



Dickinson

<http://www.gendersexualityitaly.com>

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title: “Pornoestetica” familiare: La parentela erotica in Rosario Gallardo

Journal Issue: *gender/sexuality/italy*, 9 (2022)

Author: Roberto Paolo Malaspina, University of Milan

Publication date: 12/31/2022

Publication info: *gender/sexuality/italy*, “Themed Section”

Permalink: <http://www.gendersexualityitaly.com/4-pornoestetica-familiare-gallardo>

DOI: <https://doi.org/10.15781/hb01-7f93>

Author Bio: Roberto Paolo Malaspina concluded his MA degree in Visual Arts at the University of Bologna with a dissertation on the theoretical identity of postmodern architecture. During his studies, he worked as a curator for Narkissos, an independent gallery based in Bologna, where he further researched the interrelation between the body, technology, and feminism. Between 2019 and 2020, he attended CAMPO, a course for curators of the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. He is currently a Ph.D. student at the University of Milan in the Department of Philosophy and Human Science and member of the ERC project AN-ICON, where he researches the relationship between embodied perception and new media in the fruition of pornographic moving images.

Abstract: This contribution focuses on the symbolic form of the family—as a *topos* and stereotype of Italian culture—investigating its intersections with sexuality, cinematic, and post-pornographic representations. Starting from the analysis of the disciplinary family in Foucault, this article shows, through the lens of queer and performative gender theories, the possibility of *disorienting* the normative status of the family and its cinematic representations. Finally, in the contemporary national context, the role that the dissident practices of post-pornography have played with respect to representations of sex and family forms is analyzed. Through the investigation of performances, videos, and films by the “pornoterrorist” couple Rosario Gallardo, this article shows how the duo played a central role in constituting the specificity of the national post-porn scenario, precisely in light of their ability to crystallize and exploit stereotypical Italian forms (such as the family) in favor of a broader practice of political dissidence.

Key words: Family, cinema, post-pornography, Italian culture, Rosario Gallardo

Copyright Information

g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

“PORNOSTETICA” FAMILIARE: LA PARENTELA EROTICA IN ROSARIO GALLARDO

ROBERTO PAOLO MALASPINA

Il disorientamento della parentela disciplinare

Il concetto di famiglia, quale cellula o unità sociale, è senza dubbio alla base delle forme di parentela occidentale. L’obiettivo del presente contributo è quello di analizzare alcune forme di rappresentazione di sistemi familiari, concentrandosi su prodotti cinematografici che possono costituirsi come modalità *disorientanti* del suo modello tradizionale e, in particolare, sul ruolo che la post-pornografia, come dispositivo teorico e come pratica, può avere nell’esplorazione di forme di parentela non normativa nel contesto della cultura italiana.

Al centro della concettualizzazione della forma familiare vi è di certo l’importante contributo della letteratura foucaultiana. Nella sua analisi degli intrecci simbolici di potere costitutivi della famiglia moderna, Foucault individua nell’*assemblage* parentale forme di potere sovrano. Esso funziona in senso normativo e deve il suo mantenimento a un orientamento gerarchico, individualizzato all’apice dalla figura del sovrano ed esemplificato dall’impostazione patriarcale della *familia* romana.¹

Tale modello interpretativo, di certo rilevante per una comprensione profonda della genealogia familiare, non riflette a pieno le caratteristiche delle forme parentali moderne e contemporanee che Foucault stesso in un certo senso “aggiorna” ibridando le strutture di potere sovrano con processualità di controllo di tipo *disciplinare*. A partire dal diciottesimo secolo, sempre seguendo Foucault, nelle società occidentali nasce un nuovo tipo di famiglia, medicalizzata, panottica, e normativa.² La famiglia diventa dunque l’istituzione di potere dove coabitano in senso simbiotico processi di matrice arcaica, come quelli del potere sovrano (la discendenza di sangue, le ritualità legate alla conferma dell’appartenenza familiare ecc.), e dinamiche disciplinari che implicano lo sfrangiamento dell’unità repressiva e di controllo patriarcale, come quella della figura paterna (quale surrogato nel nucleo familiare del sovrano). L’impostazione foucaultiana ci permette in definitiva di comprendere la natura biopolitica della famiglia al di là del suo funzionamento esclusivamente repressivo. La famiglia diventa quindi agenzia di un più ampio sistema di potere disciplinare, diffuso e nebulizzato tale da produrre, in senso multiforme, precise strategie di controllo che ruotano attorno e sfruttano il *dispositivo di sessualità*. L’isterizzazione del corpo della donna, la pedagogizzazione del sesso del bambino, la socializzazione delle condotte procreative e la psichiatrizzazione del piacere perverso diventano gli assi strategici attraverso cui i modelli familiari sfruttano il dispositivo di sessualità.³ Tali assi, non a caso, sono anche perfettamente congruenti con i soggetti che nella famiglia stereotipicamente vivono e dove costituiscono le loro identità disciplinate: la donna isterica, il bambino onanista e la coppia malthusiana.

La lezione sulla famiglia che l’interpretazione foucaultiana ci insegna è molteplice: da una parte, essa, nella sua configurazione moderna e contemporanea assiste, produce e riproduce sistemi di potere disciplinare e, soprattutto, proprio alla luce del suo statuto ibrido si presenta come un sistema *quasi-naturale*. Caduta la sua esclusiva capacità repressiva e sovrana la dimensione disciplinare della famiglia coadiuva quella produzione di discorsi che in maniera ben più efficace e sotterranea regola la sessualità (e, attraverso di essa, le forme di potere e controllo). Tale caratteristica pone in essere la sua potenza normativa, quella capacità cioè di definire un ordine del discorso che esclude (e nel caso

¹ “A lungo, uno dei privilegi caratteristici del potere sovrano era stato il diritto di vita o di morte. Probabilmente derivava nella sua forma dalla vecchia *patria potestas* che dava al padre di famiglia romano il diritto di ‘disporre’ della vita dei suoi figli come quella degli schiavi; gliel’aveva ‘data,’ poteva togliergliela.” Foucault, *La volontà di sapere*, 119.

² “Ma, per quanto mi riguarda, direi che la piccola famiglia affettiva, compatta, sostanziale, che caratterizza la nostra società e che nasce, in ogni caso, alla fine del diciottesimo secolo, si è costituita a partire dall’incesto carezzevole degli sguardi e dei gesti attorno al corpo del bambino. Questo tipo d’incesto—incesto epistemo-filico, del contatto, dello sguardo e della sorveglianza—è stato a fondamento della famiglia moderna.” Foucault, *Gli anormali*, 222.

³ Foucault, *La volontà di sapere*, 92-93.

dell'interpretazione foucaultiana, patologizza) ogni forma deviante dal sistema disciplinare che essa stessa pone in essere.

Il sistema familiare, così come definito da Foucault, ha delle risonanze, nel suo funzionamento, con le capacità agentive dell'immagine pornografica e con la volontà stessa di riprodurre un'azione sessuale? L'invasione e la saturazione della sessualità nella famiglia gioca un ruolo teorico strettamente vicino alle prime ormai classiche interpretazioni della nascita della pornografia. L'intreccio fra la prospettiva foucaultiana delle forme di potere innestate sulla sessualità sono infatti allo stesso tempo centrali per le analisi che sul suolo statunitense hanno inaugurato gli studi sulla pornografia in senso stretto. Il canonico volume di Linda Williams e la sua analisi delle origini alla base della volontà pornografica devono molto all'interpretazione dei sistemi discorsivi di potere e sapere in Foucault.⁴ Le forme parentali e la famiglia come unità simbolica, di certo non presa direttamente in esame da Williams, perimetrano tuttavia un rilevante territorio d'analisi ancora da esplorare e che, in questa sede, fornisce lo spunto per indagare le modalità con cui l'immagine pornografica, i suoi processi rappresentativi e fruitivi, possono costituire forme che, da una parte, enfatizzano la natura disciplinare e scopofila della volontà di sapere e conoscere il sesso in senso foucaultiano e, dall'altra, ne possono costituire un *farmakon* teorico di alto potenziale anche all'interno del dispositivo familiare. È lo stesso Foucault a definire le forme di discorsività sul sesso (di cui il pornografico è rappresentazione e motore visivo) come possibile riedizione contemporanea dell'*ars erotica*. Williams, nella sua lettura del testo foucaultiano, si sofferma quasi esclusivamente sulla capacità normativa della *scientia sexualis* e della sua continuità con lo sguardo pornografico.⁵ Se tuttavia ammettiamo, come fa lo stesso Foucault, che “la nostra *scientia sexualis* non sia che una forma particolarmente sottile di *ars erotica*? Che sia la versione occidentale e sofisticata di questa tradizione apparentemente scomparsa?” possiamo intravedere nella pornografia audiovisiva un importante strumento per la definizione di forme relazionali non disciplinari, come quelle che Foucault stesso intravedeva nella mitica età dell'*ars erotica*.⁶

Tale impostazione normativa del sistema famiglia ha dunque primariamente un valore *performativo*. La dimensione performativa è alla base di molte delle teorie che ancora oggi spiegano i sistemi di definizione di categorie critiche che, come nel caso del genere o della razza, molto devono agli impianti teorici di Foucault. Se il filosofo utilizza la dimensione *gendered* dei suoi sistemi senza una particolare attenzione alle dimensione femminile positiva, è chiaro che per comprendere a fondo le dinamiche e processualità che la famiglia come oggetto performativo detiene non è possibile escludere la sua decodificazione come il primo luogo dove la dimensione del genere stesso non solo viene riprodotta ma inizialmente costituita o generata.⁷ Il nesso fra il luogo della famiglia come produttore e riproduttore delle

⁴ Williams, *Hard Core*.

⁵ Nella prospettiva di Foucault, la civiltà occidentale contemporanea avrebbe sviluppato una *scientia sexualis*, in opposizione alla pratica dell'*ars erotica*, caratterizzata da un rapporto con “la verità” “estratta dal piacere stesso, considerato come pratica e raccolto come esperienza” (Foucault, *La volontà di sapere*, 53). La caratteristica del sapere sintetizzato dall'*ars erotica* è quello di essere inserito in una modalità di trasmissione *iniziativa*. Iniziazione che, nelle civiltà antiche, veniva intesa come pratica atta alla trasfigurazione di colui sul quale fa cadere i suoi privilegi. La *scientia sexualis*, al contrario, descrive una serie di procedure che in Occidente sono state funzionali a “dire la verità sul sesso” attraverso la pratica della *confessione*. Una tecnica che esercita potere sui piaceri e desideri oggetto della stessa, in una modalità circolare che rende da una parte tale sapere sensualizzato e dall'altra ritrasmette il piacere sensuale derivante dalla confessione all'istituzione di potere che l'ha posta in essere. Un ricircolo problematico che in Foucault risulta alla base dei processi repressivi occidentali rispetto a corpi e pratiche sessuali. Una questione dunque di processi comunicativi: da una parte abbiamo l'analisi del piacere corporeo e delle pratiche che lo permettono indagato e comunicato *nel* piacere stesso, all'interno di contesti “privati” e guidati. Dall'altra un modello comunicativo eterodiretto, fondato sulla presenza di un organo di potere che definisce ed estrapola una forma di conoscenza attraverso la confessione. Cfr. Foucault, *La volontà di sapere*, 63-68.

⁶ Nella sua cangiante impostazione teorica, Foucault espande l'interrogativo associando un'altra interpretazione possibile ma “piuttosto esigua”: “O bisogna supporre che tutti questi piaceri non siano che i sottoprodotti di una scienza sessuale, un beneficio che ne sorregge gli sforzi innumerevoli?” Foucault, *La volontà di sapere*, 66.

⁷ La principale accusa è quella di un sistematico androcentrismo da parte soprattutto dell'essenziale contributo di molta letteratura femminista post-foucaultiana che evidenzia la quasi sistematica analisi della figura femminile come soggetto reificato e patologizzato anche nell'ambito della famiglia dove il suo ruolo è tuttavia centrale e più complesso. Cfr. Simons, “Foucault's Mother” e Feder, “The Dangerous Individual(s) Mother.”

performatività di genere è inoltre coadiuvato, come confermato da Butler e già intuito da Foucault, dalla sua interpretazione quale dispositivo *quasi-naturale*.⁸

Se per altre categorie critiche, come appunto il genere o la razza, il processo di normalizzazione attraverso la reiterazione guarda soprattutto alla modulazione della soggettività, il concetto di famiglia descrive, un *assemblage* di relazioni. Partendo dall’assunto che la natura performativa della formazione identitaria mantiene un forte sistema relazionale, ci si chiede se gli strumenti metodologici solitamente applicati alla descrizione dei processi di soggettivazione possano ugualmente essere utilizzati nel delineare la formazione di sistemi relazionali come quelli della famiglia. Nel considerare la natura produttrice e disciplinare della famiglia, la cui connivenza con ampi sistemi di potere ha proprio il ruolo di produrre soggettività ben disciplinate, *straight* (nel molteplice senso inglese di dritte, corrette ed eterosessuali), possiamo con una certa agilità considerare come ulteriormente simbiotiche le prospettive teoriche espresse da Foucault e gli strumenti metodologici delle teorie performative del genere.

Una prima doverosa distinzione, necessaria per una corretta analisi della costituzione normativa del dispositivo famiglia, è quella tra performance e performatività. Come affermato da Butler in relazione al genere, una determinata identità è una categoria performativa e non (solo) una performance culturale.⁹ La teoria di Butler implica, infatti, che il genere è performativo nel senso che codifica un ordine del discorso che consente ai soggetti coinvolti di esprimere atti linguistici, e quindi permette loro di produrre azioni materiali. Butler, formata dalle teorie degli atti performativi di Austin, concepisce il genere come una sorta di matrice linguistica che struttura quella griglia entro cui i soggetti possono esprimere la loro, seppur limitata, performance di genere.¹⁰ L’“ordine del discorso” di Butler si riferisce chiaramente a un sistema normativo, nel senso che, come ogni norma, si costituisce nel tempo attraverso la reiterazione di un determinato atto linguistico. Risulta dunque chiaro che tra i dispositivi disciplinari, la famiglia detiene un ruolo egemone nella produzione e reiterazione della griglia performativa di genere.

È possibile considerare modalità rappresentative (cinematografiche e pornografiche) della forma familiare come dispositivi dal potenziale *disorientante* rispetto alle griglie normative che Foucault e Butler includono nelle loro prospettive?

Così come l’intreccio fra volontà scopica e impostazione disciplinare e confessionale hanno molto in comune con l’origine della forma pornografica è altrettanto vero che la reiterazione normativa della performance di genere (e con essa della forma familiare), dimostrano non poche modalità di funzionamento in comune con il genere pornografico.¹¹ Se colleghiamo, nel loro funzionamento, la reiterazione linguistica con quella dell’immagine, cominciamo a comprendere il suo potere normativo e la sua *agency* al di là delle sue influenze dirette sul corpo dell’utente. Per comprenderne le conseguenze

⁸ “The story of kinship, as we have it from Lévi-Strauss, is an allegory for the origin of culture and a symptom of the process of naturalization itself, one that takes place, brilliantly, insidiously, in the name of culture itself. Thus, one might add that debates about the distinction between nature and culture, which are clearly heightened when the distinctions between animal, human, machine, hybrid, and cyborg remain unsettled, become figured at the site of kinship, for even a theory of kinship that is radically culturalist frames itself against a discredited ‘nature’ and so remains in a constitutive and definitional relation to that which it claims to transcend.” Butler, *Antigone’s Claim*, 37.

⁹ I riferimenti principali sono: Butler, *Questione di genere* e *Fare e disfare il genere*; “Se dovessi dimostrare che i generi sono ‘performativi’ vorrebbe dire che io penso che uno si alza la mattina, indugia davanti all’armadio per scegliere il proprio genere, lo indossa per tutto il giorno, poi lo ripone ordinatamente la sera. Tale soggetto volitivo, che decide *del* proprio genere, [...] non si accorge che la sua esistenza è già decisa *dal* genere. Certamente, una teoria di questo tipo ripristinerebbe la figura umanista di un soggetto che sceglie, al centro di un progetto la cui insistenza sulla costruzione sembra però dichiarare l’esatto contrario.” Butler, *Corpi che contano*, xviii.

¹⁰ Austin, *How to Do Things with Words*.

¹¹ Il principale riferimento in tal senso è a Williams che associa la volontà pornografica (nel senso di volontà di “scrivere” un’azione sessuale) alla nascita della riproduzione dell’immagine in movimento. L’immagine tecnica del cinematografo e il suo statuto di verità hanno giocato, secondo Williams, una parte centrale nella codificazione delle prime forme di pornografia come *scientia sexualis* e, contemporaneamente, secondo il ricircolo di potere-piacere definito da Foucault, di sensualizzare il tipo di sapere visivo prodotto da tali tecnologie in ambito scientifico. È infatti da questo incrocio di volontà che Williams riconosce nelle immagini crono-fotografiche di Eadweard Muybridge tra le prime espressioni di tale impulso scopico: “we can begin to recognize how the desire to see and know more of the human body—in this case to answer ‘academic questions’ of the mechanics of body movement—underlies the very invention of cinema.” Williams, *Hard Core*, 36.

sociali più ampie e durature, il paradigma della reiterazione dell'immagine sembra infatti particolarmente efficace nel descrivere i modi in cui le pornografie (soprattutto *mainstream*) hanno funzionato simultaneamente come strumenti di costituzione e rottura delle norme performative attraverso la ripetizione. Il genere pornografico è, nelle sue espressioni industriali, caratterizzato da una precisa e volontaria reiterazione di elementi fotografici, registici, e performativi. Questa forma reiterativa impone la comprensione del tipo di norma che la sua ripetizione costituisce. Un processo che ha—come la letteratura femminista pro-censura ha argomentato—un ruolo centrale nella costituzione di identità reificate soprattutto rispetto alle figure femminili o femminilizzate.¹² Se le posizioni pro-censura sono oggi inapplicabili all'ampio ambito dei *porn studies*, enfatizzano tuttavia la possibilità che il cinema (pornografico e non), definisca una forma di *tecnologia* del genere. È de Lauretis che ne conia l'utilizzo, interpretando la forma cinematografica come “dispositivo materiale e pratica significativa al tempo stesso, in cui il soggetto è implicato, costruito, ma non esausto.”¹³ Una posizione teorica che, ammorbidendo le prospettive politiche del femminismo americano pro-censura, individua nella forma cinematografica (e quindi anche nella pornografia), un potente mezzo che, in maniera biunivoca, genera e può piegare le griglie normative della spettatorialità e permette di *in-generarsi*, di seguire cioè un processo para-proiettivo con la rappresentazione dominante.¹⁴

È dunque possibile riscontrare nella pornografia, quale dispositivo cinematografico dalle particolari e sotterranee capacità in-generanti, tra i terreni più adatti alla crescita di posizioni, rappresentazioni e politiche antagoniste alla normatività di genere e alla disciplinarietà relazionale?

Nell'ambito della *queer theory*, Sarah Ahmed prende proprio in esame le forme di parentela non normativa (che nel suo caso si esprimono come forme di parentela non eterosessuali), per esemplificare quello che lei definisce *dispositivo di disorientamento*.¹⁵ Il dispositivo di disorientamento descrive la possibilità “di sperimentare i piaceri della deviazione” da quei sistemi che, come la famiglia disciplinare, definiscono le forme agentive della griglia normativa (ed eterosessuale). Per esprimere meglio il concetto, Ahmed usa il non casuale esempio della linea familiare: “after all, it is possible to follow certain lines (such as the family line) as a disorientation device ... For some, for instance, the very act of *describing* queer gatherings as family gatherings is to have joy in the uncanny effect of a familiar form becoming strange.”¹⁶ I *queer gatherings*, quelle forme di parentela alternative a quelle di sangue che i soggetti *queer* o non conformi costituiscono a seguito di un'esclusione forzata o di un allontanamento autodeterminato dalle famiglie biologiche, diventano per Ahmed l'espedito per attualizzare una forma di dispositivo discorsivo che piega la rettitudine delle griglie normative che, nel caso specifico, stabiliscono il concetto di famiglia. L'utilizzo del verbo *describe* è in Ahmed un chiaro riferimento alla capacità performativa del linguaggio ma, contemporaneamente, pone la possibilità di considerare forme rappresentazionali visive (come il cinema e la pornografia) quali dispositivi di disorientamento. Il riferimento primario della fenomenologia di Ahmed è di certo quello che oggi si è codificato come l'ambito dei *critical kinship studies*.¹⁷ In territorio statunitense molta letteratura ha da oltre un trentennio, analizzato le forme di parentela non normativa, eterosessuale o biologica. Testi cardinali come *Mother Camp: Female Impersonator in America* di Ester Newton e, soprattutto, *Family We Choose* di Kath Weston descrivono la potenza politica di forme relazionali non basate su legami biologici, quanto piuttosto sull'esclusione dal paradigma familiare canonico e dalla dirompenza di un dispositivo sessuale, appunto, disorientato. Non è fra l'altro un caso che anche lo stesso Foucault, ben prima della codificazione della *queer theory*, in *De l'amitié comme mode de vie*, si chiede “come arrivare attraverso le pratiche sessuali a un sistema di relazioni?” e ancora “è possibile creare un modo di

¹² Dworkin, *Men Possessing Women*; MacKinnon, *Only Words*.

¹³ de Lauretis, *Technologies of Gender* e *Sui Generis*; de Lauretis, *Sui generis*, 152.

¹⁴ “La costruzione del genere prosegue oggi tramite le varie tecnologie del genere (come il cinema) e i diversi discorsi istituzionali (come la teoria), e ha il potere di controllare il campo del significato sociale e quindi di produrre, promuovere, e ‘impiantare’ le nuove rappresentazioni del genere.” de Lauretis, *Sui generis*, 153.

¹⁵ Ahmed, “Queer Phenomenology”; Ahmed, *Queer Phenomenology*.

¹⁶ Ahmed, “Queer Phenomenology,” 569.

¹⁷ Riggs and Peel, *Kinship Studies*.

vita omosessuale?”¹⁸ Gli interrogativi di Foucault, di certo ancorato all’analisi esclusiva dell’omosessualità maschile e delle sue forme di parentela, rende tuttavia chiaro come l’omosessualità (quale dispositivo di sessualità disorientato e disorientante nel senso attribuito al termine da Ahmed) non costituisce una minaccia in quanto pratica sessuale ma piuttosto in quanto *modo di vivere* e, conseguentemente, modo di generare parentele. Ahmed e Foucault prima di lei riconoscono dunque i piaceri perturbanti e, soprattutto, l’*agency* politica di praticare, immaginare e rappresentare forme di parentela che decostruiscono il dispositivo di sessualità disciplinare e ne disinnescano il potere normativo.

Tra i processi rappresentazionali, il cinema può dunque configurarsi quale dispositivo disorientante rispetto alle forme di parentela? La storia del cinema, italiano e internazionale, ha ampiamente utilizzato l’impostazione sociale della famiglia come motore narrativo e, soprattutto, quale oggetto teorico di analisi, decostruzioni e risemantizzazioni. Alcuni testi risultano particolarmente esemplificativi, nell’economia di questa analisi, delle strategie che il cinema ha posto in atto per rappresentare forme di parentela alternativa e di dissoluzione del dispositivo di sessualità. Il cinema italiano, nello specifico, ha trattato in vario modo le impostazioni parentali che hanno caratterizzato la famiglia e il suo cambio di statuto negli scorsi decenni – si pensi solo a esempi come *Parenti Serpenti / Dearest Relatives, Poisonous Relations* (Mario Monicelli, 1992) o la produzione filmica di Francesca Archibugi, in particolare il suo titolo d’esordio *Mignon è partita* (1988).¹⁹ L’istituzione famiglia in Italia ha visto, a partire degli anni Sessanta del Novecento, un importante cambiamento in linea con tutto l’Occidente dell’epoca: la cosiddetta “seconda transizione demografica” ha portato una serie di svolte sociali, economiche e politiche—da una diffusa seppur timida secolarizzazione alla più intensa partecipazione femminile al mercato del lavoro—con forti ricadute sulla costituzione e il mantenimento delle forme familiari tradizionali.²⁰ Un passaggio particolarmente rilevante per la definizione delle caratteristiche e conformazioni dei dispositivi di sessualità contemporanei e che immediatamente il cinema ha saputo leggere e descrivere. È il caso del cinema Pasoliniano e, in particolare di *Teorema / Theorem* (Pier Paolo Pasolini, 1968)—nella doppia fattura di libro e film—che ritrae con particolare precisione gli intrecci fra sessualità, religione e assetto familiare al centro anche, come vedremo, di alcune pratiche post-pornografiche contemporanee.

Pasolini sceglie di trattare in un momento caldo della politica italiana il tema della sessualità e della sua intrusione (fisica e simbolica) all’interno della forma familiare. La perfetta sincronia dell’uscita del film con i moti generali sessantottini sancisce il ritratto dell’apocalisse della famiglia borghese italiana. Come notato in una recente analisi del rapporto fra politiche cattoliche e pornografie in Italia, *Teorema* debutta con particolare coerenza in un momento in cui quella “mutazione antropologica” degli italiani faceva particolarmente sentire i suoi effetti sulle forme di parentela e i suoi intrecci con le discorsività sulla sessualità.²¹ *Teorema* è stato dunque un perfetto dispositivo di disorientamento per l’Italia dell’epoca, con effetti tangibili nelle reazioni politiche e critiche soprattutto del pubblico cattolico.²² Il film segue una trama semplice ma efficace: la vita di una borghese famiglia milanese viene sconvolta dalla visita di un misterioso ospite. L’ospite, la cui identità rimane criptica per tutta la durata del film, intesse rapporti (sessuali) con tutti i membri della famiglia, sconvolgendo, se pur in modulazioni diverse, la vita di ognuno di loro. L’interpretazione, fornita dallo stesso Pasolini, ci aiuta a decifrare la natura chiaramente divina dell’ospite, un simbolico arcangelo che attraverso l’azione sessuale, nel film sempre e solo accennata,

¹⁸ Foucault, intervista apparsa su *Gai Pied*, 25 Aprile 1981, ora in *Dits et écrits*, testo n. 293: 163-167; Foucault, *Dits et écrits*, 165.

¹⁹ Sul rapporto fra rappresentazione cinematografica e forme famiglia in Archibugi cfr. Laviosa, “Socio-Cultural Changes in the Italian Family.”

²⁰ Cfr. Blossfeld and Drobnič, *Careers of Couples in Contemporary Society*.

²¹ Subini, *La via italiana alla pornografia*; il riferimento è al celebre e controverso articolo di Pasolini apparso il 10 giugno 1974 sul *Corriere della Sera*, scritto a seguito della vittoria del no al referendum sul divorzio. Per Pasolini tale cambiamento è da ricondurre all’“ideologia edonistica e del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano.” Pasolini, in Siti e De Laude, *Saggi sulla politica e sulla società*, 308.

²² Importante in tal senso l’iter processuale subito da *Teorema*, accusato di oscenità e poi scagionato dal Tribunale di Venezia.

disvela ai singoli personaggi la natura delle loro esistenze incastrate nel sistema disciplinare borghese.²³ L'utilizzo della crasi fra sessualità e religione da una parte genera una serie di forti e ambigue reazioni da parte di pubblico e politici; dall'altra, fornisce l'esempio di come una forma filmica possa costituire la rappresentazione del disfacimento dei modelli disciplinari di parentela attraverso la sessualità. L'ospite divino fa il suo avvento e, nel ritirarsi, lascia disorientati e sconvolti i personaggi con cui ha interagito. Il padre, in chiara citazione francescana, abbandona i suoi possedimenti e si spoglia (simbolicamente e fisicamente) dei suoi attributi borghesi nella ricerca disperata di un senso fino ad allora saldamente mantenuto nel contesto disciplinare (Fig. 1). La madre, Lucia, cade vittima della sua stessa sessualità incastrata, cercando in rapporti occasionali la rivelazione mistica dell'ospite. I figli concludono l'apocalisse familiare di *Teorema*: da una parte Piero, soggetto omoerotico per eccellenza (e in un certo senso proiezione di Pasolini stesso) rinnega la discendenza industriale e si dedica alla pittura, dall'altra Odetta, la figlia, cade in stato catatonico, entrambi incapaci di proseguire la linea familiare attraverso la riproduzione. Il personaggio che dal sistema di disorientamento disperante si salva è Emilia, la domestica, che alla luce della sua natura non borghese, coglie a pieno la rivelazione dell'ospite e sublima la potenza erotica in una mistica para-assunzione di chiaro retaggio mariano (Fig. 2).



Fig. 1: Pasolini, *Teorema*. Still.

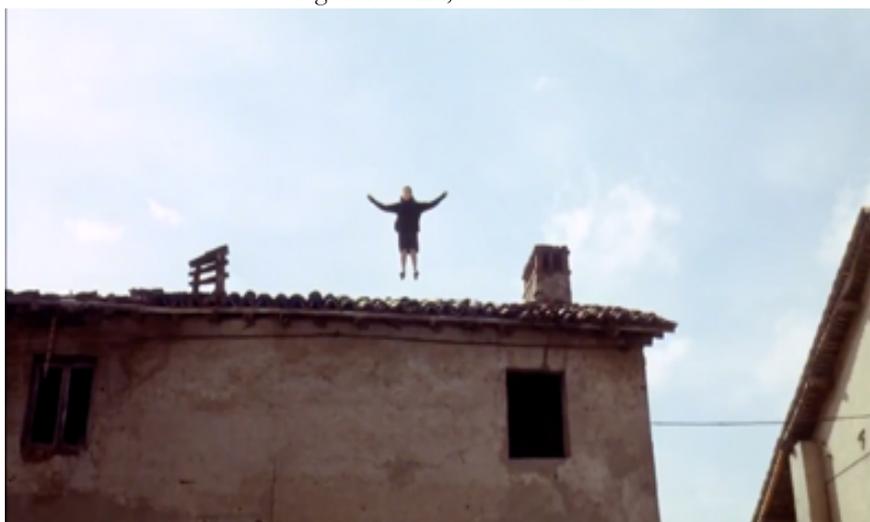


Fig. 2: Pasolini, *Teorema*. Still.

²³ “Teorema parla di un’esperienza religiosa. Si tratta dell’arrivo di un visitatore divino dentro una famiglia borghese. Tale visitazione butta all’aria tutto quello che i borghesi sapevano di se stessi,” in Siti e Zabagli, *Pier Paolo Pasolini*, 2931.

Teorema ritrae con particolare precisione la natura dirompente dell'intreccio fra sessualità e le pratiche disciplinari del sistema capitalistico e borghese dell'Italia dell'epoca. Un intreccio che, proprio attraverso l'azione sessuale, rende tangibili quelle discorsività sul sesso di cui parla Foucault, le fa esplodere in una crisi fra erotismo e misticismo e, così facendo, disvela la natura profondamente *regolata* dell'essere umano borghese che non può che far fronte, in solitaria, alla perdita di ogni coordinata. La famiglia italiana ne risulta sconfitta: di fronte al disvelamento della sua natura disciplinare, i suoi componenti sono atomizzati, non in grado di costituire forme relazionali alternative, o surrogate a quelle della famiglia e la cui sessualità non potrà che essere abbandonata in favore di una modulata disfunzionalità.

Rosario Gallardo e la “pornoestetica” italiana

Religione, famiglia e cultura borghese risultano dunque i poli che Pasolini utilizza per costruire il suo *Teorema*. Centri nevralgici della cultura dell'epoca e ancora oggi fattori stereotipici delle forme sociali nazionali, con particolare riferimento alla spinta “neocattolica” della recente politica italiana che sul supposto valore *naturale* della famiglia ha incentrato la sua retorica.²⁴ La scelta di concentrarsi sul testo pasoliniano attiva un'imprevista ma potenzialmente proficua analogia con pratiche post-pornografiche contemporanee che proprio intorno a questi tre poli ruotano e che disinnescano il dispositivo di sessualità, spogliando la religiosità, i sistemi parentali e la cultura borghese dalla loro valenza normativa, enfatizzandone piuttosto il potere politico di disorientamento sociale. Attraverso i lavori dei Rosario Gallardo (duo con base a Milano, composto da Mariatinka Iniotakis e Nicola Serra) si cercherà, in questa parte dell'analisi, di posizionare il ruolo del duo nell'ampio e frastagliato panorama post-pornografico italiano concentrandosi sulle dinamiche parentali e relazionali che il linguaggio della coppia attiva con i suoi utenti e soggetti della rappresentazione.²⁵

Il linguaggio post-pornografico, che vede la sua nascita e definizione nel concitato clima degli Stati Uniti di fine anni Ottanta, trova in Italia una sua precisa emersione a partire dagli anni Duemila con un rinnovato posizionamento politico.²⁶ Come notato da Michela Baldo, lo sviluppo della post-pornografia italiana contemporanea è da leggersi in relazione alla diffusione, traduzione, e assimilazione di pratiche e testi del transfemminismo di matrice spagnola, piuttosto che della sua configurazione nord-americana.²⁷

Punto esemplificativo della migrazione concettuale dalla Spagna verso l'Italia è la traduzione in italiano nel 2010 del “Manifesto para la insurrección transfeminista” da parte del collettivo [ideadestroyingmuros](#) e l'importante contributo editoriale delle traduzioni dei testi di Diana J. Torres e Itziar Ziga pubblicate da Golena Edizioni per la serie Malatempora.²⁸ Le traduzioni, a opera di un collettivo di autrici, contribuiscono alla creazione di un substrato teorico alle diverse configurazioni di attivismo performativo e gruppi informali che negli stessi anni operano sul territorio nazionale.²⁹ Questa spinta transfeminista, che riscopre nel suffisso “trans” non solo l'inclusione delle soggettività transgender ma

²⁴ Si veda, rispetto alla conformazione “neocattolica” italiana, Prearo, *L'ipotesi Neocattolica*. Prearo identifica nell'allineamento fra gruppi fondamentalisti cattolici e partiti populistici e nazionalisti una rinnovata spinta politica fondata sulla famiglia *naturale* e sull'opposizione alle cosiddette teorie “gender”: “inizialmente polarizzata intorno all'argomento pro-life (2012-2013), la causa anti-gender diventa poi il centro di una nuova polarità movimentista (2013-2016), che troverà infine nella retorica pro-family (dal 2016) il collante ideologico di un fronte di azione collettiva più ampio [...]” Prearo, *L'ipotesi Neocattolica*.

²⁵ La coppia è anche conosciuta con i nomi d'arte di Regina Vertebra e Bruno Bastoni.

²⁶ Il principale riferimento è al lavoro performativo, cinematografico, e teorico di Annie Sprinkle con la redazione del “Post Porn Manifesto” firmato da Sprinkle insieme a Veronica Vera, Candida Royalle, Frank Moores, e Leigh Gates nel 1989, raccolto in MacKenzie, *Global Cinema Cultures* e al successivo *Post Porn Modernist*.

²⁷ Baldo, “Translating Spanish Transfeminist Activism”; il riferimento principale è a Koyama, “Transfeminist Manifesto.”

²⁸ Oltre al sito del collettivo, cfr. Baldo, “Translating Affect”; Torres, *Pornoterrorismo*; Torres, *Fica Potens*; Torres, *Vomitorium*; Ziga, *Diventare cagna*.

²⁹ A titolo esemplificativo: Laboratorio Smaschieramenti, fondato nel 2008 a Bologna, Cagne Sciolte nato nel 2013 a Roma, Ah! SqueerTo! fondato a Torino nel 2015, Sommovimento NazioAnale, network informale creato nel 2012 e Non Una di Meno, emerso in Italia nel 2016. Cfr. Baldo “Translating Spanish Transfeminist Activism” e Cossutta, “Transfeminist Politics.”

la matrice di una differente epistemologia, fonda molte delle sue pratiche politiche proprio sul linguaggio post-pornografico.³⁰ A conferma dell'attitudine *sex positive* del transfemminismo spagnolo, oltre che i citati testi di Torres e Ziga, vi è l'importante contributo connettivo della *Muestra Marrana* in Spagna, evento itinerante di performance e cinematografia post-porno dissidente e momento centrale per la formazione di relazioni politiche e sodalizi identitari per l'Europa mediterranea.³¹ È in questo clima che anche in Italia incominciano gli attivismi di varia natura di, tra le altre, Slavina, Rachele Borghi e Valentine, a.k.a. Fluida Wolf, importanti figure per la codificazione delle forme post-pornografiche nazionali.³²

In questo preciso vettore che dalla Spagna porta in Italia il substrato politico e culturale dei transfemminismi e delle pratiche post-pornografiche contemporanee i Rosario Gallardo hanno un ruolo di primo piano e, allo stesso tempo, eccentrico. La coppia inizia la loro pratica in rete alla fine degli anni Novanta con il *nick-name* "Nut & Bri." L'intreccio dei Rosario Gallardo con lo spazio di internet è da sempre un punto centrale per la loro definizione artistica e pornografica che, come vedremo, imposta la propria azione su complessi sistemi di relazionalità che incrociano rapporti personali—il duo è prima di tutto una coppia nella vita—e forme relazionali temporanee con il loro pubblico. Il valore della pratica dei Rosario Gallardo per la definizione di un post-porno italiano, oltre che un intreccio con le concezioni della forma familiare fin qui espresse, è da ricercarsi *in primis* nell'attitudine avanguardista della coppia: i Rosario Gallardo sono stati fra i primi a portare in Italia riflessioni sul valore politico del pornografico in senso dissidente, e hanno da subito accolto e fatto propri i movimenti post-pornografici spagnoli.³³ Un sodalizio confermato da diversi elementi della recente storia dei Gallardo: *in primis* la partecipazione alla *Muestra Marrana* (Figs. 3-4), l'incontro e l'amicizia con Diana J. Torres, come vedremo centrale nel processo di formazione politica e personale dei Rosario Gallardo e sancito anche dalla scrittura da parte di Torres del prologo al volume della coppia *Estasi dell'Osceno. Tattiche di pornoguerilla*. Il volume è inoltre pubblicato per Malatempora di Golena, rafforzando la connessione, anche editoriale, tra il duo e il più ampio sistema di pratiche e teorie del recente transfemminismo italiano.



Fig. 3: Brochure della *Muestra Marrana*, 2012, fronte. Foto scattata da Roberto Malaspina.

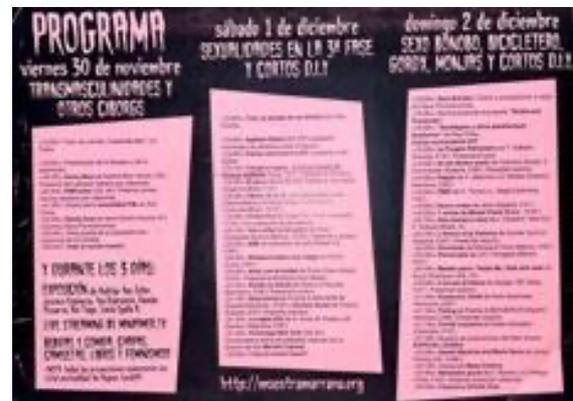


Fig. 4: Brochure della *Muestra Marrana*, 2012, retro. Foto scattata da Roberto Polo Malaspina.

³⁰ "Spanish transfeminism, which inspired its Italian counterpart, due in part to the countries' geographical proximity and the translation of Spanish transfeminist texts into Italian, is not necessarily directed at, or pursued by, transgender subjectivities. Rather, it is centered on a transgender epistemology, that is, on the critique of binarisms, cisnormativity, and essentialism, characteristics more typical of feminism of difference." Baldo, "Translating Spanish Transfeminist Activism into Italian," 67.

³¹ Dalla [pagina facebook dell'evento](#): "La Muestra Marrana es un evento de regularidad difusa (mínimo una al año) sin ánimo de lucro y totalmente gratuito, autogestionado y autofinanciado (aunque te pediremos un donativo opcional para poder seguir con el proyecto). Su principal objetivo es mostrar producciones audiovisuales relacionadas con sexualidades marginales y/o subversivas."

³² Si veda il blog malapeccora, <https://malapeccora.noblogs.org/> (ultimo accesso, 15 gennaio 2023) e Slavina, *Racconti erotici*; Borghi, "Questo porno che non è un porno"; "Post-Porn"; "Alice's Adventures in Sexland"; Valentine, a.k.a. Fluida Wolf, *Postporno*.

³³ In tal senso di particolare rilievo l'intervista del 30 aprile 2012 su Rai 2 durante il programma di Marco Giusti *Stracult*, oggi visibile sul canale Pornhub di Rosario Gallardo: https://it.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph5b2eabe22b86c (ultimo accesso, 30 maggio 2022).

La natura non conforme della pratica dei Rosario e la loro capacità sovversiva, nel contesto normativo della cultura italiana e in quello dissidente della post-pornografia è definito anche dalla sua stessa conformazione identitaria. I Rosario Gallardo costituiscono infatti un *unicum* anche in quanto coppia eterosessuale con figli. Il sistema post-pornografico, nella sua aderenza alle pratiche e le teorie transfemministe contemporanee, di natura postumana e anti-riproduttivista, sembra spesso non poter accettare performance dissidenti che vengano da soggetti la cui identità corrisponda a un’istituzione e regime culturale eterosessuale.³⁴ Lo scopo del presente contributo, che non a caso si è incentrato sulla forma familiare, vuole tuttavia considerare un caso che, in natura della sua solo apparente congruità con sistemi etero-normativi, ne costituisce una forma disorientata che permette in definitiva di impostare modelli efficaci sotto il punto di vista politico. È infatti la stessa Torres che, nella prefazione al volume dei Rosario Gallardo *L'estasi dell'osceno*, esemplifica con efficacia la potente coerenza della coppia:

In realtà voglio dire che Rosario Gallardo sono cruciali (che piaccia o no alle “femministe”) per capire cosa significhi “fare quello che ti dice la fica” in uno dei luoghi più conservatori d’Europa come l’Italia; cosa significa e cosa implica, cosa hanno rischiato entrambi* con il loro attivismo e le loro porcate* tutte assolutamente pubbliche. Non è la stessa cosa fare postporno a partire dal dissenso sessuale, da un centro sociale occupato, dall’interno di una cerchia sesso-affettiva nutrita e abbondante, da una città disseminata (forse affogata) di femminismo, che farlo da un matrimonio eterosessuale e con figli in una città annoiata fino al midollo e senza troppi stimoli politici e dissidenti.³⁵

Nei Rosario Gallardo il tessuto di stereotipi disciplinari riguardo alla sessualità femminile e le forme di relazione familiare sono disinnescati attraverso un attento, seppur spontaneo, processo di sublimazione umoristica e parodica e, contemporaneamente, un diretto rapporto con il politico sessuale, secondo un vettore che non ammantava di politico l’azione sessuale, ma parte dalle sue conformazioni di senso specifico per definirne, attraverso di essa, un paradigma politico.

Per delineare al meglio l’attitudine “pornoestetica” dei Rosario Gallardo risulta utile affidarsi all’(anti) manifesto prodotto dalla stessa coppia che, in dieci punti, spiega i motivi per cui rivolgersi a tale pratica e linguaggio:

- 1) Nel suo essere esplicita non avvalta le ragioni per le quali si perpetua la censura che nell’omissione dalla sessualità perpetua la colpevolizzazione e la negazione della sacralità umana.
- 2) Ci permette di raccontare un modo diverso d’essere donna, uomo, coppia, gruppo, collettività, riconsiderando le relazioni, i legami, e lo scambio su tutti i piani.
- 3) Mette alla prova il nostro coraggio ed evidenza la viltà liturgica che in troppi confondono per morale, educazione, buon senso.
- 4) Perché offre l’occasione di smettere di perpetuare la menzogna, pilastro del rituale di sottomissione, che è la base del potere costituito.
- 5) Perché suggestiona lo spettatore nel corpo, nella chimica, e nella carne, più delle lacrime e delle risate, rendendo lo spettatore, in quanto testimone, partecipe del gesto pornoestetico.
- 6) Perché ridiscute profondamente tutti i nostri pilastri culturali come il bene e il male, l’usufrutto e la proprietà, l’intimità, la decenza, il gioco, la morale, il buon gusto, la violenza, la buona educazione, la parentela e via dicendo...
- 7) Perché la raffinatezza ci ha rotto il cazzo, l’eleganza ci ha rotto il cazzo, la delicatezza, la discrezione, la stabilità apparente tanto cara al miraggio borghese ci hanno rotto il cazzo.
- 8) Perché è blasfema.
- 9) Perché è l’unico momento di fede possibile.

³⁴ I principali riferimenti vanno agli ormai canonici: Haraway, *Manifesto Cyborg*. Interessante in tal senso la posizione critica di Fiorilli: “Più che incitare a fare parenti e non bambini, o ritenere che costruire parentele oltre la genealogia e la famiglia sia un’opzione—la sola opzione—buona per tutt*, anche per coloro cui questo è stato da sempre impedito o reso difficile, preferisco pensare a una politica della riproduzione femminista e transfemminista centrata sull’idea di giustizia riproduttiva. Una giustizia redistributiva—come ha scritto Murphy (23)—ma anche riparativa. Non solo del pianeta, ma anche delle oppressioni riproduttive, passate e presenti.” Fiorilli, “Make Kin Not Babies,” 60.

³⁵ Torres in Gallardo, *L'estasi dell'osceno*, 4.

- 10) Perché è faticosa e dolorosa, è leale, è sporca, è viva, è furente ...praticare l'esercizio di esaltare l'orgasmo ci aiuta a ritrovare dignità e vita!³⁶

Diversi sono i punti che risuonano fortemente con le possibilità disorientanti del dispositivo cinematografico come definito in precedenza con il caso di *Teorema*. Di particolare interesse per questa analisi *in primis* il riferimento (punto 5) alle capacità agentive dell'immagine pornografica che, nelle sue molteplici modulazioni, mantiene di certo un rapporto risonante con il suo utente.³⁷ Una capacità ulteriormente enfatizzata dal chiaro riferimento (sempre al punto 5), della natura particolarmente prorompente della chimica pornografica, rispetto agli altri *body genre*.³⁸ Il ruolo politico dell'azione "pornoestetica" viene inoltre definito (punto 6), in quanto dispositivo in grado di smantellare e risemantizzare una serie di istituzioni che, soprattutto nel regime culturale italiano, risultano tra i sistemi discorsivi più potenti nella costruzione di una griglia normativa. L'ambito della parentela, citato dagli stessi Gallardo, così come quello della fede e della trascendenza mistica e religiosa (punto 8 e 9), già centrale in Pasolini, si configurano infatti tra quei dispositivi disciplinari che una pratica post-pornografica al meglio disinnescano nel contesto culturale italiano.

L'intreccio della pratica dei Rosario Gallardo con i sistemi di parentela fin qui esposti si muove su un doppio livello: *in primis* è l'identità stessa della coppia che, come detto, attiva di per sé uno smantellamento interno del sistema familiare che così tanto ha caratterizzato i modelli rappresentativi e culturali italiani.

La coppia non rinuncia alla loro identità genitoriale ma ne risemantizza la natura disciplinare innervandola di piacere e, così facendo, impedisce l'insinuarsi di quella carica incestuosa del dispositivo di sessualità:

Quando è nato il mio primogenito ho sentito che la sua venuta era il mio dono al mondo, ma anche la mia occasione di brandire un'arma che avesse un peso. Divenuta madre—fattami canale dimensionale, serva e vacca da latte—divenivo dio e legge. E fu allora che tutti presero a volermi dire come e cosa dovevo fare o non fare del mio ruolo, del mio legame. Tentarono di mettere sotto sequestro il patrimonio delle mie conoscenze in virtù della normalizzazione. Dovevo rinunciare alla ferocia del guerriero per donare mio figlio alla cultura dominante. Indebitarlo e omologarlo in nome di dio e della banca in un involucro da merendine del Mulino Bianco. La madre vergine, in ossequio alla tradizione, concepisce ubbidienti lavoratori da immolare. Io no, io sono una baldracca e procreo per farmi slargare la fica.³⁹

L'inedito intreccio fra parentela, maternità, e piacere è ulteriormente confermato dal riferimento al parto inserito, non casualmente, alla voce "eiaculare" del non-glossario "gallardo" contenuto sempre nel volume *Estasi dell'osceno*:

Il *kachapati* [mitica pratica che tra i Batoro dell'Uganda implica la trasmissione intergenerazionale del sapere rispetto all'eiaculazione femminile] è molto utile come strumento per partorire perché riduce il rischio di lacerazioni e altre complicazioni. Ma costituisce anche un tassello che compone un'esperienza di parto che si allontana dalla dannazione del dolore, tanto cara alla nostra cultura, ed evoca l'esistenza reale del parto estatico. Io so cosa vuol dire partorire con un orgasmo così come so cosa vuol dire partorire solo col dolore [...].⁴⁰

La risemantizzazione del parto, come unità simbolica dell'esperienza di maternità, e la sua declinazione orgasmica, racchiude la possibilità di pensare, fin dalla sua origine, a forme parentali che riscrivano la loro

³⁶ Manifesto, "Perché la PORNOESTETICA?" In <https://www.rosariogallardo.com/manifesto/> (ultimo accesso 30 maggio, 2022).

³⁷ Paasonen, *Carnal Resonance*.

³⁸ Chiaro in questo caso il riferimento a Williams, "Film Bodies."

³⁹ Gallardo, *L'estasi dell'osceno*, 52.

⁴⁰ Gallardo, *L'estasi dell'osceno*, 83.

declinazione disciplinare in favore di forme relazionali che, anche all'interno di sistemi riproduttivi eterosessuali, hanno la capacità di disinnescare il dispositivo di sessualità.

Il discorso sull'eiaculazione femminile è inoltre un punto nodale dell'intera identità pornografica dei Rosario Gallardo. Lo *squirting*, al di là della sua interazione specifica con il parto, è infatti al centro di ogni performance live o filmica del duo. Anche in questo caso un importante momento rivelatorio è stato l'incontro, come già accennato, con Diana J. Torres: “Da quando, accidentalmente, il getto eiaculativo di Diana J. Torres ha raggiunto la mia bocca durante un evento pubblico, non ho più avuto orgasmi asciutti. Avevo trentatré anni e mai avevo pensato, prima di allora, allo *squirting*.”⁴¹ Il valore dell'eiaculazione femminile è di certo punto focale per i sistemi di visibilità del pornografico. Molta letteratura si è concentrata sui processi di invisibilizzazione dell'orgasmo femminile in favore di un regime di visibilità obbligatorio di quello maschile.⁴² Il ruolo dello *squirting* è per i Rosario Gallardo uno strumento dal molteplici valore: è centro di un sistema di educazione al piacere, attraverso workshop e cerchi erogeni volti alla sperimentazione della eiaculazione e all'introduzione alle dinamiche orgiastiche; momento culmine delle performance live e sul web e, infine, topos cinematografico intorno al quale si sviluppa la narrativa e i numeri sessuali dei diversi prodotti filmici.

Dal punto di vista stilistico e cinematografico la pratica dei Rosario Gallardo, in linea con i modelli del post-porno, vuole essere primariamente amatoriale. Il distacco da forme stilistiche patinate o regie particolarmente studiate, è innanzitutto una presa di posizione politica rispetto alla possibilità di riappropriazione dei mezzi di produzione dell'immagine pornografica e, allo stesso tempo, definisce un rapporto con l'immagine riprodotta sbilanciato nei confronti della spontaneità della performance.

Performance e video—L'essere umano perfetto e O mio fiore delicato

Tra le prime performance documentate dei Rosario Gallardo vi è *L'Essere Umano Perfetto*, realizzata il 19 maggio 2012 presso il Centro di Cultura Contemporanea di Torino, Ex Birrificio Metzger. La performance occupava gli spazi post-industriali dello CCCT attraverso il semplice allestimento di alcuni oggetti di scena: una televisione, una poltrona, un dildo e un *plug* anale. Il pubblico, avvertito della presenza di un'attiva documentazione, era invitato a firmare una liberatoria o a indossare una maschera. Lo svolgimento della performance, ispirata liberamente a *Det perfekte menneske* di Jørgen Leth (1967), seguiva un semplice *script* progressivo: durante le quasi quattro ore di performance Iniotakis si aggirava per il pubblico, nuda, masturbandosi. La natura della performance, in cui il pubblico mascherato era parte integrante, diviene ulteriormente rilevante nel suo rapporto con il dispositivo della televisione (Fig. 5). La TV a tubo catodico, privata della sua natura emittente d'immagine in quanto impostata su un rumore bianco, diviene dispositivo di piacere diretto e ipotetico soggetto di interazioni sessuali. Fare sesso con il video, nel senso più letterale del termine, veicola da una parte la potenza erotica dei sistemi mediali, dall'altra il valore politico e dissidente dell'esibizionismo consapevole.

Al termine della performance, come segno distintivo della pratica performativa dei Rosario Gallardo, Iniotakis raggiunge un sofferto orgasmo associato a un urlo liberatorio. Un orgasmo, quello *dell'essere umano perfetto*, particolarmente potente nella sua natura catartica e il cui senso acquisisce spessore perché diretto verso il dispositivo cieco della TV a tubo catodico (Fig. 6), ancora una volta oggetto e soggetto del piacere sessuale.

⁴¹ Gallardo, *L'estasi dell'osceno*, 82.

⁴² Si veda a tal proposito Williams, “A Provoking Agent.”



Figs. 5-6: Vedute della performance *L'essere Umano Perfetto*, video documentativo della performance omonima, 19 maggio 2012, Centro di Cultura Contemporanea di Torino, Ex Birrificio Metzger, Torino.

<https://www.rosariogallardo.com/theperfecthuman/>.

La performance, nello stesso anno riproposta come installazione per la mostra *PORNdemia* (Paratissima08, Fig. 7), diventa anche parte integrante, come video, di una seconda performance, *L'Essere Umano Perfetto diviene opera d'arte*, presentata sempre per *PORNdemia* il 10 novembre 2012. In questo caso, il setting performativo includeva un'interazione diretta con il pubblico. In una riedizione del mitico *Public Cervix Announcement* di Annie Sprinkle, Iniotakis invitava i partecipanti a penetrarla con un dildo o a farle mangiare un cioccolatino (Figs. 8-10).⁴³ La performance era accompagnata dall'allestimento della documentazione video del precedente *L'Essere Umano Perfetto*, generando un cortocircuito fra immagine riprodotta e interazione dal vivo.



Fig. 7: Schermata della versione installativa de *L'essere umano perfetto*. YouTube, video recentemente rimosso.

⁴³ Nella performance dei primi anni Novanta *Public Cervix Announcement*, Annie Sprinkle mostra la vagina dilatata con uno speculum e invita il pubblico a ispezionarla con una torcia. All'ispezione viene integrato un dialogo verbale dove Sprinkle richiede ai singoli partecipanti di descrivere e commentare l'esperienza visiva. La performance partecipata tocca e decostruisce i punti d'incrocio fra sguardo medico ed erotico. L'utilizzo dello speculum, e il suo portato storico e sociale, imposta il contesto medico ma ne ribalta ironicamente le caratteristiche. I rapporti di forza codificati dallo sguardo medico sono qui interrogati e decostruiti attraverso un'esibizione cosciente che pone l'osservatore in rapporto ravvicinato con l'oggetto cardine della rappresentazione pornografica eterosessuale, riallacciandola a un soggetto corporalizzato.



Figs. 8-10: Veduta della performance *L'essere Umano perfetto diviene opera d'arte*. Foto di Giuliette Marion.
<https://www.flickr.com/photos/88798214@N04/9415860932/in/dateposted/>.

La capacità dell'atto performativo di disorientare la natura artefattuale tipicamente associata alla creazione artistica e inaugurando nuove forme esperienziali, che resistono a interpretazioni estetiche legate al tradizionale rapporto soggetto-oggetto, sono in questo caso ulteriormente complicate da un'interazione sessualmente attiva con il pubblico.⁴⁴ La dinamica relazionale, propria della performance, è qui ulteriormente sollecitata dal superamento della barriera corporea e genitale che non a caso ha portato a una pronta interruzione dell'azione da parte della stessa organizzazione. La documentazione della performance, oggi disponibile sul canale PornHub della coppia, si concentra proprio su questo episodio di censura, intervallando spezzoni documentativi con riprese della discussione con l'organizzazione dell'evento, la cui principale preoccupazione era proprio l'interazione para sessuale con il pubblico.⁴⁵ Si legge nel testo alla fine del video documentativo:

Per la mostra “PORNdemia,” presso Paratissima 2012, Rosario Gallardo, invitato come ospite, presenta la performance “L'essere umano perfetto come opera d'arte.” La direzione però interrompe sul finire l'azione, preoccupata per la “partecipazione” del pubblico, smantella la nostra installazione e nega il nostro inserimento nella seconda edizione del catalogo [...]. Rosario Gallardo non solo ha presentato con anticipo una traccia dettagliata della performance, ma è sempre stato disponibile per qualunque chiarimento. Nel soggetto e nella sceneggiatura è evidente che tutta l'azione si spiega proprio nel portare il pubblico a partecipare, il quale si è dimostrato sorprendentemente molto partecipativo! Rosario Gallardo ritiene tutto ciò un successo: il pubblico ha superato le nostre aspettative e le riserve dell'organizzazione che non era intellettualmente preparata all'azione.

Noi crediamo nella necessità di divulgazione di quanto girato al fine di contribuire allo smantellamento dell'ipocrisia che caratterizza la negazione della natura sessuale come componente identitaria fondamentale di ognuno e del luogo comune che nell'arte performativa sia difficile coinvolgere partecipativamente il pubblico o che tanto meno “il pubblico non è pronto.” Nulla di quanto è avvenuto in questo video è fonte di imbarazzo ne deve essere spacciato come tale (06:15-07:30).

La performance e la sua censura hanno in questa sede molteplici valori. Da una parte conferma la potenza sociale di un'azione para sessuale dal vivo: l'intrusione nell'istituzione (in questo caso dell'arte) del corpo sessuale enfatizza, ancora nell'Italia del 2012, una forte resistenza a ogni forma d'indagine diretta della sessualità e delle pratiche pornografiche. Se è vero che la pornografia è spesso definita dalla sua negazione attraverso la censura o l'occultamento, anche in questo caso una performance che parte dal pornografico per insinuarsi in maniera dissidente nell'ambito dell'arte e che non tenta di ammantare la sua natura con un'incongrua patina artistica, diviene un perfetto dispositivo per l'esplosione delle griglie normative che escludono corpi sessualmente consapevoli dal proprio perimetro socio-architettonico.⁴⁶

⁴⁴ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*.

⁴⁵ https://it.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph5ef0e16e948e7 (ultimo accesso 30 maggio 2022).

⁴⁶ Cfr. Dean, Ruzsyczyky, and Squires: “Yet the archaeological process in southern Italy represents something more, since it set in motion a shift in the archaeology of knowledge. Too valuable to be destroyed, the Pompeian artefacts were considered too provocative to be displayed alongside other ancient discoveries; hence, they prompted a new classification, that of pornography, which enabled their preservation via sequestration.” *Porn Archives*, 3.

La produzione video dei Rosario Gallardo non è pienamente scindibile, come detto, dalla natura performativa della coppia. La produzione filmica è tuttavia particolarmente rilevante in questa sede per decodificare una serie di elementi che definiscono la cifra stilistica di Gallardo e ne stabiliscono le strategie nella specificità del panorama (post-)pornografico italiano.

O mio fiore delicato (2015), è tra i primi corti pornografici dei Rosario Gallardo a ricevere un'attenzione internazionale. Parte della selezione di diversi festival di post-pornografia (*Berlin Porn Film Festival*, Berlino; *Hardtime*, Bolzano; *Porny Days*, Zurigo; *Muestra Marrana*, Quito, Ecuador; *Hacker Porn Film Festival*, Roma) e vincitore dell'*Audience Award* alla *Fete du Slip* di Losanna del 2016, *O mio fiore delicato* viene descritto, nella stessa occasione, come “an intergenerational relationship between a young Adonis and a mamma italiana. An ode to lust and insatiable desires.”⁴⁷ *O mio fiore delicato* è un corto che gioca con le dinamiche falliche e lo stereotipo, appunto, della mamma italiana. La voracità di Iniotakis e la fallica passività del Giovane Manfredi—da allora compagno della coppia anche in altre produzioni—costituiscono un importante esempio di come la post-pornografia possa lavorare all'interno di una cultura stereotipicamente fallica, come quella italiana, non attraverso un processo di esclusione del genitale maschile e delle sue simbologie, ma piuttosto attraverso una sua enfattizzazione parodica. La fisicità e le dimensioni dei genitali del Giovane Manfredi, pienamente coerenti con l'iconografia pornografica *mainstream*, sono disinnescate dalla voracità sessuale di Iniotakis così come dalla presentazione in scena dello stesso Manfredi, immobilizzato da una legatura che richiama le pratiche di sottomissione BDSM (Fig. 11). *O mio fiore delicato* è nella produzione dei Rosario Gallardo tra i migliori esempi di come una forma pornografica che si basa su numeri sessuali eterosessuali possa costruire un dispositivo dall'anima estremamente *queer*, nel senso stretto dell'aggettivo. Come perfettamente sintetizzato dalla locandina del film (con un disegno di Agnese Guido, Fig. 12), il fallo e il suo soggetto sono sottoposti a un processo che ne enfattizza la carica sessuale ma, allo stesso tempo, ne disinnesca il portato culturale eterosessuale. Tra le principali intelligenze di prodotti di questo tipo vi è la possibilità di scindere l'azione sessuale eterosessuale da quello che Monique Wittig chiamava il *pensiero* eterosessuale.⁴⁸ Un processo ben



Fig. 11: Gallardo, *O mio fiore delicato*. Still.

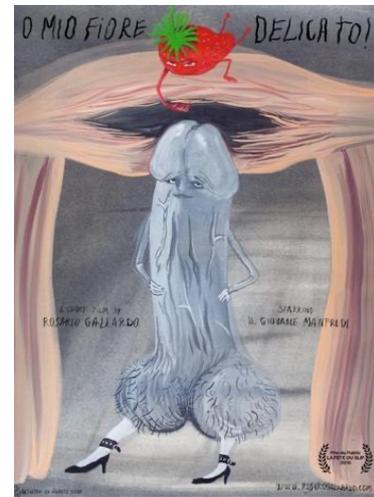


Fig. 12: Locandina di *O mio fiore delicato*, con un disegno di Agnese Guido. Cortesia del [sito dei Rosario Gallardo](#)

⁴⁷ La descrizione compare sulla pagina dedicata al corto nel sito dei Rosario Gallardo.

⁴⁸ Wittig sosteneva, in linea con quelle che saranno le interpretazioni performative del genere in Butler, che il pensiero eterosessuale è un “sistema sociale che si fonda sull’oppressione delle donne da parte degli uomini, e che produce la dottrina della differenza tra i sessi per giustificare questa oppressione.” Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, 41. Le posizioni e la radicalità di Wittig, che della pornografia non aveva una buona opinione, sono paradossalmente coerenti, per chi scrive, proprio con una pratica post-pornografica come quella dei Rosario Gallardo.

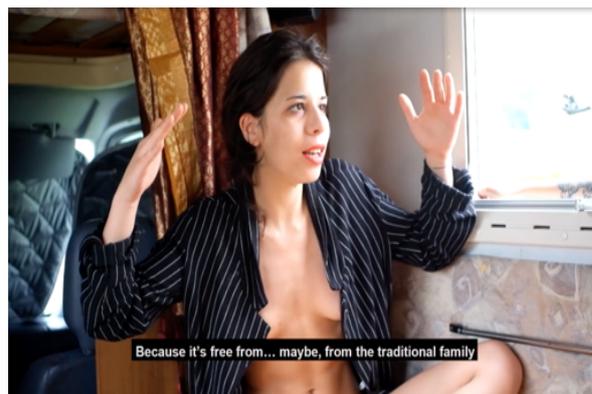
enfaticizzato da uno dei momenti semanticamente sempre rilevante per la scrittura pornografica: la rappresentazione dell'orgasmo. Come già specificato il ruolo dello *squirting* per i Rosario Gallardo è sempre un centro gravitazionale di rappresentazioni e politiche e, anche in questo caso, la piena contemporaneità fra *squirting* e *money shot* stabilizza i regimi di visibilità. Infine, il primo piano di Iniotakis, al termine del film, risemantizza il classico sguardo maschile contemplativo del proprio orgasmo visibile sul corpo della partner, ridistribuendo il piacere a tutti i soggetti rappresentati.

Cumper—The Erotic Family

“Quattro persone legate dal desiderio sono una famiglia?” Con questa provocatoria domanda si apre *Cumper—The Erotic Family* (2019), mediometraggio probabilmente tra i più celebri dei Rosario Gallardo e vincitore della menzione speciale della giuria del Fish & Chips Festival di Torino nel 2019 (Fig. 13). Il “nonfiction movie,” ritrae due coppie, i Rosario Gallardo, e Lady Attila e il Giovane Manfredi, nel loro viaggio verso l'*Hacker Porn* film festival di Roma. Durante l'itinerario, in una forma di riscrittura e decostruzione del *road movie* costituiscono temporanee parentele costruite sulla cura e il desiderio erotico. Il film segue le diverse tappe del viaggio da Bologna a Roma, scandendosi su una serie di puntate che coincidono con altrettanti luoghi di sosta del camper gallardo, dove i membri della famiglia erotica sono coinvolti nelle azioni sessuali vere e proprie. “Il film è stato girato in cinque giorni con una sola camera condivisa e senza sceneggiatura. Durante il viaggio abbiamo registrato almeno un amplesso al giorno” (00:15) si legge in un'altra sovrainpressione d'introduzione alla pellicola. *Cumper* scorre infatti su due sistemi di parentela erotica: quello fra le due coppie ritratte e una più sottile forma relazionale che si basa sulla collettivizzazione del dispositivo cinematografico.

Nel primo caso le forme parentali si esprimono attraverso una serie di numeri sessuali che vedono coinvolti tutti e quattro i soggetti protagonisti, in un processo di interscambio, cura ed educazione alla sessualità che molto ha a che fare con un'impostazione anti-disciplinare della forma familiare. La dinamica familiare è ulteriormente enfaticizzata dalla differenza d'età delle due coppie, più volte esplicitata durante la pellicola e che imposta un sistema relazionale che include una forma fluidificata di genitorialità da parte dei Rosario nei confronti di Lady Attila e Manfredi. Tale modello è confermato, inoltre, alla fine della pellicola, dal dialogo fra Iniotakis e Lady Attila dove quest'ultima sintetizza il viaggio in camper come un'esperienza familiare, districata dai suoi modelli tradizionali (Fig. 14).

Un elemento particolarmente rilevante per comprendere i sistemi rappresentazionali delle parentele in *Cumper* e in tutta l'operazione dei Rosario Gallardo è l'episodio che ritrae un'interazione “extra-familiare.” La scena mostra l'incontro di Iniotakis con Tony Torino, un ospite serale di una delle tappe del camper gallardo. La sequenza descrive le complesse dinamiche relazionali e intermediali della pratica dei Rosario: Iniotakis interagisce contemporaneamente con l'ospite, la videocamera di Nicola Serra e il pubblico del web connesso su *Cam4* per uno show live (Fig. 15). Una sequenza che ragiona in maniera sottile, seppur spontanea, sulle diverse *community* intorno alle quali il porno è da sempre gravitato. Nel caso di un prodotto post-pornografico con le sue connotazioni altamente coscienti dal punto di vista politico, fare comunità e innervare una forma relazionale di sessualità esplicita implica la creazione di peculiari forme di parentela temporanea. È proprio attraverso la pratica sessuale che in *Cumper* l'equa redistribuzione del piacere e non la sua regolazione disciplinata e discorsiva, genera relazioni temporanee ma profonde e che ci porta a considerare la seconda modalità attraverso cui la pellicola crea forme relazionali, quella che utilizza l'oggetto-videocamera, per collettivizzare la prospettiva cinematografica. L'utilizzo di una videocamera portatile, nella sua maneggevolezza e facilità d'utilizzo, è di certo un *topos* della pornografia amatoriale e, nel caso dei Rosario Gallardo, diviene un dispositivo (nel doppio senso di tecnologia e forma simbolica), che permette di intessere un rapporto risonante diretto con l'utente. La spontaneità della ripresa, la presenza dichiarata dell'occhio della macchina—più volte reso visibile da sequenze allo specchio (Fig. 16)—da una parte strizza l'occhio alle forme del filmino familiare, di cui *Cumper* è contraltare pornografico, dall'altra utilizza quegli stessi stilemi che nel caso del porno *mainstream*

13: Locandina di *Cumper—The Erotic Family*.Fig. 14: Gallardo, *Cumper—The Erotic Family*. Still.

amatoriale ammantano di uno strato di *verità* la performance sessuale riprodotta, per generare intimità parentale con gli utenti del film. La videocamera di *Cumper*, come sosteneva Arthur Knight in merito a *The Last Laugh* (1928), fa il suo ingresso come attrice. La qualità performativa della videocamera spontanea in un prodotto come *Cumper*, confonde il suo classico utilizzo in ambito pornografico *mainstream*.⁴⁹ Se la videocamera compatta (o i dispositivi mobili) del *gonzo mainstream* lavorano su un processo di naturalizzazione del girato, dei suoi soggetti e delle dinamiche sessuali poste in essere, con il rischio di una naturalizzazione vicaria e riproduttiva di sistemi eteronormativi e reificatori, a essere naturalizzate attraverso l'intimità della camera amatoriale sono in *Cumper* le relazioni para-familiari fra i soggetti rappresentati e, contemporaneamente, quelle di volta in volta richieste allo spettatore.⁵⁰

Fig. 15: Gallardo, *Cumper—The Erotic Family*. Still.Fig. 16: Gallardo, *Cumper—The Erotic Family*. Still.

Dal punto di vista della fenomenologia del film, nell'esperienza cinematografica si distinguono diverse forme percettive: quella del pubblico rispetto allo schermo illuminato (del cinema o del desktop, seppur in modulazioni diverse), e quella della lente della camera che “vede” quello che è mostrato al pubblico. Come sostenuto da Sobchack, è il film stesso a assemblare una propria corporeità, composta anche, ma non solamente, dai suoi componenti tecnici: “the camera its perceptive organ, the projector its expressive organ, the screen its discrete and material occupation of worldly space, the cinema exists as a visible performance of the perceptive and expressive structure of lived-body experience.”⁵¹ La definizione di un

⁴⁹ “[*The Last Laugh* features] the first appearance of the camera as an actor.” Knight, *The Liveliest Art*, 63.

⁵⁰ Si confronti in tal senso: van Doorn, “Keeping it Real” e Stella, “The Amateur Roots of Gonzo Pornography.”

⁵¹ Sobchack, *The Address of the Eye*, 299.

corpo del film costituisce primariamente la medialità espressiva dell’esperienza cinematografica: “Il *corpo del film* è lo strumento che rende possibile la comunicazione tra colui che realizza il film ed il suo spettatore, esso è il mezzo attraverso cui il film può avere ed esprimere un mondo.”⁵² La prospettiva di Sobchack ci permette di definire al meglio le modalità relazionali del film, che, nel caso della pornografia in senso ampio, vengono ulteriormente eccitate e problematizzate dalla costante interlocuzione sessuale (diretta o indiretta), con il suo spettatore. La relazionalità della forma filmica riverbera le possibilità, come espresso, di considerare, nel caso di *Cumper*, la sua doppia capacità di creare parentele temporanee. La pornografia, soprattutto nella sua fruizione schermica e online, con cui i Rosario Gallardo hanno molto a che fare anche nel caso di *Cumper*, permette di stabilire una forma percettiva di tipo risonante. Il concetto di risonanza carnale, derivato dal contesto teorico descritto sempre da Sobchack in *Carnal Thoughts*, vuole in questa sede porre l’attenzione sulla natura interattiva delle *relazioni* fra pornografia e i suoi utenti.⁵³ Il concetto di risonanza non descrive un processo di identificazione per similarità, quanto piuttosto la relazione, la connessione e il movimento tra il porno e il suo pubblico. Un tipo di relazione che è necessariamente sempre incastonata nel più complesso *assemblage* relativo al contesto, alle tecnologie di produzione, distribuzione e circolazione dell’immagine stessa.

La risonanza carnale che *Cumper* permette, alla luce della tecnica amatoriale, dell’utilizzo antropomorfizzato della camera e del corpo del film così come dall’assenza di una narrativa diegetica esplicita, è primariamente quello di integrare lo spettatore nella relazionalità anti-disciplinare che imposta. La famiglia liberata dei Rosario Gallardo chiama lo spettatore, sequenza per sequenza, a confrontarsi in maniera contrattuale con l’immagine che percepisce, il corpo del film e le relazioni parentali e sessuali che rappresenta. La natura risonante di *Cumper* acquisisce valore politico perché rifiuta quelle discorsività sul sesso che, come abbiamo visto, regolano anche la forma familiare.

È dunque possibile che quattro persone legate dal desiderio siano una famiglia? La domanda d’apertura del film vuole essere volutamente lasciata senza risposta netta o esplicita, in quanto una famiglia che sfrutti quel *dispositivo di disorientamento* sessuale non può e non vuole inerpinarsi nella definizione di una forma parentale alternativa ma strutturata, perché implicherebbe una rinnovata costruzione di sapere discorsivi sul sesso. Il valore politico della domanda che il film fa ai suoi spettatori risuona con l’istanza che, come abbiamo visto, Foucault pone rispetto al “modo di vivere” omosessuale: come arrivare attraverso le pratiche sessuali a un sistema di relazioni? La presentazione sfacciata di una forma familiare basata sul desiderio impone di per sé una minaccia a quella struttura disciplinare che ne sfrutta la sessualità imbrigliata per generare più ampie forme di controllo capitalistico.

È solo nella sequenza finale, arrivati a destinazione, che la famiglia “gallarda” si chiede che tipo di direzione dare al film e come concluderlo, svelando la natura astratta, non programmata dell’intera pellicola, s-regolata come il sesso e le parentele che vuole ritrarre.

Conclusioni

In seguito ho cominciato a comprendere l’essenza di queste due creature strane, ma sexy; “etero,” ma molto *queer*, incomprensibili, ma assolutamente coerenti. E quando finalmente li ho capiti sono diventati una “famiglia” (e sappiamo quanto questo è importante in Italia) e da allora ho visto un’evoluzione molto più che sorprendente.⁵⁴

Con il presente contributo si è dimostrato come la forma familiare si è strutturata nel suo funzionamento disciplinare. Attraverso le prospettive di Foucault, Butler, e Ahmed si è analizzato come le griglie normative siano costituite e riprodotte all’interno del modello simbolico familiare e come il suo stesso potere può essere risemantizzato attraverso processi rappresentativi *disorientati*.

⁵² Dalmaso, “Il cinema come reversibilità,” 92.

⁵³ Paasonen, *Carnal Resonance*.

⁵⁴ Torres in Gallardo, *L’estasi dell’osceno*, 3.

Il cinema, come forma rappresentazionale visiva, nella sua capacità di costruire un'esperienza immersiva e dall'alto potere agentivo nella costituzione di un immaginario attivo a livello sociale e politico, ha fornito l'attualizzazione di quel dispositivo di disorientamento volto a ripensare le forme familiari. È il caso di *Teorema* che ci ha dimostrato come le forme rappresentazionali del film abbiano la capacità di ritrarre il disfacimento disperato della parentela tradizionale e borghese nell'Italia della fine degli anni Sessanta, proprio attraverso l'ingresso mistico della sessualità.

In un clima politico incerto come quello dell'Italia contemporanea, sicuramente diverso da quello ritratto in Pasolini, la famiglia è tornata a definire un punto nodale della strutturazione sociale normativa. La famiglia italiana contemporanea ha subito un forte processo di fluidificazione: si pensi alle famiglie ricostituite (*step-families*), alle libere unioni, alle cosiddette *famiglie arcobaleno* o alle relazioni Lat (*Living Apart Together*), oltre all'importante conseguenza sul dispositivo famiglia dei flussi migratori.⁵⁵

Allo stesso tempo e proprio a causa di questi cambiamenti, la parentela e le relazioni di genitorialità hanno costituito il punto focale di molta discorsività politica che ha denunciato, in maniera non troppo diversa dall'Italia di Pasolini, la profonda minaccia che forme alternative di famiglia e l'ingresso di consapevoli modelli di educazione all'affettività e sessualità avrebbero avuto sull'intero assetto sociale italiano. L'intricarsi di categorie critiche come l'identità di genere, la razza e, soprattutto, la sessualità, hanno confermato, proprio alla luce della minaccia percepita, la natura biopolitica del dispositivo familiare nel suo ruolo normalizzante. Un processo che nell'Italia contemporanea è ulteriormente enfatizzato dalla recente storia dei populismi ed estreme destre nazionali che, nelle loro diverse conformazioni, hanno sfruttato la supposta naturalità della forma familiare come un dispositivo politico. Il progetto "neocattolico" di molta politica italiana attuale sfrutta la definizione di una minaccia—quella dei movimenti transfemministi e della più ampia cultura critica rispetto ai ruoli di genere—per l'incentivazione di sistemi familiari di stampo patriarcale, rendendo ulteriormente urgenti forme di dissidenza che, proprio a partire dalle corporeità e dalle sessualità, ne disorientino il potere normativo.⁵⁶

È all'interno di questo tessuto culturale che le pratiche della post-pornografia ci hanno dimostrato il loro alto potenziale nel definire e, contemporaneamente, risemantizzare le caratteristiche della rappresentazione del sesso e della famiglia in Italia. Attraverso l'indagine di performance, video, e mediometraggi della coppia di "pornoterroristi" Rosario Gallardo, si è analizzato, oltre che il rapporto della coppia con il più ampio sistema dei transfemminismi europei, il potere proprio del pornografico di disorientare forme relazionali disciplinari. Il ruolo dei Rosario Gallardo nella costituzione della specificità del panorama post-porno italiano ne fanno un esempio di particolare rilievo grazie alla loro capacità di cristallizzare e sfruttare forme stereotipiche italiane (appunto, la famiglia, la "mamma italiana," ecc.) in favore di una più ampia pratica di dissidenza politica. Se le operazioni pornoestetiche dei Rosario Gallardo di certo non possono riassumere né rappresentare in toto una *forma italiana* della pornografia, hanno tuttavia la capacità, dato il loro funzionamento ibrido fra politica e piacere, di definire una via italiana alla post-pornografia, che interroga il variegato contesto dei transfemminismi europei e statunitensi, ricostituendone una declinazione dal sapore squisitamente e orgogliosamente mediterraneo.

Works Cited

- Ahmed, Sara. "Orientations: Toward a Queer Phenomenology." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, no. 4 (2006): 543–74.
- _____. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Baldo, Michela. "Translating Spanish Transfeminist Activism into Italian. Performativity, DIY, and

⁵⁵ Cfr. Crisci, Buonomo, e Caruso, "I nuovi volti della famiglia italiana."

⁵⁶ Prearo, *L'ipotesi Neocattolica*; Cossutta, "Transfeminist politics."

- Affective Contaminations.” *gender/sexuality/italy* 6 (2019): 66-84. DOI: 10.15781/k0c7-h907.
- _____. “Translating Affect, Redeeming Life. The Case of the Italian Queer Transfeminist Group Ideadestroyingmuros.” *The Translator* 25, no. 1 (2019): 13-26. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2018.1542929>.
- Blossfeld, Hans-Peter and Sonja Drobnič, editors. *Careers of Couples in Contemporary Society: From Male Breadwinner to Dual-Earner Families*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Borghgi, Rachele. “Questo porno che non è un porno.” In *Femministe a parole. Grovigli da districare*, a cura di Sabrina Marchetti, Jamila M.H. Mascot, e Vincenza Perilli, 219-223. Roma: Ediesse, 2012.
- _____. “Post-Porn.” *Rue Descarte* 3, no. 79 (2013): 29-41.
- _____. “Post-Porn. Or Alice’s Adventures in Sexland.” In *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies*, edited by Enrico Biasin, Giovanna Maina, and Federico Zecca, 165-188. Gorizia: Mimesis International, 2014.
- Butler, Judith. *Corpi che contano. Sui limiti discorsivi del “sesso.”* Traduzione di Simona Capelli. Milano: Feltrinelli, 1996.
- _____. *Antigone’s Claim: Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000.
- _____. *Fare e disfare il genere*. Traduzione e curatela di Federico Zappino. Milano: Mimesis, 2004.
- _____. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*. Traduzione di Sergia Adamo. Roma: Laterza, 2013.
- Cossutta, Carlotta. “Transfeminist Politics and Populist Counterattacks in Italy.” *European Journal of English Studies* 25, no. 2 (2021): 154-171. DOI: 10.1080/13825577.2021.1949862.
- Crisci, Massimiliano, Alessio Buonuomo, e Maria Girolama Caruso. “I nuovi volti della famiglia italiana: dinamiche recenti e aspetti evolutivi.” *Italian Journal of Social Policy*, no. 4 (2019): 71-96.
- Dalmasso, Anna Caterina. “Il cinema come reversibilità di percezione ed espressione.” *Materiali di Estetica* 1 (2014): 75-99. DOI: <https://doi.org/10.13130/mde.v0i1.4545>
- de Lauretis, Teresa. *Sui generis. Scritti di teoria femminista*. Milano: Feltrinelli, 1996.
- Dean, Tim, Steven Ruszczycky, and David Squires. *Porn Archives*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: Putnam, 1981.
- Feder, Ellen K. “Disciplining the Family: The Case of Gender Identity Disorder.” *Philosophical Studies* 85, no. 2-3 (1997): 195-211.
- _____. “The Dangerous Individual(s) Mother: Biopower, Family, and the Production of Race.” *Hypatia* 22, no. 2 (2007): 60-78.
- Fiorilli, Oli. “Make Kin not Babies o giustizia riproduttiva? Note per una politica transfemminista della riproduzione.” *Liberazioni – Rivista di critica antispecista* 11, no. 42 (2020): 52-60.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. Oxon: Routledge, 2008.
- Foucault, Michel. *Gli anormali: Corso al Collège de France (1974-1975)*. Traduzione di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni. Milano: Feltrinelli, 2004.
- _____. *Dits et écrits*, Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *La volontà di sapere*. Vol. 1, *Storia della sessualità*. Traduzione di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci. Milano: Feltrinelli, 2013.
- Gallardo, Rosario. *L’estasi dell’osceno. Tattiche di pornoguerriglia*. Roma: Golena, 2017.
- Haraway, Donna. *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Traduzione di Liana Borghi. Milano: Feltrinelli, 1995.
- _____. *Chthulucene, sopravvivere su un pianeta infetto*. Traduzione di Claudia Durastanti e Clara Ciccioni. Roma: Nero Edizioni, 2019.
- Knight, Arthur. *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*. New York: New American Library, 1959.
- Koyama, Emi. “Transfeminist Manifesto.” 2001. Ultimo accesso 14 gennaio 2023. <http://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf>
- Laviosa, Flavia. “Archibugi’s Cinematic Representations of the Socio-Cultural Changes in the Italian Family.” *Italica* 80, no. 4 (Winter 2003), pp. 540-549.

- MacKinnon, Catharine. *Soltanto Parole*. Milano: Giuffrè, 1999.
- MacKenzie, Scott (editor). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- “Manifesto per un’insurrezione transfemminista.” Ultimo accesso 14 gennaio 2023.
<https://femminismo-a-sud.noblogs.org/post/2010/01/07/manifesto-per-una-insurrezione-transfemminista/>
- Muestra Marrana, *Muestra Marrana 8 Muestra Chancha*, Facebook, Ultimo accesso 23 maggio 2022.
<https://www.facebook.com/Muestra-Marrana-229706300385600/>
- Newton, Ester. *Mother Camp: Female Impersonator in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- Paasonen, Susanna. *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1999.
- Prearo, Massimo. *L’ipotesi neocattolica. Politologia dei movimenti anti-gender*. Milano: Mimesis, 2020. Kindle.
- Riggs, Damien W., and Elizabeth Peel. *Critical Kinship Studies. An Introduction to the Field*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Rosario Gallardo, *O mio fiore delicato*. Ultimo accesso 23 gennaio 2023,
<https://www.rosariogallardo.com/omiofioredelicato/>
- Shapiro, Michael J. “The Politics of the Family.” In *Cultural Studies and Political Theory*, edited by Jodi Dean, 269-284. New York: Cornell University Press, 2000.
- Simons, Jon. “Foucault’s Mother.” In *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, edited by Susan J. Hekman, 179-209. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1996.
- Siti, Walter, e Franco Zabagli (a cura di). *Pier Paolo Pasolini, Per il Cinema*. Vol. 2. Milano: Mondadori, 2001.
- Slavina. *Racconti erotici per ragazze sole e male accompagnate*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2012.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- _____. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Stella, Renato. “The Amateur Roots of Gonzo Pornography.” *Porn Studies* 3, no. 4 (2016): 351-361. DOI: <https://doi.org/10.1080/23268743.2016.1241157>
- Subini, Tomaso. *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*. Firenze: Le Monnier, 2021.
- Taylor, Chloë. “Foucault and Familial Power.” *Hypatia* 27 (2011): 201-218. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01171.x>
- Torres, Diana. *Pornoterrorismo*. Traduzione di Elena Zucchini. Roma: Golena Edizioni, 2014.
- _____. *Fica Potens. Un manuale sul suo potere, la sua prostata e i suoi fluidi*. Traduzione di Luciana Licitra e Valentine. Roma: Golena Edizioni, 2015.
- _____. *Vomitorium*. Traduzione di Luciana Licitra. Roma: Golena Edizioni, 2017.
- van Doorn, Niels. “Keeping it Real: User-Generated Pornography, Gender Reification, and Visual Pleasure.” *Convergence* 16, no. 4 (2010): 411-430. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856510375144>
- Williams, Linda. “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Quarterly* 44, no. 4 (1991): 2-13.
- _____. “A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle.” *Social Text*, 37 (Winter 1993): 117-133.
- _____. *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible.”* Berkeley: University of California Press, 1999.
- Weston, Kath. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Wittig, Monique. *Il pensiero eterosessuale*. Milano: Ombre Corte, 2019.
- Valentine, a.k.a. Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali*. Torino: Eris Edizioni, 2020.
- Zappino, Federico. *Comunismo Queer. Note per una sovversione dell’eterosessualità*. Milano: Meltemi, 2019.

Ziga, Itziar. *Diventare cagna*. Traduzione di Valentine, Elena Zucchini, feminosksa, lafra, Serbilla Serpente. Roma: Golena Edizioni, 2015.