere attrazionale del cinema porno, e infatti era propria anche dei "quadri piccanti" cui abbiamo accennato in precedenza, ad esempio dei numerosi film "a buco di serratura" nei quali si mostra un personaggio che spia oltre la porta chiusa di una stanza, e quindi si mostra ciò che sta vedendo, attraverso un mascherino che riproduce la forma della serratura. Quest'ultima veduta, tuttavia, non presenta le caratteristiche proprie di quella che oggi chiamiamo soggettiva, poiché la ripresa è organizzata in modo da garantire la miglior visuale possibile allo spettatore in sala, senza rispettare distanza e asse del punto di vista del personaggio che guarda<sup>600</sup>.

Alla logica della miglior esposizione dell'attrazione si lega a filo doppio il ricorso al dettaglio (che assolve la stessa funzione: far vedere nel modo più chiaro possibile), aspetto cruciale del linguaggio del porno, su cui si è detto tutto e il contrario di tutto<sup>601</sup>: c'è chi lo vede come pura astrazione

598. È nella produzione degli ultimi vent'anni che la convenzionalità del genere si è affermata nel modo più palese. Nel momento in cui il porno cessa di essere l'impresa di pochi pionieri spinti dalla passione, da convinzioni personali o da semplice esibizionismo, e diviene industria, ovviamente le regole si incarnano in modo sempre più vincolante in una prassi che tende a ripetersi, come è nella logica dell'istituzione cinematografica che, nelle parole di Metz, risulta dall'insieme dell'industria del cinema e dei "meccanismi mentali – altra industria – che gli spettatori "abituati al cinema" hanno storicamente interiorizzato e che li rende atti a consumare film". Ancora, "è caratteristica di ogni vera istituzione farsi carico dei meccanismi della sua perpetuazione" (C. Metz, *op. cit.*, pp. 12-13), e quindi replicare le convenzioni che hanno successo, allo stesso tempo inducendo nello spettatore l'attesa del già noto, secondo un cortocircuito convenzionale della cultura popolare.

599. Cfr. A. Kyrrou, "D'un certain cinéma clandestin", *Positif*, nn. 61-63, giugno-agosto 1964, p. 206.

600. Cfr. E. Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Clueb, Bologna 1998, pp. 47-50.

601. R. Lefèvre ("Le porno n'a pas eu son âge d'or", *Cinéma*, n. 235, luglio 1978, p. 22) lo utilizza addirittura come strumento di definizione per discriminare tra erotismo e pornografia: "sta tutta qui la differenza che separa l'erotismo dal porno: è semplicemente una questione di approccio, una scelta tra piano medio e piano ravvicinato".

avanguardista e chi all'opposto lo interpreta come momento di massimo realismo documentario. Secondo Yann Lardeau, proprio il ricorso ossessivo al dettaglio tiene a distanza lo spettatore, "neutralizza il sesso" e lo "desublima repressivamente", dissociando non solo l'organo sessuale dal soggetto cui appartiene (il che è in realtà un topos della rappresentazione della sessualità maschile anche al di fuori del cinema pornografico), ma soprattutto, "lungi dal suscitare piacere nello spettatore, si traduce nella sua distanziamento, nella sua esclusione *de facto*"<sup>602</sup>. Questa concezione del piano ravvicinato<sup>603</sup> è utilizzata da Lardeau per sostenere la sua tesi, secondo la quale la pornografia, uccidendo il sesso, parteciperebbe a quell'ossessione discorsiva apparentemente liberatoria messa in atto dal potere nelle società occidentali al fine in realtà di reprimere l'oggetto stesso del discorso, cioè il sesso, secondo la ben nota analisi di Foucault, già richiamata. È indubbiamente vero che, da tutta una serie di punti di vista, il porno partecipa alla *scientia sexualis*, ma le osservazioni di Lardeau derivano dalla considerazione della funzione che la ripresa ravvicinata normalmente assolve nel cinema narrativo, ovvero rimarcare l'importanza di un elemento che avrà un ruolo nello svolgimento del racconto, oppure sottolineare uno stato psicologico o emotivo del personaggio: in entrambi i casi la funzione ultima è quella di coinvolgere lo spettatore nell'universo diegetico del racconto<sup>604</sup>. Inoltre, l'oggettivazione meccanica della rappresenta-

602. Y. Lardeau, "Le sexe froid. (Du Porno et au delà)", *Cahiers du cinéma*, n. 289, giugno 1978, pp. 49-63.

603. Ricorriamo a questa locuzione (talora anche nel tradurre, di seguito, il francese *gros plan* e l'inglese *close up*) in luogo di "primo piano" per ovviare alle discordanze che nel tempo si sono prodotte nella classificazione dei piani. In alcuni dei testi che citiamo, e nella prassi dei primi anni del cinema, per "primo piano" si intende infatti genericamente una ripresa variabile tra quelli che oggi definiamo "piano americano" e "dettaglio". Utilizziamo quest'ultimo termine solo per designare in senso proprio l'inquadratura di un particolare del corpo umano.

604. Benché la premessa individui il carattere mostrativo del porno ("la funzione principale, assoluta, essenziale del film porno: mostrare ciò che è stato interdetto alla visione e fare del sesso uno spettacolo"), anche R. Lefèvre (*op. cit.*, pp. 22-23), evidentemente debitore di Lardeau, commette lo stesso errore: "Ora, è noto che l'estetica del piano ravvicinato è tanto più efficace quanto più è limitata la durata della visione. Il piano ravvicinato è un meraviglioso procedimento per tradurre la fugacità di un'immagine mentale, per precisare la direzione di un desiderio o per marcare un'emozione forte. Viene valorizzato appieno solo nel cinema di montaggio. Quello dei cineasti della scuola di Brighton, di Griffith, di Eizenštejn o di Resnais. Ma difficilmente basta a se stesso e non resiste all'ipertrofia della durata. Il cinema porno l'ha dunque utilizzato impropriamente, con l'effetto di ridurre lo spettacolo della sessualità alla sua sola funzione meccanica". Ma il problema è proprio il

zione della sessualità nel cinema pornografico è una sua caratteristica, non un suo limite. È vero che tiene a distanza lo spettatore, e che lo fa anche mediante l'uso sistematico dei piani ravvicinati, ma nello stesso modo in cui il cinema primitivo si fondava sulla distanza tra il rappresentato e lo spettatore, in un regime della visione nel quale il piano ravvicinato ha semplicemente il valore di un trucco, di una magia che ingigantisce (si parlava allora appunto di *magnified views*)<sup>605</sup>. Ciò non significa necessariamente uccidere il sesso, ma presentarlo in una forma letteralmente assoluta, svincolata da implicazioni emotive o narrative. Nell'ottica del cinema delle attrazioni, il piano ravvicinato rappresenta il momento di massima esibizione dell'attrazione. Più ancora, costituisce esso stesso un'attrazione<sup>606</sup>: in altre parole, il cinema porno non attrae il suo spettatore solo perché mostra ciò che ogni altro film oblitera, ma anche perché lo mostra in un determinato modo. I dettagli che, sempre nelle parole di Lardeau, mostrebbero “il sesso dell'uomo o della donna come nessuno l'ha mai visto né lo vedrà, come, allora, non è mai esistito”<sup>607</sup>, non si può pensare producano nel pubblico quelle stesse reazioni stupite che si registrano alle origini del cinema<sup>608</sup>. La consustanzialità tra cinema porno e piano ravvicinato, quando non vero e proprio dettaglio, è non a caso ben attestata fin dalle

fatto che un piano ravvicinato della scuola di Brighton e uno di Griffith (per tacere di Ejzenštejn e di Resnais) non sono equivalenti. Sull'evoluzione delle differenze che li separano, cfr. G. Carluccio, *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909. Il caso Griffith-Biograph*, Clueb, Bologna 1999.

605. Su questi aspetti cfr. N. Burch, *op. cit.*, *passim*, e soprattutto le pagine sulla conquista dello “spazio abitabile” (pp. 173 sgg.), dove, tra l'altro, Burch nota come per Méliès “il primo piano (che nei suoi film ricorre più spesso di quanto si creda) è invariabilmente sinonimo di “enormità”“ (*ibid.*, p. 177).

606. “Molti dei piani ravvicinati nei film delle origini differiscono dagli usi successivi di questa tecnica precisamente perché non usano gli ingrandimenti come punteggiatura narrativa, ma come un'attrazione in sé” (T. Gunning, “The Cinema of Attractions. Early Films, its Spectator and the Avant-garde”, *cit.*, p. 58). Burch (*op. cit.*, pp. 202-203) parla di “piano ravvicinato primitivo” e lo distingue dal successivo “piano emblematico”, che porta progressivamente verso una maggiore integrazione narrativa.

607. Y. Lardeau, *op. cit.*, p. 50.

608. Impossibile non ricordare la celebre e pionieristica recensione a *May Irwin Kiss* (1896) apparsa su *The Chap Book* (vol. 5, n. 3, 15 giugno 1896) in cui proprio l'ingrandimento prodotto dal piano ravvicinato suscita quella che con tutta probabilità è la prima sensazione di oscenità causata dal cinema: “nessuno dei partecipanti è fisicamente attraente e lo spettacolo del loro prolungato pascersi sulle labbra dell'altro era duro da sopportare quando era a dimensione naturale. Ingrandito a proporzioni gargantuesche e ripetuto tre volte è assolutamente disgustoso!”



origini del genere, e già in quello che sembra essere il più vecchio esemplare sopravvissuto, *Au bonne auberge* (1910 ca.).

### Una postilla conclusiva: porno d'autore?

Centralità del piano ravvicinato e sua funzionalità rispetto al principio della miglior visuale possibile, incuranza per la trasparenza del dispositivo, inconsistenza psicologica dei personaggi, ruolo accessorio del racconto sono dunque tutti aspetti che il cinema pornografico condivide con il cinema delle attrazioni e che ne caratterizzano l'estetica. Soprattutto, sono tutti aspetti che configurano un ruolo peculiare per lo spettatore e presuppongono un'estetica della ricezione fondata su una diversa interazione fra testo filmico e suo destinatario, secondo modalità e all'interno di contesti sociali caratteristici. La distanza che separa cinema pornografico in quanto cinema delle attrazioni e cinema istituzionale in quanto cinema dell'integrazione narrativa si può misurare di fronte ai film "istituzionali" che, negli ultimi vent'anni circa, hanno sempre più frequentemente fatto ricorso a scene hard-core<sup>609</sup>. Si è parlato in proposito di porno d'autore, ma questi film rimangono altro dal cinema pornografico, soddisfano altre esigenze dello spettatore e lavorano su un'estetica completamente diversa, tanto che è difficile immaginare una diretta concorrenza fra le due forme di cinema. Basterebbe considerare il modo in cui, ad esempio, le sequenze hard sono integrate in un progetto narrativo complessivo, rispetto al quale risultano funzionali. Ma anche la messinscena risulta diversamente concepita. Si dovrebbe approfondire ovviamente ogni singolo caso, ma a titolo d'esempio basti notare come *Il fantasma* (*O fantasma*, 2000) di João Pedro Rodrigues frustri il voyeurismo dello spettatore negando sistematicamente il raccordo sullo sguardo: non solo non utilizza dettagli e non ricorre mai alla miglior visuale possibile, ma mostra continuamente il protagonista che spia l'oggetto della sua ossessione erotica senza mostrare allo spettatore cosa egli stia vedendo. Ciò equivale alla negazione stessa della pornografia, che può essere invece chiamata in causa laddove l'ambizione dell'autore risulti poco convincente, sicché la sequenza hard-core rischia di diventare fine a se stessa. Rischia, cioè, di ridiventare pura attrazione.

609. Cfr. L. Williams, "Cinema and the Sex Act", *Cineaste*, vol. 27, n. 1, inverno 2001.