

CINEMA & GENERI 2011

A cura di Renato Venturelli

intervista:
John Woo

cinema e pornocrazia

Pixar

neo-melodramma

horror giapponese

noir coreano

thriller nordico: *Millennium*

Brian Helgeland

Nicolas W. Refn

serie tv: *The Shield*

commedia all'italiana

Bruno Cremer

Rossellini



Le Mani

Cinema & Generi 2011

interviste

Il cinema non sta mai fermo	
Intervista a John Woo a cura di Roberto Pisoni	9

generi

"Queste non sono persone reali. Sono morte".	
Nuovi principi di pornocrazia Anton Giulio Mancino	23
The Shield: gli altri ragazzi del coro Giona A. Nazzaro	41
The Pixar Show Roberto Lasagna	55
Il (neo)melodramma statunitense Simone Emiliani	65
Brian Helgeland. Il non risveglio Sergio Sozzo	71
Studentesse, katana e zombie Stefano Locati	78
Corea sempre più in nero Stefano Locati	86
Lisbeth, Jocker e gli altri Roberto Lasagna	93
Nicolas Winding Refn e l'estetica della violenza Andrea Fontana	99

storia

Morte dello sceneggiatore Aldo Viganò	104
Cremer, un'antica fedeltà Claudio G. Fava	110
Rossellini e l'anticommedia all'italiana Oreste De Fornari	115

cronache

Venezia, le nuove strade del genere Aldo Spiniello	119
Cannes 2010: il festival dei generi Renato Venturelli	123
Film - Festival - Rassegne	129

«Queste non sono persone reali. Sono morte»

Nuovi principi di pornocrazia

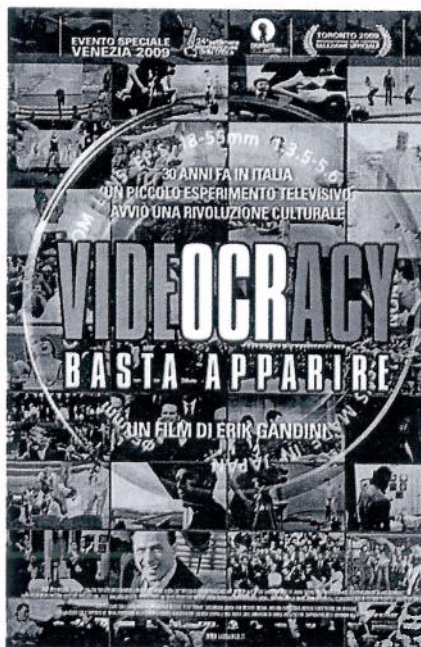
di Anton Giulio Mancino

«Si può considerare la pornocrazia la seconda potenza dei nostri giorni, dopo quella del denaro. Potenza occulta, denunciata da molto tempo; *tutto avviene per mezzo delle donne*. Da trent'anni, questa tendenza è progressivamente accentuata dalle teorie, da i libri, e da un partito, che non è altro che la *bobème*.»

P.J. Proudhon, *La pornocratie ou les temps modernes*, 1875

Se non ora quando?

Se non è semplice parlare di pornografia, per un effetto di saturazione in realtà molto strumentale, figurarsi di pornocrazia. Per moltissime ragioni, a cominciare da quelle strettamente lessicali, visto che molto spesso già l'uso delle parole, e non già delle cose, risulta improprio. Per evitare confusioni e derive speculative, o almeno nel tentativo di arginarle, è preferibile da subito scoprire le carte. Partire cioè dalle motivazioni. Perché scrivere di pornografia cinematografica? Su una pubblicazione che da anni si occupa di generi cinematografici e televisivi diventa tutto più semplice, perché innanzitutto è di un genere cinematografico che stiamo parlando. Ma perché scriverne *ora*, nel 2010, e *qui*, in Italia? La risposta potrebbe già essere contenuta nella domanda. Siamo in Italia, no? Viviamo in Italia? Abbiamo una vaga cognizione di quello che, in Italia per l'appunto, sta accadendo da qualche anno e che assume una rilevanza politica di primo piano? E ci rendiamo sufficientemente conto di come in politica tutto il dibattito, la dialettica parlamentare, il sistema democratico, stiano diventando tremendamente pornografici, appannaggio della pornografia, ostaggi consenzienti della pornografia? Che non si parla più metaforicamente, ma alla lettera di pornografia. Dunque, la materia finisce per coinvolgere direttamente le pratiche di genere dell'audiovisivo. Tanto che non è *Cinema & Generi* a sconfinare dal suo territorio di riferimento, ma la politica italiana ad avere invaso quello che altrimenti sarebbe rimasto un ambito specialistico. Da quando? Da qualche anno, abbiamo detto. Anno più, anno meno. Decennio più, decennio meno. Perché il punto di partenza non è meno problematico, sfuggente, adombrato, che arretra progressivamente, proprio come il punto di arrivo, l'incerto *hic et nunc* che ogni volta si sposta, si proietta in avanti, si replica.



Concettualmente, sembra di assistere all'*incipit* di *1997: fuga da New York* (1981), che citiamo per non contravvenire alla riflessione su un genere specifico come la pornografia e su generi - lo si vedrà - concomitanti, per ragioni proprie o occasionali, come la fantascienza sociologica, l'horror, il thriller, il comico, il *biopic*, il documentario d'inchiesta in cui ci imatteremo tra breve. Al di là del titolo italiano contenente una data oramai non più futuribile, la premessa del film di John Carpenter veniva scandita in due tempi, due date che non stanno tanto a indicare un tempo preciso quanto un rapporto tra un *inizio* e una *non-fine*. C'è infatti un *prima* rappresentato da quel «1988» scelto come anno a partire dal quale sarebbe incominciato il processo irreversibile. E c'è un momentaneo *dopo*, il «1997» in cui si è giunti, che serve a siglare appena un generico, preoccupante, inquietante «NOW»: un presente instabile, assolutamente provvisorio, non definitivo. Suscettibile cioè di peggioramenti ulteriori, oramai non più quantificabili, destinato a crescere a livello esponenziale.

Con la pornografia in Italia, o più precisamente con l'avvento di quel sistema pornografico/pornocratico di vasi comunicanti tra le pratiche dell'audiovisivo e le pratiche sociali e politiche in atto, accade esattamente la stessa cosa di *1997: fuga da New York*. I fatti gravi, abbastanza gravi, dai quali si tenta di trarre spunto per una riflessione genealogica sulla fase in corso, risultano sempre soppiantati da altri fatti a venire, fatalmente più recenti, quasi iscritti in un valore assoluto dell'attualità che provvede operosamente a rendere inaccessibile la questione. Invalidandola anche con effetto retroattivo o addirittura invalidandone l'effetto retroattivo medesimo per offrire un quadro sostitutivo schiacciato, bidimensionale: appiattito su un "presente" insignificante in quanto sempre riscrivibile. Di questo, la pornografia come significante della pornocrazia italiana contemporanea, non per modo di dire ma per giusta definizione, non si parla o se ne parla troppo, perché se occorre farlo non è possibile se non a condizione di quei necessari aggiornamenti e - dato il contesto - incessanti e perennemente irraggiungibili.

Il meccanismo che punta a impedire l'indagine attiva e retroattiva sulla pornografia, a impedirne quindi l'opportuna storicizzazione, insiste nell'imbrigliare il progresso attraverso il progresso, la genealogia attraverso la puntuale messa in stato di precarietà della possibile prospettiva, che nell'istante stesso in cui viene enunciata appare superata, obsoleta e quindi impraticabile. Tale meccanismo da un lato potrebbe obbedire a una strategia coerente, se non altro efficace, dall'altro a una situazione oggettiva della storia politica, sociale ed economica italiana in cui il rincorrersi, moltiplicarsi, ripetersi degli eventi, delle circostanze, degli scenari in sostanza è diventato incontrollabile, fisiologico, sistematico. Per cui si ha l'impressione - o si mette deliberatamente in moto quest'impressione - che manchi in ogni momento utile qualcosa.

Si rimanda a una novità, a un dettaglio ulteriore, a un caso più scottante che non tarda ad arrivare, non si fa troppo attendere. E perciò si rimanda a un'ottica sufficientemente "evoluta" per cogliere l'incessante evoluzione del fenomeno pornografico/pornocratico: un'ottica matura, disincantata, non rigida, dilazionabile a tempo indeterminato in grado di recepirne le troppo cronometrate, insistite trasformazioni, onde registrarle, interpretarle con maggiore, infaticabile, insostenibile cognizione. Cognizione - va da sé - non di causa ma di rinnovata, inevitabile, mistificante conseguenza. Come se il divenire compulsivo agisse a discapito dell'insorgere della questione.

Il caso italiano

Come si può notare, cercare le premesse di questa brusca, drastica accelerazione pornocratica odierna, che coinvolge a pieno titolo la storia italiana contemporanea, che procede di pari passo con la diffusione del genere cinematografico di riferimento, non è affatto un'impresa semplice, ma di sicuro è più semplice che tenere il passo con i microscopici o macroscopici, brulicanti sviluppi. Ancora una volta, giocando di sponda e parafrasando le modalità odierne di serializzazione del film, visto che nella pornografia come genere cinematografico la pratica seriale all'interno del testo o tra un testo e l'altro, tra un testo non pornografico a monte e una versione pornografica o una parodia pornografica a valle, potremmo dire che vale più la pena di cercare il sia pur instabile prototipo o addirittura il possibile *prequel* di questo stato delle cose piuttosto che rincorrerne l'ennesimo *sequel*. Operazione questa che impone di allargare il campo dell'indagine, estendere l'intorno temporale per comodità in prima battuta all'intera epoca che chiameremo "berlusconiana" più per comodità che per univoca riconducibilità alla figura di Silvio Berlusconi, che del fenomeno - diciamolo pure senza preoccupazioni, nemmeno la preoccupazione di fare un'affermazione scontata - è il principale, visibile, esibito quanto esibizionista *front man* del cosiddetto berlusconismo, come il senatore Joseph McCarthy lo fu per il diuturno maccartismo.

Eccoci giunti al punto delicato. La data. Converrebbe, con le dovute cautele, provare a fare una prima manovra di marcia indietro molto carpenteriana - bisogna ammettere - e risalire al 1994. A un possibile 1994, che serve innanzitutto da data fantoccio, da simulacro cronologico indispensabile per uscire da quel presente assoluto e fuorviante. Prese le distanze, ci si accorge immediatamente che quindici anni, questi ultimi quindici anni, soltanto quindici anni non bastano. Sono troppo pochi. Non bastano quindi a capire. Con quindici anni si rischia non tanto di allargare quanto di circoscrivere eccessivamente il quadro di riferimento di una fase non terminale ma solo ultima in ordine di tempo che si alimenta di se stessa mese dopo mese, giorno dopo giorno, noti-

zia dopo notizia rigorosamente con un impianto discorsivo, ostentatamente a luci rosse.

Con la cronaca di un anno o la parziale sistemazione storica dei quindici anni corrispondenti al pur lungo e quasi ininterrotto periodo di governi berlusconiani infatti non si va molto lontano, ammesso che si voglia andar lontano. Soprattutto si ricade nel gioco delle parti che di questo scenario pornografico/pornocratico di lunga durata è un effetto collaterale. Senza contare che, se non si vuole perdere di vista la pornografia audiovisiva intesa come genere prodotto e consumato in quanto tale, il 1994, data singolare, c'entra ben poco. Berlusconi, il leader politico, l'imprenditore, il personaggio pubblico, il bersaglio onnicomprensivo singolarmente non basta a comprendere la complessità pluridecennale della pornocrazia italiana, intesa come fisiologico accostamento della pornografia alla politica, della pornografia eletta a sistema, metodo e costume politico. Senza contare, come si accennava all'inizio, che alle parole bisogna dedicare la giusta e cauta attenzione. Un'attenzione che, se elusa, rende equivoco e controproducente l'uso e l'abuso di termini come "pornografia" e "pornocrazia". C'è il rischio che il secondo usato in continuità con il primo generi molta confusione. Lo si può fare, ma ad una condizione indispensabile. Quella di compiere un ulteriore passo indietro rispetto al 1994 prima di considerare *tout court* la "pornocrazia" la conseguenza politica diretta, implicita, per così dire sostanziale di un genere, ovvero di un tipo di rappresentazione, di un soggetto della rappresentazione comunemente, e in particolar modo nel settore dell'audiovisivo, chiamiamo "pornografia". Quindici anni, gli ultimi, non sono pochi. Tuttavia per con soli quindici anni la pornocrazia come realtà fattuale e non soltanto più concepita come ipotesi politica, fantapolitica o fantasociologica - il discorso sui generi... - sfugge di mano.

Flashback: La Pornocrazia di Proudhon

Cambiamo collocazione cronologica. Se si sceglie la seconda metà degli anni Settanta con il 1978 come epicentro, luogo geometrico, asse portante (crono)logico, essendo un anno spartiacque piuttosto denso di avvenimenti quindi tutt'altro che casuale, assistiamo a un accumularsi di concomitanze con ogni probabilità anche coerenti. Le due principali che caratterizzano la lunga transizione, la zona d'ombra che connota questa seconda metà del decennio sono il progressivo assestamento ufficiale della pornografia cinematografica anche in Italia, l'*exploit* delle televisioni private. L'evento collaterale, almeno apparentemente, mentre in realtà costituisce un preciso sigillo, è la pubblicazione sul numero 9 di settembre di «Mondoperaio» di *La pornocratie ou les temps modernes*, opera ovviamente molto poco conosciuta di Pierre-Joseph Proudhon, edita postuma nel 1875. Questo insospettabile

pamphlet antifemminista, misogino del «sessuofobo» Proudhon, che per una curiosa serie di coincidenze, compresa la periodizzazione indicata nel brano riportato in esergo, si presta ancora oggi molto a un'applicazione tutta italiana, è davvero lontano dal Proudhon "maggiore" di *Che cos'è la proprietà* (1840)?

Sui rapporti tra uomo e donna la penso come sul diritto di proprietà. Attraverso la giustizia personale l'uomo può motivare e legittimare il suo possesso terriero, che in fondo non è altro che un'usurpazione. E, siccome al di fuori della proprietà, la società umana è imperfetta e la libertà incompleta, ne ho ricavato per conseguenza che la giustizia è necessaria. Allo stesso modo affermo che, al di fuori del matrimonio e della subordinazione del sesso femminile a quello maschile, l'unione tra l'uomo e la donna è impossibile; e siccome il prevalere dell'uomo non può che legittimarsi con la giustizia, è necessario che l'uomo sia giusto. Questa giustizia nei confronti gli sarà più agevole con l'amore¹.

L'impatto è tale che viene ripubblicato nel 1979 in volume con una importante *Introduzione* di Beniamino Placido, il quale individua ben altre relazioni di questo Proudhon "minore" con il clima politico successivo al delitto Moro, con l'epilogo della stagione decennale del '68, con la controffensiva strisciante, dissimulata e capillarizzata alle istanze del movimento femminista del '77, con il mutamento dei rapporti tra il Pci di Enrico Berlinguer e il nuovo Psi di Bettino Craxi, che sul numero 34 dell'«Espresso» del 27 agosto del 1978 pubblica il suo saggio *Il vangelo socialista* in cui ammetteva: «Aveva ragione il vecchio Proudhon». Allacciamo le cinture di sicurezza di fronte a queste - e ad altre, consequenziali - relazioni se non "pericolose", comunque interessanti, straordinarie. Trent'anni fa potevano somigliare a una provocazione, tanto che Placido ironicamente lasciava credere di averle colte a vent'anni di prudente distanza, come in una cronaca post-atomica. L'asse portante era - *ed è* - Proudhon. Ossia la sua «operetta poco conosciuta adesso, del tutto sconosciuta allora: *La Pornocrazia*» destinata a insospettabili fortune fuori tempo e fuori luogo nell'Italia del 1978 e dei decenni successivi:

«*Ce n'est que le début*» come si sarebbe detto dieci anni prima, nel '68. Non è che l'inizio. Poi questa scienza, come i lettori ben sanno, si è estremamente raffinata. Ed è il suo scaltri mento metodologico che ci consente che ci consente di misurare con sicurezza la sofisticata astuzia strategica che sta dietro la «mossa» del segretario socialista.

Egli finge di usare il Proudhon a tutti noto, da tutti se non letto, quanto meno «riletto». In realtà utilizza un Proudhon a tutti ignoto, perché in questo Proudhon inibito e ignorato è presente uno stereotipo psicologico che adoperato di soppiatto contro l'invidiato fratello maggiore comunista ha una sua efficacia irresistibile.

Perché, cosa dice il Proudhon di questa *Pornocrazia*? Non dice mica che la donna è inferiore all'uomo. Per carità. Anzi. In certe cose è me-

glio. È più bella. Anzi è la bellezza. È meno intelligente. Anzi, non ha proprio intelligenza. Insomma, la donna è «diversa». Per fortuna, perché nessun rapporto stabile si reggerebbe su una uguaglianza sostanziale dei contraenti. Il rapporto dei rapporti, il matrimonio, si regge sulla differenza - reciprocamente funzionale - delle due parti in causa.

L'uomo ha funzione di produttore. L'altro termine del rapporto, la donna, ha la funzione di stabilizzatore, di conservatore. L'uomo mette l'efficienza, l'esposizione all'esterno, il rischio, la lotta, la competizione, il successo. La donna mette la docilità l'attesa la costanza la stabilità la pazienza... A questa condizione il patto matrimoniale può funzionare; se no, no.

E vai così che vai bene, dice Proudhon alla donna. Perché in fondo è così - servendo in apparenza - che sostanzialmente comandi. È tipico del matrimonio, che esso impone all'uomo di «*commander pour mieux régner*» mentre consente alla donna di «*obeir pour mieux régner*».

E cosa dice in sostanza Craxi? Che il comunismo è «diverso», strutturalmente irrimediabilmente diverso dal socialismo. Perché è contaminato dal leninismo, come la donna è contaminata dal mestruo. Se ne stia perciò a casa a praticare la nobile virtù dell'opposizione e lasci che sia il socialismo a sporcarsi le mani con le cose del mondo.

E vai così che vai bene. Non è vero forse che si può partecipare alla direzione politica del paese senza avere i fastidi del Governo (e talvolta purtroppo del sottogoverno) anche dall'opposizione? «*Obeir pour mieux régner*» dovrebbe essere il motto di una opposizione seria.

Come si vede, siamo di fronte allo stereotipo di Proudhon, rovesciato di segno quanto basta per conservargli efficacia femminismo imperante. È il principio femminile incarnato nel socialismo (la democrazia) che ha accesso nel mondo esterno; è il principio maschile annidato nel comunismo (il leninismo) che preclude l'uscita di casa, la liberazione dal ghetto dell'opposizione².

Vengono riassunte in questo ampio stralcio dell'*Introduzione* di Placido le linee guida di un discorso che, passando per la "rilettura" di *La pornocratie* ad opera di Craxi, amico di Adelina Tattoli. Una rilettura finalizzata a un mirato e trasversale trasferimento di *quel* Proudhon sul piano politico, che lavorava anche a latere sulla società e sulla cultura, e i cui frutti sarebbero maturati nei trent'anni successivi, riecheggiando il trentennio pornocratico ottocentesco lamentato dal filosofo francese. Trent'anni che in Italia fanno seguito anche a primi passi mossi dal porno cinematografico nel sistema produttivo italiano, che si appresta a mettere in crisi il mercato della pornografia cartacea più o meno patinata, sebbene sia in ritardo rispetto agli Stati Uniti dove invece i pornofilm di maggior successo avevano funzionato con maggiore o minore consapevolezza da dispositivi atti a disinnescare l'impatto libertario e liberatorio della sessualità e del corpo del '68, come si evince da un passaggio chiave di un *biopic* televisivo come *Rated X* (1999) di Emilio Estevez, dove il futuro autore del celebrato *Behind the Green Door* (1972), interpretato dallo stesso Estevez, assistendo a un raduno pacifista intuiva il potenziale erotico del nudo femminile, e il docente classi-

cista di cinema dell'UCLA, interpretato allusivamente da Peter Bogdanovich, sconfessa l'impianto mostrativo fondamentalmente pornografico del suo presunto film *underground*:

Signor Mitchell, il cinema è una forma d'arte. Non è un mezzo per realizzare goliardate. Il cinema non deve solo provocare facili turbamenti. La nudità fine a se stessa non crea empatia emotiva, né approfondimento dei personaggi. È semplicemente un congegno a buon mercato per ottenere approvazione al minimo comun denominatore. Ciò che lei ha fatto è pornografia, signor Mitchell, non arte. Voleva ottenere questo?

Eppure il ritardo italiano rispetto ai modelli d'oltreoceano, in particolare di Gerard Damiano e Jim Mitchell che emersero dalla zona grigia e dalla invisibilità seriale a cortometraggio nei primi anni Settanta andando incontro a una vera e propria promozione da parte dell'élite colta progressista e liberale che ne incoraggiò una sorta di sbocco "griffithiano", non era dovuto tanto alla proverbiale arretratezza culturale nostrana. Era dovuto piuttosto al diverso bersaglio e alla diversa strategia «in tempi - scrive Placido - di femminismo imperante». Un femminismo che la pornografia *made in Italy* cercò di contrastare in tempo reale deviandola commercialmente. Ed è nella stessa direzione che hanno marciato in sincronia pressoché perfetta le nascenti emittenti televisive private italiane pronte a recepire l'affare pornografia trasmettendo spettacoli e film, specialmente se non si perde di vista la svolta in atto nell'area politica di riferimento: «Insomma - conclude Placido -, quell'impasto pasticciato di lucidità e confusione, di astuzia e generosità, di velleitarismo e conformismo che si è guadagnato a pieno merito, negli anni successivi al '78, il nome di "Pornocraxia"». Con il senno di poi non si può parlare nemmeno di un'area politica precisa, né semplicemente una *leadership* precisa, che però ci furono ed ebbero il loro peso, e si sarebbero di lì a poco, cioè nei primi anni Ottanta, assestata al governo e nel sottogoverno, per poi risorgere dalle sue ceneri e riconfermarsi tale dopo Tangentopoli, ma sotto mutate spoglie e per vie nemmeno più indirette. Per non commettere l'errore di perdere di vista il berlusconismo riducendolo a Berlusconi, come accadde al suo prototipo, il craxismo, circoscritto impropriamente alla sola figura di Craxi, sarebbe anche in questo caso a conti fatti più opportuno parlare di una pornocrazia o "pornocraxia" - per dirla con Placido - come di un paradigma plurivalente e pluridecennale, trasversale e sovra-partitico.

La pornografia cinematografica in Italia e le tv private

Certo, la pornografia servì in principio alle televisioni private per competere ad armi impari e senza scrupoli su un terreno all'epoca non ancora competitivo con il servizio pubblico. Ma c'era già sotto qualcosa: un progetto ambizioso o almeno l'impressione di un progetto di

trasformazione nazionale ad ampio spettro che sulla pornografia faceva leva, e che oggi si presenta in tutta la sua logica evidenza. Una trasformazione in senso pornocratico del sistema culturale, sociale e politico che, ribaltandone l'accezione negativa proposta da Proudhon, provvedeva ad attuarla e a normalizzarne prontamente gli effetti complessivi, mantenendo intatta la componente antifemminista originaria, se non addirittura potenziandola e ottimizzandola.

L'etimologia stessa delle parole contribuisce più di ogni altra chiave di lettura ad accorgersi e a stretto giro di cosa si confermano essere, indifferenti al tempo e allo spazio geografico, la "pornografia" e la "pornocrazia". "Pornografia" proviene da *δαπορνη* (*porne*), "prostituta" e *γραφή* (*graphè*) "disegno" o "scritto". E significa "rappresentazione delle attività delle prostitute". Mentre nella "pornocrazia" entra in gioco il *κρατος* (*cràtos*) cioè il "potere", l'azione controproducente di "governo"

delle prostitute e per estensione, come si evince dal sottotitolo italiano dell'opera di Proudhon, delle «donne nei tempi moderni». Eppure la "pornocrazia", termine consolidatosi nel linguaggio corrente da qualche tempo a questa parte, tanto che su internet sono molti gli interventi e i siti che vi si appellano per descrivere ed esprimere riprovazione la situazione italiana recente, è qualcosa di molto più importante. È stato, supportato dalle forme cinematografiche e televisive della "pornografia" così sdoganata e immessa nell'immaginario nazional-popolare, il cavallo di battaglia politico adoperato in Italia all'indomani della morte di Moro, per contrastare gli ultimi bagliori del crepuscolo sessantottino e i focolai vivi del femminismo e dare un indirizzo polivalente all'Italia che, scomparso Moro dalla scena e con Moro l'argine del vecchio mondo, si preparava a spiccare il suo lungo e interminato "salto nel vuoto", come non a caso Marco Bellocchio volle intitolare il suo primo film della svolta, il primo oltretutto di finzione girato dopo il caso Moro. Con una sola variante, minima, che ci riporta d'un tratto ai lunghi giorni nostri in cui la pornocrazia non costituisce più il pericolo



Videocracy

proudhoniano da fronteggiare ma la concreta, letterale realizzazione del sistema politico che agisce sotto la spinta di azioni e reazioni che vedono al centro autentiche prostitute di mestiere o "escort" che dir si voglia, utilizzatori finali, protettori, mandanti, prodotti pornografici audiovisivi adoperati come merce di scambio e di ricatto al pari del corpo mercificato delle donne.

Quello che per Proudhon era l'inaccettabile governo delle donne ergo prostitute è diventato, senza metterne in discussione l'impianto ideologico, il governo attraverso la prostituzione di donne ma non solo di donne. Questo è lo stato delle cose della politica italiana, cui la pornografia cinematografica ha fornito le basi rappresentative, estetiche, pulsionali, compatibilmente con l'accesso alle sfere "alte" della politica e del governo di una generazione di spettatori - come ha ricordato in più di un'occasione Gian Piero Brunetta - cresciuti con le commedie italiane sexy degli anni Settanta. Il filone non si è esaurito allora, si è solo riversato al di qua dello schermo, come nel paradigma comico-sentimentale de *La rosa purpurea del Cairo* (1985) di Woody Allen o in contemporanea in quello orrorifico del dittico *Demoni* (1985) e *Demoni 2* (1986) di Lamberto Bava o ancora, tutt'oggi, negli spettacoli interattivi dei parchi tematici di Disneyland.

Videocracy e l'ombra del Grande Fratello

Oltretutto, come se la misura teorica e storica non fosse già abbastanza colma, c'è un precedente che non riguarda esclusivamente l'Italia. Dovendo tra breve scomodare i massimi sistemi, è un precedente imprescindibile da ogni discorso serio sulla logica e la metodologia della pornografia come base culturale e sociale della pornocrazia politica che non si esaurisce nel pur peculiare panorama contemporaneo italiano. La scelta di George Orwell in *1984* (1948) di assegnarne al Ministero della Verità la produzione seriale, alienata (per chi era preposto materialmente alla catena di montaggio: le giovani operaie del Partito sessualmente inesperte) e alienante (per i consumatori designati: i "prolet"), in un contesto molto realisticamente futuribile e distopico:

E c'era persino un'intera sottosezione, che in neolingua veniva chiamata *Pornosez*, interessata solo alla produzione del più basso materiale pornografico, che era spedito fuori dal Ministero, alle sue varie destinazioni, in certi pacchi sigillati il cui contenuto era assolutamente vietato a tutti i membri del partito, eccettuati, naturalmente, quelli che vi erano ammessi per ragioni connesse con la manifattura³.

Poiché possono mutare le forme, le modalità di produzione e consumo, il genere che sul versante cinematografico almeno dagli anni Novanta sembrerebbe essersi parcellizzato, settorializzato e articolato in sottogeneri, *diversificando* con effetto (retro)attivo, orwelliano, l'offer-

ta corrente più che *diversificandosi* come effetto della domanda. Ciò spiega perché per Orwell non poteva che essere un Ministero ad occuparsi della produzione e della messa in circolazione. Nella fattispecie, secondo la logica del capovolgimento sistematico delle parole e dei concetti, quello della Verità. L'autore di *1984*, immaginando su base assai concreta un modello di organizzazione della società repressiva perfezionato, intuisce che la pornografia è un prodotto basilare, consono alle esigenze di governo e di controllo allargato e profondo, il migliore concepibile poiché agisce sull'investimento pulsionale dell'individuo: cioè a partire dal singolo, dal privato, dalla sfera sessuale, psichica, nonostante la parvenza trasgressiva e le proibizioni esterne. Anzi, proprio in virtù di questa stessa valenza trasgressiva e delle modalità proibitive che finiscono per giustificarla, rafforzarla. Forse fino a qualche anno fa non era possibile prendere alla lettera l'idea di un governo produttore e diffusore di pornografia, ma il caso italiano degli ultimi trent'anni descritto con cognizione di causa in *Videocracy* (2009) di Erik Gandini consente di percepire la componente fantascientifica originale come una possibilità effettiva del presente storico. Ovviamente, per le ragioni suddette, con l'Italia al centro di un esperimento degno dei *mad doctor* della fantascienza tradizionale:

Videocracy vuol dire il potere dell'immagine sulla società. E lì l'idea di tramutare quest'astrazione, questa parola intellettuale in un'esperienza perché l'Italia secondo me è forse il paese più interessante in questo momento per capire cos'è una "videocrazia". [...] L'era italiana del berlusconismo inizia secondo me con i primi programmi con i primi programmi della televisione commerciale in cui si capisce il potere del corpo svestito di una donna. [...] Se questo è iniziato trent'anni fa la cosa a cui ho pensato è che l'Italia da trent'anni è soggetta a un esperimento televisivo. Cioè che questa rivoluzione culturale che è nata allora ha per trent'anni dominato il Paese e che questo dominio televisivo è ovviamente influenzato più di tutto da Silvio Berlusconi. [...] C'è un'idea quasi da fantascienza che una persona in una società può per trent'anni spargere la sua personalità, i suoi gusti, la sua idea, i suoi modelli di vita, le sue visioni, i suoi sogni attraverso il media più potente che è la televisione sull'intero paese. Quando il film è uscito in Svezia è stato recensito come l'*horror movie* dell'anno. E per me è stato un sollievo perché questa realtà che facilmente fa ridere veniva fuori nella sua mostruosità così come la percepisco anch'io⁴.

In pratica, la storia degli ultimi anni del genere di paese che è diventato l'Italia, specchio - si direbbe - dei generi cinematografici che ha coltivato, e frutto irreversibile di un esperimento videocratico, chiama in causa non soltanto la fantascienza come approccio privilegiato dall'autore di *Videocracy*. Può evocare predisposizioni riconducibili ad altrettanti generi e convenzioni spettatori. Primo tra tutti la pornografia, naturalmente, per quel che concerne l'oggetto della messa in scena: ad

esempio la clip in bianco e nero di *Spogliamoci insieme*, il fortunato programma andato in onda la prima volta il 21 ottobre 1977 sull'emittente privata Tele Torino International, ove in un night ricostruito in studio i telespettatori con una telefonata, a seconda se maschi o femmine, potevano spogliare o vestire una spogliarellista se rispondevano correttamente o meno alla domanda del conduttore. *Spogliamoci insieme*, mostrato in apertura di *Videocracy*, è l'antesignano del telequiz erotico portato in auge da *Colpo grosso*. Inoltre risulta dall'intervista che *Videocracy* è stato variamente recepito dal pubblico svedese sia come horror e che come film comico.

Comunque sia, Orwell non si limita a indicare la provenienza ministeriale della pornografia, ma ne fa uno strumento autoritario finalizzato alla costruzione sociale della verità istituzionale. L'uso distorto in *1984* della verità passa per la pornografia e beneficia dell'impatto veritiero, realistico, di riproducibilità diretta del corpo durante l'atto sessuale che la pornografia confeziona, ostenta e ripete, scompone, ricompono e moltiplica. Le operaie del romanzo fabbricano pornografia come una qualsiasi merce su scala industriale. Non a caso Godard nel 1979 in *Si salvi chi può (la vita)* rappresenta un rapporto sessuale a catena come riproduzione pornografica della catena di montaggio. L'analisi strutturale e narratologica stessa di un film pornografico degli anni Settanta, Ottanta e Novanta, con la sua progressione non orizzontale degli amplessi, il suo avvicendamento alternato e variato (principalmente uomo/donna, donna/donna; poi donne/uomini, uomini/donna; infine uomini/donne), consente di risalire a una costruzione modulare e cumulativa a schema pressoché fisso. Schema di cui potrebbe rendere adeguatamente conto un studio appropriato, sulla falsariga della grammatica generativa chomskiana.

Massimi sistemi, vecchi e nuovi principi

L'oggettualizzazione del corpo portata alle estreme conseguenze realistiche e mimetiche dalla pornografia è del resto all'origine del titolo qui scelto: «*Queste non sono persone reali. Sono morte*», una battuta chiave di ascendenza dickiana de *Lululato* (1980) di Joe Dante. Come sottotitolo si è invece preferito mantenere, aggiornandolo (*Nuovi*), quello di un precedente intervento: *Principi di pornocrazia*⁵, "vecchio" di dieci anni: troppi per tenere il passo con il rapido invecchiamento, la mutazione e lo smembramento incontenibili che mettono il genere porno al riparo da analisi circostanziate. Quell'intervento, che si richiamava a Proudhon senza mai citarlo, era stato concepito non tanto con l'intenzione di prendere in esame il caso italiano, allora non così maturo come oggi, ma con l'obiettivo di cogliere nel genere cinematografico scelto le forti ipoteche ideologiche. La scelta di campo del genere era anche un alibi: serviva a

sottrarsi a quella «dicotomizzazione sistematica»⁶ del discorso che grava ancora oggi anche nel dibattito comune. E che si ripete sempre con le stesse argomentazioni, gli stessi pro e contro malgrado il genere sia mutato nel corso del tempo, adattandosi, differenziandosi, corrispondendo inevitabilmente all'affermazione sul mercato dei nuovi media.

In qualunque modo e contesto si affronti il tema o il genere della pornografia audiovisiva persistono le due consuete e comode sponde aprioristiche e parimenti rigide, operando la prima su un versante etico e perciò ideologico, la seconda su quello estetico partendo sempre da presupposti ideologici. Da un lato assistiamo al rifiuto categorico, moralistico, benpensante, dall'altro al consenso acritico ugualmente benpensante, di chiara matrice consumistica e autoreferenziale. Il rifiuto ovviamente attinge a un non meglio definito ambito del comune senso del pudore. A differenza di Bazin che non censurava, non ne faceva una questione di centimetri di pelle femminile o di cosa far o non far vedere, ma una riflessione ad ampio spettro storico, filosofico e civile sulla deriva univocamente psicologica dello «spazio immaginario» (altrimenti «il cinema idealizzerebbe il cinema pornografico»⁷), il rifiuto punta a sdoganare sotto altre forme la censura, a confondere la morale con il moralismo, guardandosi bene dal mettere in discussione la logica di mercato che ha bisogno delle perversioni per giustificarle e commercializzarne i surrogati, renderli disponibili, fingersi più vicino ai bisogni primari. Ha insomma bisogno dei divieti per disattenderli, delle porte onde potersi riappropriare delle serrature, del divieto visivo per spiare e codificare un regime scopico. Il mercato in definitiva ha bisogno del rifiuto o comunque di un atteggiamento di sfida dove il buon gusto coincide con la censura e diventa gusto *della* censura, ossessione morbosa della morbosità. Il rifiuto assoluto, immotivato della pornografia indubbiamente si attesta su posizioni illiberali dissimulate come rimedi estremi a mali estremi.

Sul versante opposto, tuttavia, l'accettazione, se non addirittura il piacere, la rivendicazione più o meno provocatoria o snobistica del cinema pornografico camuffato da legittima insofferenza verso ogni forma di censura, di divieto, di chiusura, fa propria un'incapacità di leggere il fenomeno, il genere, i suoi prodotti. Prodotti mai come in questo caso seriali, al servizio di motivazioni personali, soggettive, di *gender*, fortemente connotate in chiave maschile, che riflettono una modalità di fruizione dove molto consistente è l'investimento pulsionale. In questo consiste la «dicotomizzazione sistematica» cui si accennava: a fronte di un genere come la pornografia che esiste, prolifera, contamina, si lascia contaminare, cambia, si articola, genera i suoi sottogeneri, c'è chi punta a inibirne la fruizione con argomenti e obiettivi espressamente restrittivi, e chi pretende di reagire a forme più o meno aggiornate o travestite di puritanesimo semplicemente avallando comportamenti privati mediati dal consumo medesimo della pornografia. Dove il più delle volte il confine tra lo

studio e le dinamiche del desiderio risulta piuttosto sfumato, ambiguo, equivoco. Non si può ragionare *sul* consumo della pornografia a partire *dal* consumo, né combattendola né assegnandole a scatola chiusa una valenza positiva in nome di non meglio definite pratiche spettatoriali accettate come dato di fatto, verità incontrovertibili in quanto autoreferenziali. Come nel primo anche nel secondo caso permane un difetto di istruttoria, un vizio di forma: si è “esperti” nella misura in cui se ne fa “esperienza” diretta, cioè uso e consumo frequente, compulsivo. La premessa generale, cioè che la pornografia appartiene alla sfera sessuale, come agente, sottoprodotto, accessorio innocuo o rappresentazione diretta, veritiera, disinibita, vale a dire copia conforme se non addirittura più realistica della realtà, vede ugualmente all’opera meccanismi culturali o psicologici se non di censura immediata, di censimento, sistemazione e conseguente inibizione dei comportamenti sessuali. E l’audiovisivo agisce meglio di qualsiasi altro supporto. L’equazione tra sesso e pornografia, la relazione basata su un principio indimostrato di trasparenza non può dirsi esattamente una premessa. Semmai è il problema serio, lo stato delle cose attuale, effettivo, consolidato. Il fenomeno su cui soffermarsi, da comprendere, descrivere, ricostruire. Non ciò che è. Semmai, come è giusto e necessario che sia, ciò che dovrebbe essere dimostrato.

Oltre le due scuole di pensiero

Le due scuole di pensiero, chiamiamole così, se restano le uniche e si mantengono per ovvie ragioni di convenienza a distanza di sicurezza, la giusta distanza necessaria a non essere poste in discussione se non dall’esterno, se non dall’altra parte, costruita in opposizione ma a propria immagine e somiglianza, contribuiscono su fronti antitetici ad avalare l’equivalenza sociologicamente diffusa, imposta dal mercato, effetto di un tipo di assuefazione consumistica, ma non per questo automatica tra l’atto sessuale e la sua messa in scena e in quadro. Non si tratta certo di trovare una via di mezzo, un compromesso tra chi cerca di tenere a freno la pornografia in nome di un’istanza di controllo sociale, e chi ne auspica la circolazione incontrollata proprio per beneficiarne, quantunque su questo secondo fronte non vengano elusi ma mescolati aspetti semiologici, psicologici e sociologici, assimilandoli a una sorta di beneficio collettivo in cui trovare riparo, passare inosservati, mimetizzarsi. O di cui farsi interpreti dotti. Per non parlare della strana convergenza sulla salvaguardia delle cosiddette fasce protette, la minore età, come se dopo i diciotto anni, con l’ingresso nel mondo adulto, il diritto al libero consumo di pornografia diventasse indice di maturità, di crescita intellettuale, di autodeterminazione come il diritto di voto o il conseguimento della patente di guida. Delle due l’una. Se la pornografia è innocua, perché circoscrivere e proteggere la fascia d’età dei cosiddetti minorenni. Questo semmai vuol dire riconoscere una implicita

pericolosità del prodotto pornografico. Dunque non ha molto senso concordare su eventuali effetti che possono essere maggiormente incidere durante determinate fasi della crescita. Perché equivale a dare ragione ai chi propone la censura condividerne di buon grado il presupposto. Ma è paradossale anche accettare il corollario che, superata quella fase della crescita, ovvero a crescita ultimata, avvenuta, in pieno possesso delle proprie potenzialità e facoltà sessuali, si possa accedere al supporto pornografico considerandolo un immediato coefficiente del sesso. Perché così si dà ragione a chi sostiene la (la normalità della) pornografia e ne invoca la normalizzazione. In pratica, anche quando le due univoche scuole di pensiero concordano sulla soglia del consumo pornografico, non fanno che attenersi a un massimo comune denominatore di rassegnazione all'esistente. Non lo mettono in discussione, non possono, perché questo comporterebbe una messa in discussione del sistema di mercato, del modello di società che si dà a vedere nei modi consentiti e commercializzati dalla circolazione e dal consumo delle merci spettacolari in senso lato, pornografiche in senso stretto.

Censori vs cultori

Scontato? Dovrebbe esserlo ma non lo è. A queste ovvie constatazioni invece ci si sente ancora rispondere, anzi rimproverare una concezione antiquata, superata, ampiamente del problema. Laddove, come si diceva all'inizio, invece si continuano ad auspicano prospettive più aggiornate non meglio specificate, parametri di giudizio più aperti. Persino griglie più elastiche per comprendere il contesto della produzione audiovisiva a carattere pornografico profondamente mutato dopo gli anni Settanta e Ottanta, al punto che i film di quegli anni, equiparati a prodotti o oggetti d'annata, dunque di qualità superiore, oggi - e abbiamo già visto che cos'è diventato ad esempio l'oggi italiano, politicamente parlando - godono di un salvacondotto culturale che va sotto il nome di "vintage". Bisogna pur farsene una ragione: esistono i film porno degli anni d'oro, come si è soliti definirli, vuoi perché girati in pellicola, perché "ben fatti", diretti, illuminati, recitati, composti, narrativi o ironici. Eppure una elementare concezione della pornografia come genere codificato e in evoluzione, affidato a generazioni di autori che si avvicendano e ne rinnovano la grammatica, condizionando gli indispensabili e concomitanti approcci semantico/sintattico/pragmatici al film di genere nel suo complesso⁸ e al genere particolare che qui ci interessa, rischiano di non essere nemmeno più oggetti di consumo ma di culto: *culto del consumo*.

Con l'impiego di etichette diverse e concomitanti, con un investimento cospicuo sul discorso dei generi applicato alla pornografia, si arriva senza colpo ferire a un rinnovato principio feticistico che spazza via le vecchie - queste sì, "vecchie" - pretestuose barriere tra il proces-

so primario della pulsione immediata e quella sorta di processo secondario che è la sublimazione intellettuale del processo primario. Uno schema dove peraltro è difficile distinguere ciò che è primario da ciò che invece è già secondario, essendo il cosiddetto processo primario freudiano nel discorso pornografico stato irrimediabilmente compromesso e reso secondario dall'immissione sul mercato di simulacri o fantasmi, per giunta parcellizzati o differenziati quando è in gioco il controllo capillare sociale e l'irregimentazione delle pulsioni di massa. Con o senza scuole di pensiero in lizza, qualsiasi alibi sovra-individuale o individualistico, mantenendosi su posizioni di rendita, portando avanti o più probabilmente garantendo la strategia inoffensiva di una semplice guerra di posizione, fa il gioco dell'esercizio permanente e auto-rigenerante del potere sulla società. Un potere invisibile per eccesso di visibilità, inafferrabile in quanto significante immaginario, fantasma/feticcio immateriale, microfisico⁹ e mai statico, perennemente delocalizzato nel quadro generale delle produzioni in un'economia - materiale e psichica - globalizzata e informatizzata.

L'effetto di lunga durata di questa struttura pornografica su cui fa leva il potere, e spesso - come nell'Italia degli ultimi trent'anni dove si è smarrito il confine tra pornografia, comportamento sessuale pubblico o privato e azione politica - è sotto i nostri occhi. Grazie alla possibilità del cinema pornografico di concorrere e sbaragliare la pornografia cartacea, nonché di agire più in profondità di ogni altro tipo di rappresentazione del corpo e della prestazione sessuale, tanto che a proposito dei caratteri pulsionali del significante e del dispositivo cinematografico, ancora una volta trent'anni orsono, Metz non esitava a concentrarsi più di una volta sulla pornografia o sulle dinamiche fantasmatiche e feticistiche dell'erotismo proiettato/sognato/re-immaginato. Cioè riprodotto/rappresentato/venduto sullo schermo¹⁰. Se il cinema dalle origini ai giorni nostri, nel momento stesso in cui se ne è intuito il potenziale sociale e industriale è stato piegato ad esigenze di controllo, costruzione di mondi possibili o di realtà parallele dominanti, anche la sua applicazione pornografica, affacciandosi sul mercato, sottraendosi a ogni proibizione, smarcandosi dalla taccia di oscenità, ha potuto contare su un lavoro di base già effettuato, già consolidato, già collaudato. Per potenziarne, a livello psichico e pulsionale, l'effetto. Per renderne sostanzialmente definitivi i risultati attraverso un processo di nor-



Videocracy

malizzazione cui in Italia ci siamo persino assuefatti, e di conseguenza si è assuefatta la televisione generalista più realista del re, più pornografica del cinema tradizionalmente inteso, appartenendo la pornografia ormai alla percezione comune, generale, generalizzata della realtà, alla concezione stessa delle pratiche sessuali e dei condizionamenti sociali da esse istituiti. Quello italiano, spazio geopolitico privilegiato di indagine per constatare gli effetti di lunga durata di una esposizione o sovraesposizione della pornografia sulla società, altro non è che un microsistema che agisce più in fretta all'interno di un macrosistema mondiale, esercitando probabilmente un potere di traino. Non è forse vero che gli esperimenti di sexy quiz della emittente torinese nel lontano 1977 riproposti in *Videocracy* furono monitorati e seguiti con interesse da organi di informazione nazionali e internazionali. Il microsistema alimenta il macrosistema cinema, che a sua volta con tutte le sue procreazioni ulteriori audiovisive e le sue trasfusioni nel panorama stratificato e in perpetuo sviluppo o aggiornamento dei nuovi media, si è imposto nel corso di più di un secolo come multiforme e mutante immagine allo specchio, costruzione dell'io indimostrata, continuamente confutata, invalidata, ma di fatto sorretta dagli investimenti dell'industria del consenso.

Un'analisi testuale di un qualsiasi film pornografico semplificherebbe ulteriormente questo discorso. Ma quando si cerca di afferrare la portata di questo fenomeno, o più esplicitamente in materia di pornografia audiovisiva, attingendo direttamente a un film intero o a una sua unità base interscambiabile, sorge il problema della scelta. Poiché un genere per essere tale, come spiega Altman, presuppone l'esistenza di un *corpus* di riferimento esaustivo. Ma proprio per la sua diffusione incontrollata sul mercato, la sua presenza capillare, *ad personam* moltiplicata su scala mondiale della pornografia, per tutti i gusti, tutte le età, tutte le circostanze e gli usi concepibili, il repertorio audiovisivo della pornografia sfugge a una catalogazione, si rende inconoscibile nella sua ampiezza e incidenza sulla società.

Horror meets hardcore: Joe Dante

Piuttosto che indugiare su questo o quel film in particolare o sul particolare frammento o sequenza standard di questo o quel film, conviene rintracciare le linee guida della strategia del film pornografico dentro film appartenenti a generi diversi. Cioè film non pornografici ma rigorosamente di genere in cui la scelta metafilmica assume una più ampia valenza metacinematografica. Non è questione di *vintage*, di snobismo intellettuale o di autocensura, ma della conferma di come un genere possa diventare lo spazio di prova per una riflessione globale del cinema su se stesso, sia di come ciò sia possibile solo a condizione che ci sia pieno rispecchiamento. Ciò significa che un film di genere per po-

tersi riconoscere, identificarsi, evocare al suo interno il cinema, la sala, il film ricorre a una situazione e a un genere altrettanto riconoscibili.

Tra la metà degli anni Settanta e la metà del decennio successivo, grosso modo da *Il comune senso del pudore* (1976) di Albero Sordi e *Hardcore* (1978) di Paul Schrader a *Omicidio a luci rosse* (1986) di Brian De Palma la strategia dei generi più disparati, dalla commedia di costume italiana al noir, all'horror e al thriller, è stata quella di ospitare dentro il racconto falsi film pornografici filologicamente ricostruiti e appositamente girati per l'occasione, rendendo la pornografia il nucleo principale dell'intero blocco teorico. Ma anche di connotare un episodio singolo, casuale, pregnante e di svelare così l'impianto metacineamatografico complessivo. Che è poi la soluzione adottata, sulla falsariga del già citato *Lululato*, a nemmeno un anno di distanza, da *Un lupo mannaro americano a Londra* (1981) di John Landis. L'elemento che contribuisce più di ogni altro, più dello stesso genere orrorifico di appartenenza, più del terreno comune della rivisitazione della figura mitica - e cinematografica - del licantropo, a gemellare questi due film è la sequenza che rimbalza dall'uno all'altro della metamorfosi e della rivelazione del mostro nel luogo chiuso della piccola o grande sale di proiezione, mentre scorrono sullo schermo brani di un film porno.

Procediamo in ordine cronologico e cominciamo con *Lululato*. L'uomo lupo Eddie del film di Dante convoca in un sexy shop la giornalista televisiva Karen per sedurla a suo modo: cioè con la sua trasformazione in tempo reale, contrapponendo il proprio orrore, il proprio effetto (di)mostrativo, la propria discendenza diretta e nobile dal cinema classico, alla violenza artificiosa, sporca, davvero mostruosa e anti-femminista dello *snuff movie* sullo schermo della saletta riservata dove una ragazza nuda viene violentata sul letto da ignoti.

EDDIE (*fuori campo, rivolto a Karen mentre si vede il film nel film con la mezza prima figura della ragazza immobilizzata e nuda sul letto*): Non ha sentito niente. Nessuna di loro sente niente.

Si vede ora la mezza figura di Karen mentre Eddie nascosto dal buio continua a parlarle.

EDDIE (*fuori campo*): Queste non sono persone reali. Sono morte. Non potranno mai essere come me. Ma tu sei diversa, Karen. Ti vedo in televisione.

L'uomo del film nel film, inquadrato in primo piano con il volto coperto da una calzamaglia, violenta la ragazza. Segue, sempre in primo piano, il controcampo della ragazza del film nel film che continua a subire la violenza.

EDDIE (*fuori campo*): So che posso farti godere molto.

Torna il primo piano frontale di Karen, avvolta dal buio e da Eddie.

EDDIE (*fuori campo*): Tutto il tuo corpo sarà in fiamme.

Karen ansima per la paura, che potrebbe essere scambiata per un orgasmo.

EDDIE (*fuori campo*): Ora puoi voltarti, Karen. Voglio darti qualcosa.

*L'ululato*

Karen, in campo, si volta. Si sente il suo grido fuori campo, mentre il gestore del porno shop descrive ai poliziotti Karen come una «*broad*» (in gergo studentesco «ragazza», comunemente «prostituta»). Fuori del resto nel quartiere pieno di sexy shop i poliziotti hanno già interrogato una vera prostituta.

GESTORE: Sta vedendo dei film.

Dopo la sparatoria dichiara di essersi pentito di aver fatto entrare quella «*broad*».

Esaminiamo i risultati: 1) Il genere pornografico e i suoi luoghi deputati appartengono ad un pubblico esclusivamente maschile. 2) L'elemento femminile è estraneo a tutto ciò. 3) Se entra a far parte è solo in veste di vittima della cooptazione e della violenza maschile. 4) Il film tanto quanto il dispositivo cinematografico coincidono/favoriscono con la trasformazione in mostro del soggetto maschile, il quale predilige il presunto oggetto del desiderio televisivo («Ma tu sei diversa, Karen. Ti vedo in televisione») all'oggetto del desiderio cinematografico («Non ha sentito niente. Nessuna di loro sente niente. Queste non sono persone reali. Sono morte»). 5) Il buio e l'organizzazione della sala cinematografica sono le condizioni preliminari che consentono all'uomo di nascondersi e abbandonarsi sulla base del condizionamento filmico ai propri istinti. 6) Tali istinti immediatamente vengono canalizzati dalle regole e dai ruoli imposti dal film porno, sebbene ritenuto «falso», proprio dall'uomo in procinto di trasformarsi pronto a rivendicare in nome dell'io trascendentale scatenato dal dispositivo filmico una potenza maschile superiore, cioè «mostruosa». 7) La donna, benché vittima, proprio in quanto donna non può che essere colpevolizzata e giudicata una prostituta, perciò in un film pornografico, considerata l'etimologia, deve essere sempre oggetto mercificato e sottomesso del desiderio maschile. Perché la pornografia, diciamo quella degli anni Settanta e Ottanta, ammesso che le cose da allora siano cambiate, non può che figurarsi e raffigurare le donne come prostitute liete e consenzienti. 8) L'azione inefficace dell'istituzione repressiva (la polizia, come la censura, può far ben poco contro il mostro, ovvero la pornografia).

John Landis

Alle stesse conclusioni si giunge visionando la sequenza corrispondente di *Un lupo mannaro americano a Londra*, che di seguito descriviamo e su cui ci limitiamo a segnalare ulteriori indicazioni di ca-

rattere teorico che scaturiscono inevitabilmente dalla commisione/sovrapposizione dei generi, nell'ordine, pornografico, comico e orrorifico. David è diventato un lupo mannaro, cosicché l'amico morto Jack in stato di decomposizione avanzata gli dà appuntamento in un cinema porno di Piccadilly Circus per presentargli tutte le sue recenti vittime. Questa piccola comunità di «*undead*» chiede a David per l'ultima volta di suicidarsi in modo da non potersi più trasformarsi in uomo lupo e uccidere con la prossima luna piena.

L'ingresso nella sala porno di David è siglato in sottofondo dal tipico commento musicale di una sequenza hard, scandita da gemiti e sospiri. David avanza per sedersi accanto a Jack coprendo progressivamente lo schermo su cui alle sue spalle sui cui si sta consumando l'amplesso tra un uomo giovane e una ragazza. Prevalentemente, ad essere inquadrati, sono gli spettatori in sala. Il sonoro in chiave acusmatica sopperisce alla parziale assenza del film nel film.

DAVID: Ciao Jack.

JACK: Ciao David.

Sullo schermo, attraverso il punto di vista di David e Jack, torna un brano della sequenza del film porno con le due mezze figure dell'uomo e della ragazza che consumano l'atto sessuale sul letto. Jack, quasi mummificato, guarda con interesse. In controcampo il film nel film. La musica si interrompe e con essa l'amplesso: a interrompere l'uomo giovane e la ragazza, nonché l'inquadratura stretta precedente, è sopraggiunto un secondo uomo muscoloso, tatuato, a torso nudo. Ha aperto la porta a sinistra nell'inquadratura che ha rivelato l'altrettanto tipica, squallida stanza in campo medio. L'uomo magro e la ragazza procace, nudi, in mezza figura frontale, si voltano a guardarlo restando sul letto.

SECONDO UOMO (*in campo in mezza figura, di tre quarti, guardando verso destra*): Cosa fai qui? (*fuori campo, mentre si vedono frontalmente il primo uomo e la ragazza procace, in mezza figura*) Mi avevi promesso di non fare più queste cose?

PRIMO UOMO: Non ti ho mai promesso niente.

SECONDO UOMO (*in campo in primo piano*): Non tu, scemo. Lei.

RAGAZZA (*in mezza figura come nelle inquadrature precedenti*): Io non ti ho mai visto in vita mia.

SECONDO UOMO (*in campo in primo piano*): Oh, scusa. (*si volta, ripreso in mezza figura di spalle, e se ne va chiudendo la porta*).

Il ragazzo e la ragazza si guardano per un istante perplessi, mentre la musica, riprendendo, lascia intendere cosa torneranno a fare di lì a poco.

DAVID (*in primo piano, con ironia*): Bel film!

JACK (*in primo piano, senza distogliere lo sguardo, annuendo e ignorando il tono dell'amico*): Mhh.

Lo scambio di battute è accompagnato dalle voci languide, dai sospiri, dalla musica e dai gemiti in sottofondo. Dopo che gli «*undead*» ragguagliano con toni seri e semiseri David sulle modalità e l'opportunità del suicidio, si vede la zona di Piccadilly Circus all'esterno, indicando così questa inquadratura di raccordo che del tempo è trascorso. Tempo prezioso. Perché intanto il buio è sopraggiunto e con esso la luna piena.

Nella sala semivuota al buio si odono le urla di David che si sta trasformando in lupo, non dissimili dal suono di possibili orgasmi provenienti tanto dalla sala quanto dallo schermo. Il film prosegue indisturbato, mostrato occasionalmente con le consuete due restrittive (trattandosi di un film porno ricostruito) mezze figure che si coprono a vicenda della ragazza e del giovane uomo che copulano sul letto. David, invano, mentre la metamorfosi in lupo si va completando, il volto umano assume i connotati della bestia e le unghie galliche del lupo spuntano, supplica gli spettatori in sala di andare via. Una maschera o un avventore, a causa delle urla sovrumane udibili anche all'esterno, accorre in sala. E viene assalito. Dallo schermo dove si sta proiettando il film porno proviene, mescolata alla musica, lo squillo fuori campo del telefono e il rumore della cornetta che quasi immediatamente nel film porno viene sollevata.

RAGAZZA (fuori campo): Pronto. *(in campo, in piano americano frontale, seduta sulla sedia accanto al letto dove il compagno dorme).* No, mi dispiace. No, non c'è nessuno che si chiami così. Ok, grazie. Arrivederci.

Sopraggiunge un poliziotto che assiste alla carneficina compiuta, mentre sullo schermo nel film porno è tornata la musica e con essa l'atto sessuale della coppia sul letto. Come già era accaduto a David, il poliziotto, avanzando verso il punto dove coglie il lupo mannaro ancora all'opera, copre progressivamente lo schermo nello schermo dove scorrono le immagini del film porno.

Cosa aggiunge il film di Landis alle indicazioni teoriche già presenti nel film di Dante, che riprende, condivide e amplifica? 1) La componente ironica, che non si riduce esclusivamente all'effetto comico più o meno involontario, ma all'effettiva e straniante frizione e sovrapposizione di generi. 2) L'atteggiamento passivo, semi-infermo, e perciò incapace di spirito di autoconservazione e autodifesa del pubblico maschile in sala durante la proiezione a causa. Il film pornografico estremizza, come si è detto, le modalità poste in essere dal dispositivo cinematografico. 3) La ripetitività visivamente e acusticamente monotona, dunque alienante dell'amplesso. 4) L'inutilità, l'insensatezza, la demenzialità del filo conduttore narrativo, che va ad inframezzare le sequenze di sesso esplicito. 5) L'assuefazione del pubblico, in prevalenza maschile, la cui predisposi-

zione alla fruizione è assoluta, indipendentemente dal proprio stato fisico ed emotivo (sottolinea il film che essere vivi, morti o "non-morti" è esattamente la stessa cosa durante un film, in particolare uno di genere pornografico). 6) La tendenza nei film non pornografici a marcare la distanza dalla pornografia includendola al suo interno, restringendo il campo visivo, lasciando tuttavia più nudo il corpo femminile, o insistendo sull'effetto del film sullo spettatore piuttosto che sul film cui costui assiste, giocando sul fuori campo, sul controcampo mancante, sull'effetto metonimico, facendo di necessità virtù con la sutura e le presenze acumatiche¹¹.

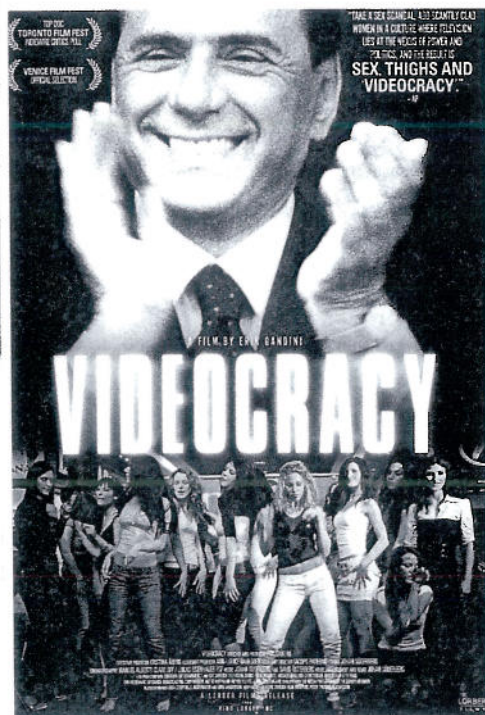
Ritorno al presente

Da *Un lupo mannaro americano a Londra* al presente, italiano, il passo è breve. Quanto è cambiata la pornografia dagli anni Ottanta? Ma soprattutto: quanto ha contribuito a cambiare la società da allora? Tornando al caso italiano, non è forse vero, come insegna il film di Landis, che la cosiddetta attività di governo si è trasformata in una serie di attività sessuali centrali, seriali, modulari come sequenze a luci rosse - con intermezzi insensati o demenziali corrispondenti invece, sempre sulla falsariga dei film porno anni Ottanta (Landis insegna...), a quella che dovrebbe essere la presunta responsabilità della cosa pubblica? Ecco perché *Videocracy* dalla specificità italiana ha saputo ricavare gli universali. Non dimentichiamo che poco più di un anno fa sembrava essere diventato impossibile l'utilizzo anche solo del termine "videocrazia" a prescindere dal film di Gandini, presentato con clamore peraltro prevedibile alla Mostra di Venezia, non nella selezione ufficiale, ma come "evento speciale" della Settimana della Critica in (prudente) collaborazione con le Giornate degli Autori. Eppure, nonostante l'impatto mediatico del film, in un contesto italiano dove sembra che la censura agisca con minore efficacia e capillarità dell'autocensura, occorrerà ricordare che esisteva una definizione di "videocrazia" a prescindere dal film. Ma in pochi sembravano essersene accorti. In diritto civile per "videocrazia" si intende il potere delle *lobbies* economiche sui mezzi di comunicazione di massa ed in particolare sulle radiotelevisioni; tale potere può diventare la causa di notevoli distorsioni sull'opinione pubblica e può delegittimare surrettiziamente i sistemi elettorali che sono istituzionalmente ancorati a principi pluralistici, garantistici e di trasparenza. Coloro che hanno potere sui network, infatti, hanno la possibilità di dialogare quotidianamente con gli elettori e attraverso i sondaggi [*Sondocrazia*] conoscerne esattamente desideri, gusti e tendenze. In tal modo costoro sono in grado, senza ricorrere alla mediazione dei partiti politici tradizionali, di proporre quotidianamente programmi, idee e candidati vincenti soprattutto perché hanno l'incontrollata facoltà di fruire a

loro piacimento degli spazi di comunicazione politica con una presenza più o meno latente anche nei programmi di puro intrattenimento¹².

Ma il lemma ha radici persino più lontane. Al titolo di un articolo apparso su «Repubblica» il 7 marzo del 1995: *È la videocrazia il nuovo fascismo*. L'autore, Umberto Rosso, ne attribuisce la paternità a Massimo D'Alema, il quale parla di "videocrazia" in riferimento alla situazione italiana in cui il già allora premier Berlusconi «sostituisce la tv ai partiti» e «rompe con la tradizione democratica». Sulla pagina in inglese di Wikipedia viene definita «the power of the image over society». E la fonte sembra essere un'altra, peraltro dello stesso anno, cui anche D'Alema potrebbe realisticamente aver attinto: un lungo intervento di Gianpietro Mazzoleni intitolato *Towards a "Videocracy"? Italian Political Communication at a Turning Point*. A questa fonte si riallaccia anche l'analisi di Giovanni Sartori in *Homo videns. Televisione e post-pensiero* del 1997. Siamo di fronte a un concetto o uno stato di cose molto italiano? Cose italiane o "caso" italiano? E questo caso politico, poi politico-mediatico si è trasformato nel caso collaterale del film di Gandini, che ha generato uno spasmodico, iniziale desiderio di vederlo, parlarne, dire la propria partendo dalla premessa che fosse un film unicamente *su* e perciò *contro* Berlusconi. Così se ne è sminuito il valore di ricognizione storica, in primo luogo sostenendo nelle più benevole recensioni "a caldo" che sull'argomento ormai tutti ne sapevano molto più.

Ragion per cui *Videocracy* nasceva datato. Datato allora a fronte delle ben più consistenti e successive dichiarazioni pubbliche di Veronica Berlusconi, dello scandalo legato alla neo-maggiorenne Noemi Letizia, delle dichiarazioni della "escort" Patrizia D'Addario. Datato più che mai oggi dopo le vicende delle ultime "escort", come la minorennegiana Ruby che è stata un po' la goccia che ha fatto traboccare il vaso, cioè cadere un governo. Ma oggi non è nemmeno un film datato. È stato direttamente superato. Non se ne parla più. Franteso un anno fa come film-inchiesta scandalistico, dimenticato oggi che non può servire per questo improprio valore d'uso (e getta), visto che ulteriori aggiornamenti hanno intanto riguardato due suoi protagonisti eccellenti come Lele Mora e Fabrizio Corona. Scomparsi loro dalla scena politica, scomparso o messo da parte lo stesso Berlusconi, non oggi, non domani ma dopodomani, quando l'oggi sarà diventata storia passata e i fatti assumeranno la parvenza di cronache post-atomiche, come nella brillante



e più volte citata *Introduzione* di Placido alla *Pornocrazia* di Proudhon, insomma che accadrà? Ci si chiederà ancora che cos'è in la "videocrazia"? E la "pornocrazia"? *Videocracy* non è esattamente un film su Berlusconi ma un film sull'Italia berlusconiana di lunga durata: fisiologicamente, sociologicamente e forse persino antropologicamente berlusconiana. L'Italia in cui, come dice Nanni Moretti nel *Caimano*, Berlusconi ha già vinto. Un'Italia trentennale, come si è visto e ribadito, ossessionata dall'esibizionismo sessuale e dalla totale assenza di freni morali, perciò anche molto incapace di guardarsi allo specchio, se non considerando la pornografia audiovisiva merce di scambio e di contesa politica, quindi il proprio specchio cui si accede privatamente o pubblicamente in ogni momento, disponendo di programmi televisivi che la pornografia l'hanno come sedimentata o, stando al computer, accedendo a film interi, a sequenze prolungate senza bisogno di registrarsi su quel sistema nervoso centrale che è diventata la rete. E questo lungo periodo di transizione pornocratica l'equivalente *sui generis* della fase lacaniana dello specchio della *gens* italica, che ha metabolizzato dagli anni Sessanta a oggi molto, dai *mondo-movies* che servirono a erotizzare il neorealismo, le aperture terzomondiste dello spettatore medio e lo spirito d'inchiesta zavattiniano, alla liberazione marcusiana, al '68 e al femminismo passando per Pier Paolo Pasolini il quale, resosi conto della logica pornografica/pornocratica della prorompente e bulimica società dello spettacolo italiana, non aveva avuto scelta. Abiurare se stesso. La sua Trilogia della vita. Che, tradotta in filone, il filone "decamerotico" che assieme ad altri filoni contigui, spianarono la strada al pornocinema italiano della seconda metà degli anni Settanta, era diventata una tremendamente e profeticamente una trappola mortale per sé e per i corpi nudi sullo schermo. Corpi non più liberati ma chiusi nelle inquadrature anatomiche, moltiplicati all'infinito, ridistribuiti in generi e sottogeneri, affidati alla pellicola, poi al video, poi alla rete informatica. Più reali della realtà: *mortificati*.

Note

1. P.J. Proudhon, *La pornocratie ou les temps modernes*, 1875 [tr. it. *La Pornocrazia o le donne dei tempi moderni*, Dedalo, Bari 1979, p. 165].
2. B. Placido, *Introduzione*, in P.J. Proudhon, *La Pornocrazia*, cit., pp. 12-14.
3. G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1949 [tr. it. *1984*, Mondadori Milano, 1950; 1984, p. 66].
4. E. Gandini, intervista andata in onda su Current, inserita nella sezione "Contenuti speciali" del dvd di *Videocracy*, Fandango, Roma 2009.
5. Cfr. A. G. Mancino, *Principi di pornocrazia*, in «Cinecritica» n. 19, aprile-settembre 2000, pp. 42-51.
6. N. Chomsky, E.S. Herman, *Manufacturing Consent*, Pantheon Books, New York 1998 [tr. it. *La fabbrica del consenso*, Marco Tropea, Milano 1998; Il Saggiatore, Milano 2006, p. 57].
7. Cfr. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris, 1958; 1962 (tr. it. parziale *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1973; 1979, p. 213).
8. Cfr. R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in «Cinema Journal» n. 23, 1984; R. Altman, *Film/Genre*, BFI, London 1999 [tr. it. *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano 2004].
9. Cfr. C. Metz, *Le significant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, UGE, Paris 1993 [tr. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980].
10. Cfr. M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977.
11. Cfr. J. P. Oudart, *La suture I*, in «Cahiers du cinéma», n. 211, 1969, Id., *La suture II*, in «Cahiers du cinéma» n. 212, 1969; M. Chion, *La voix au cinéma*, Edition de l'Etoile, Paris 1982 [tr. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991].
12. AA.VV., *Elementi di diritto civile*, Simone, Napoli 2009.