



<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: La sessuopolitica del porno: L'hard di Silvio Bandinelli e Mario Salieri

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

Author: Pietro Adamo

Publication date: 12/31/2022

Publication info: *gender/sexuality/italy*, "Invited Perspectives"

Permalink: <http://www.gendersexualityitaly.com/6-la-sessuopolitica-del-porno>

DOI: <https://doi.org/10.15781/869c-1v52>

Author Bio: Pietro Adamo is Full professor of History of Political Ideas at the University of Turin. He has written on protestant political culture in the early modern age, on the libertarian and anarchist tradition, countercultures, and pornography. He has translated and edited in Italian works by John Stuart Mill, Thomas Jefferson, John Knox, Paul Goodman, John Mitchel. He has edited some unpublished manuscripts of anarchist Camillo Berneri. He is author of three monographies on English religious culture between the sixteenth and the seventeenth centuries (*Il dio dei blasfemi*, 1993; *La libertà dei santi*, 1997; *La città e gli idoli*, 1998); of *L'anarchismo americano del Novecento*, 2016; and of *William Godwin e la società libera*, 2017. On pornography, he has written *La pornografia e i suoi nemici*, 1996, *Il porno di massa*, 2004, *Hardcore. Istruzioni per l'uso*, 2021. He has co-authored with Stefano Benzoni *Psychofarmers*, 2005, a pop encyclopedia on psychopharmaceutical drugs.

Abstract: In the twentieth century many historians, philosophers, psychologists, and sociologists have emphasized the relationship between sexuality and politics, giving in the meantime a new sense—much more political—to pornography and its historical developments. But pornography, especially after its almost worldwide legal legitimation (between Sixties and Eighties), seems to present a singular antinomy: on the one hand the various pornographic practices—writing, movies, live performances, photos—seem to enforce a liberationist ideology, aimed against traditional ways of looking to sexuality, family, power and genre relationship; on the other hand, the same hard core practices seems to stage sex in a peculiar way, historically given (from Pietro Aretino forward), established on the male perspective, which looks at the female body in an unavoidable objectifying way. This antinomy stands particularly out if we look to pornographers who try to give hard core a specific political veneer: it is the case of the two major political pornographers of the last decades, both Italians, Mario Salieri and Silvio Bandinelli, who have tried—both unsuccessfully, but in a different way—to propose a *right* (or at least a traditional) pornography and a *left* pornography (in Bandinelli's case, much more explicit and declared as leftist).

Keywords: Pornography, Politics, Sexual politics, Male Gaze, Right, Left.

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/)

La sessuopolitica del porno: l'hard di Silvio Bandinelli e Mario Salieri¹

PIETRO ADAMO

Un'aporia fondatrice: la politica nel/ del porno di massa

Il 24 ottobre del 1970 l'allora presidente degli Stati Uniti Richard Nixon rende nota la posizione ufficiale della Casa Bianca riguardo al rapporto sulla pornografia appena presentato dalla commissione nominata tre anni prima dal suo predecessore Johnson, che auspica di fatto la depenalizzazione della produzione e della distribuzione dei materiali hard core. Il commento presidenziale fa scalpore: "Ho valutato il rapporto e categoricamente rifiuto le sue conclusioni moralmente corrotte e le sue raccomandazioni maggiori." Il presidente si avventura così in una disquisizione che lega strettamente pornografia, ordine morale e contesto istituzionale: il porno "può corrompere una società e una civiltà" e se "si adotterà un atteggiamento permissivo in materia, ciò contribuirà a un'atmosfera che condonerà l'anarchia in qualsiasi altro campo, aumentando la minaccia per il nostro ordine sociale come per i nostri principi morali."² In soldoni, fin dall'alba del porno di massa (da un anno e mezzo i pornografi danesi producono legalmente filmi hard e da appena una decina di mesi anche gli americani, con una protezione legale molto meno salda, li imitano a San Francisco e New York) si ha la sensazione che la pornografia metta in gioco valori che svolgono un ruolo importante nella definizione dell'ordine politico, così come viene accettato e praticato in Occidente.³ Non che questa sia un gran novità. Parecchi sociologi, storici e filosofi hanno insistito, soprattutto nel corso del Novecento e dopo l'avvento della psicanalisi, sulla funzione della sessualità, della sua organizzazione e delle sue pratiche nella formazione stessa della società civile e nelle modalità in cui in tale società il comando viene accettato ed effettuato. In altri termini, da Sigmund Freud a Georges Bataille, da Wilhelm Reich a Herbert Marcuse, fino agli apologeti e ai critici degli *hippies* contemporanei di Nixon, l'idea dominante è che vi sia una stretta correlazione tra sessualità ed esercizio del potere: laddove la prima sia inserita in codici di controllo ristretti e rispettati, maggiore sarà lo spazio di manovra e di esercizio del secondo. In un momento storico in cui le nozioni tradizionali di sessualità vengono discusse e criticate e se ne propongono di nuove, questa relazione non può non avere ricadute nella sfera del politico, come sembrano comprendere molto bene sia i teorici della rivoluzione sessuale sia Nixon e i suoi scagnozzi. I primi pornografi europei e americani, imbevuti di ideologia contro-culturale e pronti a considerarsi apostoli della rivoluzione sessuale (anche perché questo sembra permetter loro di intascare valanghe di soldi), si comportano di conseguenza, proclamando

¹ I materiali per questo saggio sono stati raccolti tra il 2004 e il 2006, in vista di un volume poi non realizzato in omaggio a Silvio Bandinelli. I primi due paragrafi sono stati scritti in quello stesso 2006, in una versione provvisoria e ancora privi di note (sono stati ora pesantemente revisionati per la pubblicazione). Per quanto riguarda Mario Salieri mi ero servito all'epoca di sue interviste a stampa e dei suoi interventi nelle ampie brochures di presentazione dei suoi prodotti; per quanto riguarda invece Silvio Bandinelli, di sue interviste a stampa, dei suoi quasi-saggi scritti per la sua quasi-rivista *Showtime News* ma soprattutto, quasi esclusivamente, di un'intervista personale condotta nella primavera del 2004, in occasione del Mi-Sex milanese di quell'anno, sullo specifico tema porno e politica. Sfumata la pubblicazione del volume, il saggio (dopo la scrittura dei primi due paragrafi) è sostanzialmente rimasto al palo; con il tempo ho restituito agli amici che me li avevano prestati le brochures di Salieri e i numeri pertinenti di *Showtime News* (gli stessi amici, dopo quasi vent'anni, non hanno idea di dove siano finiti i documenti in questione). Per riassumere: ho riscritto e annotato il primo paragrafo; ho riscritto, ma lasciato senza note di riferimento ai testi citati a causa degli eventi di forza maggiore sopra citati, il secondo paragrafo; ho scritto nelle scorse settimane il terzo paragrafo, sulla base delle fonti scelte all'epoca, ma anch'esse, ahimè, non più rintracciabili. Mi scuso di tutto questo con il lettore e gli chiedo fiducia per quanto riguarda il secondo e il terzo paragrafo, precisando che mi sono servito esclusivamente di fonti già selezionate all'epoca.

² Nixon, *The Obscenity Report*, 34–35.

³ Sia concesso il rimando a Adamo, "Per una storia culturale del porno di massa 2.1."

che il porno è riflesso ma anche artefice di una nuova cultura che scardinerà entro breve le pratiche del potere statale, del sistema capitalistico e del dominio patriarcale.⁴

È importante comprendere che tale interpretazione è di fatto incapsulata nell'ethos della pornografia come fenomeno complessivo che si forma sin dall'alba dei tempi "moderni" (uso il termine in senso tecnico: tempi "moderni" vuol qui dire i decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, quando comincia a strutturarsi lo Stato moderno, nasce la stampa di massa, il mondo si allarga oltre l'Atlantico, Riforma e Controriforma modellano i primi codici efficaci di disciplinamento delle popolazioni e di controllo delle condotte individuali). A mio parere, Catullo e Marziale, i *Carmina Priapea* e i *fableaux* medievali, Bracciolini e il *Manganello* quattrocentesco sino alla *Cazzaria* non sono pornografici; per meglio dire, i loro autori non intendono scrivere pornografia, non intendono necessariamente eccitare il lettore e soprattutto non si autoconcepiscono come nemici e contestatori della morale consolidata; ovviamente, ciò non vuol dire che quando i loro testi sono ripubblicati dopo la sopra citata alba non siano appunto letti, rivisti e usati come testi pornografici.⁵ In altri termini, l'elemento sovradeterminante del porno, che appunto lo definisce in quanto tale, è soprattutto l'aura—ma anche il progetto—di sovversione dei valori morali legati alla religione e al cristianesimo, in particolare della forma di vita sessuale "buona" e corretta entro la quale li costituiscono riformati e cattolici romani: ed è esattamente per questo motivo che la letteratura pornografica (e le sue espressioni figurative) vengono ripetutamente biasimate, condannate, perseguitate, nel corso dell'età moderna e contemporanea sino ai fatidici anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, portando all'indice (ma anche al rogo) migliaia di testi e in prigione (e sulla forca, al patibolo, magari al rogo, come accade a Claude Le Petit, il malcapitato correttore di bozze dell'*École des filles* e autore dello straordinario *Bordel des muses*, il 1 settembre 1662) parecchi autori, editori, stampatori. A partire quindi dalle prime condanne morali di Aretino e Giulio Romano, autori secondo me del primo libro che possiamo definire compiutamente pornografico, l'edizione del 1525 dei *XVI Modi* (lo supponiamo, visto che di quell'edizione non resta traccia fisica), sino alle polemiche su Sade, Miller, Burroughs, Lawrence, Selby jr., Genet, eccetera, tra anni Cinquanta e Sessanta, assistiamo a una precisa convergenza politico-ermeneutica: di fatto, destra e sinistra—uso qui i termini in modo un po' rozzo, lo ammetto—concordano sull'interpretazione da dare del fenomeno pornografico, giudicandolo di comune accordo rifiuto della sessualità tradizionale, critica di famiglia e matrimonio, esaltazione anticristiana del corpo sullo spirito, in definitiva minaccia per l'ordine sociale e politico. Per i tradizionalisti, i conservatori, i tutori dello *status quo*, i fedeli delle esistenti gerarchie sociali, sessuali, politiche, tutto ciò configura la pornografia come fenomeno da condannare ed eliminare (vedi il sopra citato discorso di Nixon); per gli stessi esatti motivi i progressisti, i radicali, i rivoluzionari, coloro che quelle gerarchie e quell'ordine vorrebbero tanto rovesciare, spesso apprezzano il

⁴ Sull'autorappresentazione dei pornografi tra fine Sessanta e metà Settanta si vedano William Rotsler, *Contemporary Erotic Cinema* (New York: Penthouse-Ballantine, 1973); Kenneth Turan and Stephen Zito, *Sinema: American Pornographic Films and the People Who Make Them* (New York-Washington: Praeger, 1974); Roger Faligot and Remi Kauffer, *Porno Business*, 1987, (Torino: Milvia, 1989); Zimmer, *Le cinéma X* [The cinema X]; François Jouffa and Tony Crowley, *L'âge d'or du 71 cinéma érotique et pornographique 1973–1976* [The golden age of erotic and pornographic cinema, 1973–1976], (Paris: Éditions Ramsay, 2003); Legs McNeil and Jennifer Osborne, *The Other Hollywood: The Uncensored Oral Industry of the Porn Film Industry* (New York: Regan Books, 2005); Jack Stevenson, *Scandinavian Blue: The Erotic Cinema of Sweden and Denmark in the 1960s and 1970s* (Jefferson-London: McFarland, 2010). Molto utili anche le biografie e le autobiografie di alcuni dei primi personaggi rilevanti nel mondo del porno di massa: Tina Russell, *Porno Star* (New York: Lancer Books, 1973); Bourdon, *L'amour est une fête* [Love is a party]; Peter De Rome, *The Erotic World of Peter De Rome* (London: GMP Publishers, 1984); John Hubner, *Bottom Feeders: From Free Love to Hard Core; The Rise and Fall of Countercultural Heroes Jim and Artie Mitchell* (New York: Doubleday, 1993); Francis Leroy, *70: Années érotiques* (Paris: La musardine, 1999); Linda Alexander, *Dorothy of Kansas Meets the Wizard of X* (Mill Valley: Pulpless.com, 1999); Wakefield Poole, *Dirty Poole: The Autobiography of a Gay Porn Pioneer* (Los Angeles: Alyson Publishing, 2000); Lasse Braun, *Senza tregua* (Rome: Coniglio Editore, 2010). Sia concesso il rimando anche a Adamo, "Rivoluzione sessuale, controcultura e pornografia."

⁵ Di nuovo, sia concesso il rimando a Adamo, "Che cos'è il pornografico."

fenomeno, lo considerano un compagno di strada, lo esaltano e lo valorizzano, sino alle aperte apologie del secondo dopoguerra (nel giugno del 1948 un Boris Vian decisamente irritato dalla censura cui sono sottoposti i suoi romanzi chiede polemico perché sorprendersi se oggi “la forma attuale del movimento rivoluzionario è la letteratura erotica?”).⁶ Quindi, l’aspetto che prende l’apologia della pornografia nel corso dei decenni che precedono la sua legalizzazione (ovvero anni Cinquanta e Sessanta), cioè una lettura “di sinistra” che viene immensamente potenziata dai temi e dagli argomenti della rivoluzione sessuale—tant’è che per certi versi letteratura, cinema, filmi e riviste porno sembrano per certi versi incarnare sino in fondo se non proprio l’ethos materialistico, orgiastico e godente della rivoluzione sessuale per lo meno una sua descrizione affidabile—risulta strettamente legata, direi quasi conseguente, all’interpretazione più diffusa e condivisa del fenomeno nei secoli precedenti, giudicato comunque dai lati opposti della barricata politico-morale. Si tratta di temi e argomentazioni che sono decisamente prevalenti sino al momento—direi grosso modo la seconda metà degli anni Settanta—in cui impatta con decisione sulla cultura radicale e alternativa il peso dell’interpretazione femminista.

Tuttavia, già nel pieno degli anni Sessanta, proprio nel momento dei primi vagiti del porno di massa, è evidente che questa autorappresentazione “a sinistra” non regge sino in fondo. È vero, si presenta strettamente legata, quasi in modo strutturale, al discorso complessivo della contestazione e al progetto di eversione della società tradizionale che lo sottende. D’altro lato, alcuni degli alfiери della rivoluzione politico-sociale nel senso più tradizionale (grosso modo quelli che fanno riferimento al paradigma socialista e che hanno letto abilmente il Marcuse di *One Dimensional Man*, anche se non sembrano avere del tutto digerito quello dell’*Essay on Liberation*) man mano vanno a fare comunella con i critici della destra più conservatrice, attenta ai valori della famiglia, della religione e della tradizione, nell’obiettare a tale autorappresentazione. Entrambi i gruppi sostengono cioè che il porno risulta pienamente inserito nell’ordine del mercato capitalistico, che è essenzialmente merce di consumo e che risponde a logiche commerciali e non estetico-politiche. Questa prima critica, per lungo tempo quella principale rivolta all’hard negli anni Settanta, vede destra (tradizionalista) e sinistra (ortodossa) unite da una prospettiva antipluralista, antiedonista e sottilmente organicista (nonché occultamente autoritaria). Una critica che si fonda sul presupposto che libertà e mercato (inteso come sistema fondato sullo scambio e la libera iniziativa) siano incompatibili. Dall’altro lato della barricata, liberali, liberisti e libertari (schierati magari sia a destra sia a sinistra) hanno avuto buon gioco nel far notare come la libertà dei moderni (cioè quella strettamente individuale) si fondi storicamente sul successo del paradigma “aperto” del mercato e che il suo contrario (la società organica, fondata per la destra sulla tradizione e per la sinistra sul progetto del comunismo integrale) sia riflesso di un utopismo millenarista destinato a sfociare nel totalitarismo più che nel regno della libertà “perfetta.” Da questo punto di vista il porno (o meglio, il suo uso) viene difeso come libera opzione, scelta personale, persino stile di vita. E in questo senso mi pare che sia la lettura dei conservatori, secondo la quale la pornografia è da condannare perché si permette di criticare i fondamenti della società tradizionale, sia la lettura dei marcusiani, secondo la quale la pornografia è da condannare perché rientra di fatto nel circuito alienante della merce, diventino entrambe irrilevanti di fronte alla necessità di proteggere la libera scelta individuale che caratterizzerebbe le società occidentali. Non nel medesimo senso: la critica conservatrice di fatto non è tanto una critica quanto un più generale rifiuto del metodo critico e della società aperta (il *Festschrift* che Kurt Wolff e Barrington Moore mettono insieme per Marcuse nel 1967 si intitola *The Critical Spirit*); quella dei marcusiani, invece, indica per lo meno un problema tutt’altro che banale, ovvero la trasformazione della pornografia—entro, mi verrebbe da dire, una analoga trasformazione del complesso della produzione contro-culturale dei Sixties—in una pura merce di consumo.

⁶ Vian, “Utilité d’une littérature érotique” [Usefulness of erotic literature], 35. Boris Vian fornisce anche una spiegazione sottilmente libertaria: i pornografi sono rivoluzionari “perché l’amore, che è di per sé, lo ripeto, il centro di interesse della maggior parte della gente sana, è bloccato e intralciato dallo Stato.”

Ma l'obiezione più pertinente, che entra davvero nello specifico del porno di massa, ovvero nelle meccaniche della sua messa in scena del sesso, nelle sue più profonde implicazioni sessuopolitiche, da Aretino in poi, è un'altra. Per questo genere di critica ciò che conta non sono i contenuti politici o culturali espliciti, narrativi, ma piuttosto i caratteri ultimi e costitutivi della rappresentazione del rapporto sessuale. È una critica che proviene dagli ambienti di sinistra molto critici sulla controcultura prevalente nei Sixties, in particolare da posizioni femministe (ma non solo). Per costoro tale (contro)cultura, con la sua enfasi su una liberazione vista tutta al maschile e dal maschile, che non fa altro che riaffermare, in modi più sfuggenti che in passato e sotto la copertura di un progetto di liberazione complessiva che sembrerebbe voler obliterare i generi ma in verità ne riafferma le gerarchie, è riformulazione sul piano sessuopolitico—piano ben più rilevante di quello banalmente “politico”—di principi gerarchici e autoritari. Se la rivoluzione sessuale si concreta in sostanza come ampliamento della facoltà di fare sesso, ma non riesce davvero a infrangerne i tabù, lasciando inalterati ruoli, funzioni e modelli—la dinamica liberatore/liberata, la penetrazione come appropriazione, la donna che gode nell'essere goduta, eccetera—allora la pornografia incarna al meglio proprio questo ethos: rivelandosi davvero figlia della controcultura (o per lo meno di come questa viene percepita e spesso vissuta), rinnova abilmente, nella messa in scena del nuovo sesso “liberato,” le gerarchie usuali. Il porno di massa nato alla fine degli anni Sessanta sarebbe quindi strettamente legato a una rappresentazione della sessualità inerentemente conservatrice: nonostante tutti i suoi discorsi sulla rivoluzione e tutta la retorica sulla liberazione che ne contraddistingue i prodotti, le sue modalità espressive e i suoi stilemi di fondo costituiscono un meccanismo di riproduzione delle gerarchie tradizionali. I movimenti femministi identificano cioè non solo nel porno di massa ma nella pornografia come genere, nella sua storia e nei suoi percorsi, una specifica matrice sessuopolitica.⁷ Nell'organizzazione della peculiare messa in scena del sesso che caratterizza la pornografia emergono ancora gli elementi che de-soggettivano la donna, con un occhio maschile prevalente (sin dai tempi di Aretino, torno a dire) che non può fare altro, strutturalmente, che “incontrare/intrecciare/attraversare il corpo della donna, ‘oggetto’ privilegiato, epistemologicamente definito e storicamente affermato in quanto tale, del suo sguardo.”⁸

Sono questi gli elementi che ci permettono di capire al meglio il dilemma “politico” del posizionamento del porno tra destra e sinistra. Un hard core che si schieri grosso modo a destra, che faccia cioè suoi i valori della tradizione, della famiglia, del cristianesimo, è incompatibile con la natura più profonda del fenomeno stesso: mettere in scena il sesso liberato, esaltare estaticamente il corpo (pur con tutte le ambiguità contro-culturali che questo comporta), celebrare una sessualità tendenzialmente polimorfica. Un porno che si schieri invece a sinistra, nel contesto dell'ethos rivoluzionario e iconoclasta che caratterizza il genere sin dai suoi inizi e che viene straordinariamente potenziato negli anni Sessanta, è obbligato a fare i conti con un altro aspetto della propria natura, ovvero la sua tendenziale organizzazione sessuopolitica, in cui prevale una dipendenza dall'occhio e dalla sensibilità maschile che produce ovvi risvolti gerarchici, financo autoritari. Tuttavia la differenza tra queste due rivendicazioni balza immediatamente agli occhi. Nel primo caso, quello di un porno che rimandi ai valori della destra tradizionalista, la contraddizione è strutturale: semplicemente, l'ethos del corpo liberato tipico delle luci rosse non è conciliabile con la *Weltanschauung* della cultura tradizionalista. Nel secondo caso, occorre studiare, esaminare e sviscerare l'organizzazione del discorso (sessuale): la discussione finisce così con

⁷ Non a caso la loro interpretazione precede lo sviluppo del porno legalizzato e inizialmente, penso in particolare a *Sexual Politics* di Kate Millett, usa come paradigma della pornografia da condannare non le nuove riviste e i nuovi filmi ma la letteratura novecentesca quasi “classica” (Millett si concentra su Lawrence, Miller, Mailer e Genet).

⁸ Adamo, “Bad Boys, Bad Girls,” 133.

l'incentrarsi su cosa sia di sinistra. Ma, appunto, qui abbiamo una discussione, che non esclude la possibilità della tesi di "sinistra."⁹

Gli argomenti di chi situa il porno a sinistra mi sembrano ricadere, nell'ultimo mezzo secolo, in tre categorie generali. La prima è quella negazionista, prevalente nei circoli progressisti più ingenui (in primo luogo, ironia della storia, proprio quelli dei movimenti femministi pro-sex): l'hard non è gerarchico, le donne liberate sono protagoniste, il sesso e il godimento nel porno sono spesso paritari. Questa replica è fondata sia su un fraintendimento dell'argomentazione (la donna "liberata" è storicamente, e in primo luogo, una fantasia maschile) sia su una profonda ignoranza della realtà del porno di massa. Non occorre infatti confrontarsi con gli esponenti dell'hard core più pronti a mettere in scena la subordinazione femminile come vero e proprio progetto sessuopolitico, per esempio gli ormai quasi classici Max Hardcore, Simon Thaur o John Thompson, o con certi siti contemporanei come kink.com, pascalssubsluts.com o facialabuse.com, oppure con i marchi della giapponese Attackers, anche se per molti difensori del porno "paritario" sarebbe certo istruttivo: è sufficiente guardare al prodotto medio. La seconda è quella storicistica, più abile ma analogamente fuorviante: le tendenze generali del porno di massa sono frutto di circostanze, non sono strutturali. È certo possibile, ragionano alcuni, concepire hard egualitari e non così apertamente "maschilisti": si vedano il *crossover* americano classico, i film per coppie, Candida Royalle, Maria Beatty, Annie Sprinkle, l'ormai quasi gloriosa rivista milanese *Fika futura*, Shine Louise Houston, Ovidie, Erika Lust, l'intera panoplia della cosiddetta *queer pornography* (vedi il prossimo periodo). La terza, che possiamo definire *batailliana*, è la più forte e va dritta alle origini della *querelle*. Nella sessualità l'eguaglianza è pura utopia: alla Bataille, il sesso vero è lotta, dominio, sangue e furore, e il porno, sia pure pensando al cliente maschio, mette più o meno in scena questa lotta. Da tale punto di vista l'ineguaglianza e la gerarchia sono le chiavi espressive dell'hard: tutto sta a prenderne atto, a saperle decifrare, a leggerle all'interno di una logica che sa cogliere e osservare il barthesiano "spazio a dimensioni multiple" che costituisce la natura ultima del testo contemporaneo, compreso l'hard nelle sue diverse forme, postmoderno suo malgrado.¹⁰

Una delle convinzioni più diffuse tra le posizioni femministe contemporanee vicine ai paradigmi *queer*, alla convinta ricerca di forme di *empowerment* che sappiano contestare con durezza il patriarcato, fiere di una fluidità teorico-pratica che tende ormai a farsi fenomeno articolato, è che sia possibile servirsi come arma di un porno nuovo, alternativo e critico nei confronti di ogni maschilismo standard (non so dire quante studentesse mi abbiano chiesto, nell'ultimo lustro, tesi su Erika Lust...). Il fatto è che l'idea in sé non è affatto nuova, risale almeno ai primi anni Ottanta, quando un gruppo di pornostar si è autodichiarato femminista (le sopra citate Royalle e Sprinkle, insieme a Veronica Vera, Nina Hartley e altre ancora) e ha cominciato a lavorare nel porno in questo senso. La più nota tra queste nei circoli dell'hard core è sicuramente Royalle, regista nel vero senso della parola. Probabilmente la più tradizionalista tra le *performers* citate (la meno *queer*, per così dire, a meno che non si conti il suo esordio sul palcoscenico, pare, con le Cockettes...), Royalle è contemporaneamente tra le *auteurs* più citate e meno viste. Gode di una vera e propria rendita di posizione, nei *media*, nei libri, nei discorsi, fondata però sulla sua eccezionalità. In altri termini, la sua pornografia non solo non ha fatto scuola, ma nella storia dell'hard e nell'influenza esercitata è stato in sostanza irrilevante. Non è difficile capire perché. Nel suo strutturale rifiuto dello sguardo al maschile (niente *cum shots*, pochi dettagli di penetrazione, approccio *soft*, elusione di ogni tentazione *dirty*, insistenza sul *plot*), sembra una perfetta esemplificazione sessuopolitica del porno come lo vorrebbero i progressisti, come un *porno di sinistra*: peccato che, con tutta la classe

⁹ Caso mai, il paradosso più palese sta nel fatto che, se le diverse argomentazioni che situano il porno a sinistra dovessero rivelarsi fallaci, il porno stesso si ritroverebbe a destra: non però quella definita in positivo dai conservatori e dai tradizionalisti, ma quella definita in negativo dai critici e teorici postmarxisti e post-moderni della sessualità di massa, sulla linea Marcuse-Foucault-Baudrillard-Žižek.

¹⁰ Barthes, "La mort de l'auteur" [Death of the author], 65.

e l'impegno della sua messa in scena, sia incolore, insapore, blando, limitato, e così via.¹¹ Interessante da vedere (dal punto di vista culturale), ma irrimediabilmente debole.¹² Molti appassionati lo ritengono—e, lo ripeto, non è difficile capire perché—non abbastanza porno: confutare i presupposti epistemici dell'hard sembra cioè condurre in un'altra direzione, mettere in scena qualcos'altro. In un certo senso, si tratta della migliore dimostrazione delle argomentazioni femministe: il genere porno ha una storia pesante e un'identità forte, nelle sue conclamate ambiguità sessuopolitiche, e tentare di violarle difficilmente permette di stare entro il genere. Il che spiega perché il *queer porn* delle varie Lust contemporanee vada ai festival alternativi, giri nei circuiti femministi e avanguardistici, venga recensito nelle riviste *underground*, ottenga persino premi nell'industria, ma non sortisca effetto alcuno sull'appassionato medio (maschio, ovviamente), che continua a bearsi con blacked.com, pornforce.com, brazzersextra.com, girlsrimming.com.

Mario Salieri: Come si difendono le donne

Nei video di Royale, con l'eccezione della bella antiutopia contro la destra religiosa girata nel 1994 (*Revelations*), non abbiamo però una vera dinamica politica-sessuopolitica. Per quanto riguarda il dilemma del porno—cioè il suo posizionamento tra destra e sinistra—Royale resta al livello della messa in scena sessuopolitica del sesso, senza tentare alcuna rivendicazione diretta sul piano immediatamente politico-culturale. Per capire meglio il dilemma sarebbe meglio confrontarsi con autori che affrontino la questione di petto, che cioè tentino di “posizionare” esplicitamente l'hard. E per farlo non dobbiamo allontanarci troppo da casa nostra. Si dà il caso che i due pornoregisti più politicizzati del mondo siano stati non solo italiani, ma abbiano rappresentato per molti versi i corni opposti del dilemma: Mario Salieri nel suo tentativo di costruire un porno che esprime in un certo senso (vedremo quale) un'ideologia tradizionalista che pare proprio rispecchiare una sensibilità di destra, Silvio Bandinelli nel suo tentativo, parecchio più esplicitato sul piano dei riferimenti propriamente politici, di costruirne uno di sinistra.

Il caso di Salieri è molto originale, ma proprio per questo è emblematico. Il regista napoletano situa il suo porno all'interno di una critica spietata della società permissiva. Nonostante le sue dichiarazioni sulle gioie del sesso, assolutamente in linea con quelle usuali di tutti gli altri *hardeurs* ed entro la loro usuale autorappresentazione di guerrieri al servizio della rivoluzione sessuale, ripetute con convinzione soprattutto nella presentazione dei suoi film nelle brochures della sua casa di produzione, Salieri raggiunge i massimi livelli espressivi—appunto quelli che lo contraddistinguono come “autore” e che rendono unico e riconoscibile lo stile della sua messa in scena—quando costruisce fictions fondate sulla coartazione sessuale della donna, intesa spessissimo come la vestale della società tradizionale e della famiglia monogamica contro le pretese promiscue e polimorfe del maschio predatore creato dagli anni Sessanta. Salieri ha offerto questo modulo narrativo sin dalle sue primissime prove: la giovane orientale costretta al sesso in *Vietnam Store*, la sposina stuprata in *Sex Camorra*, la fidanzatina martirizzata in *Vortex*. In questo suo primo periodo (1985–1990, circa) l'approccio è diversificato e il racconto è vario: abbiamo scene di violenza più dirette e stilizzate (ovvero con donne meno caratterizzate, dal punto di vista narrativo, come vestali della famiglia); abbiamo donne che rifiutano il ruolo tradizionale, acconciandosi

¹¹ La stessa Erika Lust propone una lista delle peculiarità del porno al femminile di Royale: (1) le protagoniste sono donne professioniste e progressiste; (2) niente silicone; (3) uomini belli (“niente nanetti pelosi tipo Ron Jeremy che gridano ‘succhiamele, zoccola’”); (4) la scena prosegue oltre l'eiaculazione maschile, “con baci, carezze e persino promesse di amore eterno”; (5) “i blowjob non durano ore”; (6) le protagoniste obiettano e protestano al momento o al luogo o altro (“anche se per la verità non ci mettono mai molto a cambiare idea”); (7) i dialoghi sono molto più elaborati che negli hard usuali. Erika Lust, *Per lei: Guida al cinema erotico*, 81.

¹² Mi sia nuovamente concesso di rimandare a Adamo, “Bad Boys, Bad Girls,” 131–133, in particolare sulla relazione tra il porno “signorile” di Royale e quello “brutto, sporco e cattivo” dei vari *bad boys* (ma anche *bad girls*) del mondo hard.

anch'esse al nuovo ethos predatorio e violento (*Inside Napoli, La mia signora, Violence, Viaggio nel tempo*); in alcuni casi il sesso maritale, e persino quello occasionale, sembrano ancora quasi gioiosi (*Vietnam Store, Sex Camorra, Capri Vacation*). Alcune scelte forti illustrano però il percorso futuro: per esempio, lo straordinario ritratto di moglie brutalizzata di *Sex Camorra*, con una convincente Joy Karin's a subire con sopportazione gli assalti del volgare marito Roberto Malone, o gli stupri di gruppo delle giovani donne di *Napoli Sex*. È nel periodo successivo che lo stile di Salieri si cristallizza dunque in una sorta di *apartheid* di genere/sesso. Con una serie di soluzioni tecniche che lo rendono unico nel panorama del periodo: la straordinaria fissità glaciale della camera, le riprese oblique, il montaggio rigidamente consecutivo, persino il ricorso programmatico al bianco e nero (entro una più generale avversione per il calore e la vivacità del colore), ci consegnano un porno estraniante, freddo, a tratti cerebrale. Per certi versi, una cifra stilistica peculiare, che indica—che per lo meno indica—una sorta di rigetto dell'ethos stesso dell'hard, spesso programmaticamente solare, caldo, entusiasta, allegro. A partire dallo splendido tripletto *Potere, Discesa all'inferno* e *Roma Connection* (1991–1992) sino ai primi del Duemila nel cosmo salieriano l'umanità si divide quindi in due: da un lato uomini e donne “innocenti,” fedeli ai valori della famiglia, alfieri di una società tradizionale e benpensante, dall'altro uomini e donne “perversi,” che accettano pienamente l'etica predatoria ed edonista della società permissiva. Questa scissione etico-politica si concreta e si definisce in una precisa scelta narrativa: in soldoni, mentre i “perversi” si godono il sesso (nella sua accezione di esercizio di potere sull'altro), gli uomini “innocenti” se ne astengono e le donne “innocenti” vi sono costrette. Per Salieri la liberazione sessuale ha svincolato dai freni culturali tradizionali l'aggressività maschile conducendo a un vero e proprio disastro sociale: lo stile di interrelazione tra i sessi è diventato così l'espressione di una vera e propria *libido dominandi*; il sesso sembra inscindibile da una qualche forma di esercizio coartante del potere (anche psicologico); spessissimo si presenta come rapporto rapace e predatorio con il maschio in genere in posizione dominante. Per Salieri tutto ciò si contestualizza entro una degradazione complessiva della vita sociale, che però lui sembra leggere soprattutto come corruzione della vita politica, della magistratura, della polizia, dei militari, dei preti, insomma di quei poteri forti che non soddisfano più la loro funzione precedente, senza che tale funzione sia messa in sé stessa in discussione (vedi *La lunga notte della paura*, con il suo giudice corrotto; *Concept 1 e 2* e *Il mistero del convento* con i suoi cardinali e badesse dediti al sesso polimorfo, cui si può aggiungere *Il confessionale* dell'allievo Gianni Fiorini, in arte Jenny Forte, che fece all'epoca un certo scandalo, e più film firmati Nicky Ranieri, alias Magdalena Linfort, alias signora Salieri; e soprattutto la miriade di politici corrotti che popola quasi tutti i prodotti della Salieri Productions).

Il napoletano vede la sessualità essenzialmente in termini di potere: per questo motivo i “buoni” se ne astengono. I suoi video sono popolati di mariti e di fidanzati corretti e fedeli, che di fatto sono asessuati (si pensi al mitico Franco D'Alessi); non a caso, spesso il ruolo è interpretato da attori *non-sex*; e quand'anche il ruolo tocchi a qualche *bardeur* (per esempio Francesco Malcom in *La clinica della vergogna*), possiamo esser certi che non lo vedremo in azione. Non che questi personaggi siano “innocenti” per il solo fatto di essere fidanzati e mariti. La loro “correttezza” sembrerebbe dimostrata proprio dall'astensione dal sesso: per il salierologo esperto il tradimento iniziale del personaggio interpretato da Christoph Clark in *Eros e Tanatos* (sposato con N'J de Bahia ma pronto a divertirsi con Beatrice Valle) e la “perversione” di quello interpretato da Malcom in *La dolce vita* (che fa l'amore con la fidanzatina Bambola ma si fa pagare da uno spettatore) sono anticipazioni sicure della loro perdizione finale. Se gli uomini “innocenti” non fanno sesso, le donne “innocenti” vengono traviate e costrette a rinunciare al loro ruolo di vestali della famiglia, trasformandosi in vittime sacrificate sull'altare dell'ethos permissivo. Le mogli, le sorelle, le madri e le fidanzate di Salieri si immolano però volontariamente. Nei suoi video lo stupro è raro: le donne “innocenti” si sacrificano in genere per il bene della famiglia, del marito, dei figli. Il catalogo è impressionante e ininterrotto. In *Roma Connection* le mogli dei due giornalisti che lottano con la mafia si danno ai nemici per proteggere i loro uomini; altrettanto fanno l'“antinazista” Erica Bella

in *Tutta una vita*, Selen in *CKP*, Selen e Dalila in *Concetta Licata*; la giornalista di *Stavros* cede invece per salvaguardare la madre.¹³ A volte il sacrificio è necessario per motivi finanziari: ancora Selen in *Sceneggiata napoletana* o *La clinica della vergogna*, o tutte le donne della famiglia minacciata in *Usura Gallery*. In altri casi la donna si ritrova semplicemente in un contesto di subordinazione (le studentesse di *Scuole superiori*, le prigioniere di *Harem*, le tante mogli sottoposte a vessazioni varie dai loro mariti). Nei video di Salieri, al contrario dei tanti teorici e pratici della violenza sulla donna come espressione di una qualche verità e rivelazione sovrastorica che imperano nel mondo dell'hard, la tentazione misogina è pressoché inesistente: la femmina vittima è ritratta con compassione e persino con pietà. È il sesso predatorio al maschile sotto accusa: “Gli uomini sono come una merda,” dice Concetta Licata nel primo episodio della saga, “quando li pesti ti lavi e tutto torna a posto. Vorrà dire che mi farò qualche doccia in più.”¹⁴ Il discorso salieriano sugli “innocenti” è completato dal ritratto della “collaborazionista,” ovvero della donna che accetta i valori della società permissiva e rifiuta di assumere il ruolo di angelo del focolare: anticipata dal personaggio interpretato da Joy Karin's in *La mia signora*, è esemplificata alla perfezione da quello di Deborah Wells in *Roma Connection* (che non solo tradisce allegramente il marito ma giustifica “permissivamente” la richiesta di libertà della figlia, di contro alle pretese tradizionaliste del consorte) e in fondo anche da quello più tormentato, ma guidato dall'ambizione, ben disegnato dalla Venere bianca in *La dolce vita*. Anche in questo caso Salieri tende però ad addossare le colpe al maschio fedifrago: si pensi al personaggio della moglie traditrice di *Eros e Tanatos* (N'J de Bahia), che cornifica il marito perché le mancano le sue attenzioni, o alla sposina delusa di *Inferno* (Monica Roccaforte), entrambe avviate alla rovina per reazione alla promiscuità dei loro uomini. La prospettiva tende a pervadere anche i video dei suoi collaboratori principali, ovvero Ranieri e Forte. Soprattutto la prima ha spesso usato temi e tropi del marito (*L'ambasciatore*, *La moglie schiava*, *La famiglia*, *Daniela Visconti*), a volte rendendoli in una forma estrema ed estremistica (*Stupri di guerra*, *Sequestro di persona*, *Il mostro dell'autostrada*). Nicky è stata una performer hard nella seconda metà degli anni Ottanta con il nome di Magdalena Lynn, una parte del suo passato accuratamente taciuta nelle brochures della casa di produzione/distribuzione del marito (che l'ha diretta molto spesso in parti non hard, ma anche, prima del matrimonio, in parti hard, per esempio in *Capri Vacation*): è quindi interessante notare come anche dal punto di vista della biografia personale Salieri abbia con il porno un curioso rapporto di attrazione/repulsione.¹⁵

Nei primi anni del Duemila la sua prospettiva si fa ancora più pessimistica. Fino a questo momento la famiglia tradizionale, per quanto sconquassata, nella visione del napoletano sembra l'unico porto sicuro nel marasma della libertà sessuale postmoderna. Poi neppure quest'ultimo legame con un passato moralmente più saldo sembra valido e i germi dell'infezione sono entrati distruttivamente nella famiglia stessa. *La moglie del professore* mette in scena il totale disfacimento morale di tale istituto, nonché della società che la circonda. Il protagonista e il preside della scuola (rispettivamente l'americano Don Fernando, in questo momento il perfetto esemplare del maschio predatore nel porno di Salieri, e il tedesco Horst Baron) semplicemente non riescono a resistere alle ragazzine scafate loro allieve. La moglie del professore, interpretata dall'ungherese Katy Borman, che non sopporta i tradimenti del marito, alla fine si concede a uno sconosciuto, venendo senza saperlo filmata in un porno. Alla fine ai due sposi, sconsolati e destinati al disastro sociale (il porno in questione entrerà nel mercato e sarà visto da molti), non rimane che abbracciarsi e consolarsi a vicenda (forse una spirale di speranza, entro però una famiglia che, a quanto pare, accetta la sua dissoluzione come cellula sociale tradizionale: la scena di sesso tra i due protagonisti

¹³ Il lettore mi perdonerà qui la faciloneria, molto tipica nella critica hard core: usare al posto dei nomi dei personaggi quelli dei *performers*.

¹⁴ Salieri, Mario. *Concetta Licata*. 1994; Italia.

¹⁵ Del video di *Capri Vacation* esistono due versioni distribuite dalla casa di Salieri (direttamente o indirettamente), la prima, quella originale, di 74 minuti, la seconda, ripubblicata anni dopo, di 57 minuti: da questa, non sorprendentemente, mandano le due scene hard interpretate da Magdalena/Nicky.

è tra le più ambigue del porno di Salieri, con lei all'inizio schifata ma poi sempre più coinvolta). Nel successivo *La vita segreta di Jasmine* la moglie tradita (interpretata da una bravissima Maria Szallontaj, in Italia più nota come Maria Bellucci) si prende una vendetta plateale (una gang bang registrata per il marito, di nuovo Don Fernando) mandandolo in coma. Lui ha disgustato prima la sua giovane amante—“sei un porco,” le dice lei con disprezzo, credo parlando con la bocca del regista—e poi la moglie, perfetta nel ruolo della donna costretta al sesso polimorfico.¹⁶ In *Salieri Airlines* la moglie e la figlia di uno dei protagonisti, che lui idealizza appunto come porto sicuro al riparo dalle intemperie, sono di fatto coinvolte in un torbido rapporto a tre con un suo collega. In quest'ultimo film abbiamo un passaggio che mi sembra emblematico: per la prima volta Salieri gira una scena a tre con uomo-donna-trans (Giorgio Grandi-Bambola-Karol Bonkar), probabilmente acconciandosi a una delle mode italiane del periodo. Emblematico perché il regista napoletano sembra qui adottare per la prima volta una logica polimorfica che gli è stata sempre estranea, quasi accettando, a malincuore, la natura antitradizionale della società permissiva (in passato si era permesso al massimo qualche barzelletta, come il D'Alessi travestito dell'ultima scena di *Napoli Parigi Linea rovente 2*). Non mi sembra un caso che negli anni successivi—momento in cui, come vedremo, Bandinelli sceglie il ritiro—il suo hard si sia fatto meno personale, meno narrativo, più standardizzato sul formato vignetta, meno ieratico e più elasticamente documentaristico (e per Salieri ciò vuol dire rinunciare di fatto al suo stile), anche se non mancano—ma ormai sono eccezioni—le sue usuali soluzioni narrative. Per esempio nelle tre puntate del recente *La ciociara* (2017), in ognuna delle quali la Cesira del titolo (una Roberta Gemma non indegna), in teoria una brava madre di famiglia, è costretta a cedere alla forza del maschio predatore (rispettivamente un operaio, un fascista e un tedesco), mentre, ovviamente, non fa sesso con il giovane comunista di cui si innamora (che riflette il personaggio interpretato da Belmondo nel film di De Sica).

Senza voler troppo insistere sulla coerenza ideologica di Salieri, e neanche trovargli collegamenti nobili sicuramente estranei alle sue conoscenze e alla sua cultura, mi sembra che il suo atteggiamento sia avvicicabile a quello di un pezzo della cultura tradizionalista italiana. Non quella cattolica, però, ma piuttosto quello propriamente, tecnicamente, “tradizionalista,” quella cioè di matrice evoliana, che mi sembra permettere uno sguardo penetrante sul mondo del napoletano. Di fatto, a leggere certe pagine di *Rivolta contro il mondo moderno* (in particolare quelle della terza edizione del 1969) o di *Metafisica del sesso*, con la donna che entra “nell'ordine gerarchico sacrale” al prezzo di “darsi tutta a un altro essere,” sia “esso l'uomo amato (tipo dell'Amante-donna afroditica) sia esso il figlio (tipo della Madre-donna demetrica),” evitando ovviamente ogni promiscuità e accettando serenamente i propri ruoli, con l'uomo e la donna a “esser sempre più sé stessi, [a] esprimere con tratti sempre più decisi ciò che fa dell'uomo un uomo, della donna una donna,” ritroviamo molto Salieri. La donna “giusta” di Evola rifiuta le lusinghe femministe non rivendicando “per sé una ‘personalità’ e una libertà propria del senso anarchico e individualistico dei tempi ultimi”; e l'uomo (che per Evola è Asceta e Guerriero, lo ricordiamo) deve analogamente rifiutare, “aprendosi alle forze del ‘desiderio,’” di soggiacere “alla legge di quel che non ha in sé stesso il proprio principio” (cioè di accettare il primato della Natura, leggi della sessualità); se lo fa, “è ben di una caduta che si deve parlare.”¹⁷ Il mondo di Salieri, con l'uomo che appunto cede alle forze del desiderio (ovvero ai principi della Rivoluzione sessuale) sbalestrando dai suoi ruoli la donna, non solo sottraendole L'Amante e il Figlio (cioè la famiglia) ma condannandola appunto a incarnare, suo malgrado, “‘peccato’, impurità e male,” non mi sembra lontano dalla prospettiva degli evoliani, ancor oggi impegnati a difendere la donna dagli eccessi della nuova sessualità e del femminismo.¹⁸

¹⁶ Salieri, Mario. *La vita segreta di Jasmine*. 2005; Italia.

¹⁷ Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, 201–202.

¹⁸ Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, 202. Non sono l'unico a notare accostamenti di questo genere tra Salieri e il tradizionalismo novecentesco. Molti anni fa, recensendo il tripletto della serie *Gallery Stupri, Voyeur e Usura* (1996–1997) sul mensile *VideoImpulse*, il critico e giornalista Michele Giordano giudicò che Salieri potesse per certi versi esser

Il paradosso sta ovviamente nel fatto che la visione palesemente conservatrice e tradizionalista di Salieri, con tutti i suoi corollari politico-sessual-antropologici, si esprime attraverso la forma-porno. In sostanza, il regista napoletano costruisce il discorso del suo hard mettendo in scena proprio quell'ethos permissivo—implicito e inevitabile nella forma-porno—che vorrebbe condannato. In soldoni, ai suoi clienti vende un *frisson* in più: la mortificazione/coartazione delle sue eroine finisce con il configurarsi, negli specifici termini linguistici dell'hard, come ulteriore elemento di eccitazione per lo spettatore, che non solo è poco propenso a farsi carico delle preoccupazioni del regista napoletano per la crisi della moralità tradizionale, ma anzi legge la crisi messa in scena nei suoi video come celebrazione—e non certo come critica—di una sessualità aggressiva e predatoria, entro la stessa visione revanchista che caratterizza molti degli attuali spettatori maschi del porno, che non vedono l'ora di rivedere le donne messe *al loro posto* . . . E ovviamente alcuni titoli salieriani in questo senso aiutano: vedi per esempio (ma si potrebbero citare molti altri titoli) *Sottomissione assoluta* e *Dominazione totale*. In altri termini, il linguaggio del porno—la sua specificità—risulta sovradeterminante rispetto a qualsiasi altro discorso o sistema di segni. Ed è in fondo proprio questa la contraddizione centrale (e creativa) dell'hard di Salieri.

Silvio Bandinelli: L'impossibile tentativo di un porno "comunista"

Salieri ha più volte mostrato il suo apprezzamento per il mondo del porno, con strategie di celebrazione di sé stesso e della propria opera, a volte sin troppo pronunciate. Si tratta di una reazione facilmente comprensibile: è ovvio che la pornografia gli abbia dato, a lui che in precedenza sembra commerciasse in auto usate, notorietà e un certo prestigio pubblico (sia pure nel campo limitato delle luci rosse, che spesso i suoi membri, con uno sguardo tutto interno, non sembrano però cogliere nella sua marginalità complessiva). Nel finale di *Roma Connection*, quando la tragedia si è compiuta e il video compromettente al centro del *plot* dovrebbe esser trasmesso in televisione, il mezzobusto televisivo che abbiamo visto più volte nel corso del video (interpretato da Salieri stesso) dichiara che “è inutile trasmettere le immagini in questione,” “l'importante è che il film vi sia piaciuto. Il video è mio. Io sono Salieri: andate in pace.”¹⁹

Con Silvio Bandinelli ci muoviamo su tutt'altra lunghezza d'onda. Laddove Salieri, avendo come punto di riferimento il ristretto mondo della pornografia, si autocelebra e si atteggia a maestro, Silvio balla tra l'ironico e il cinico, consapevole di non trovarsi né nella Mont Pelerin Society né a una riunione del MENSA (“mi inserisco in questo enorme *water closed*,” scherza). Certamente, anche nel suo caso abbiamo una precisa strategia di valorizzazione, che sta appunto nella sua autoidentificazione come pornoregista dichiaratamente di sinistra: “Ho costruito il marketing del Bandinelli regista su questa differenza, che però funziona perché io sono in assoluta buona fede.” Al contrario di Salieri, la cui cultura in senso stretto sembra piuttosto limitata così come la sua preparazione tecnica (l'impressione è che abbia imparato con il tempo non dico i segreti ma per lo meno la pratica usuale della regia), il toscano Bandinelli (nato in Libia) vanta una laurea in materie letterarie con relatore nientemeno che Pio Baldelli (anche se nel mondo del porno dubito che tale nome dica qualcosa, e che funzioni il rimando a *Lotta continua* o allo straordinario *Informazione e Contro Informazione*, uno dei grandi libri sul tema prodotto negli anni settanta), nonché una decina d'anni d'esperienza come regista pubblicitario prima dell'avventura nel porno. Inoltre, una più generale formazione culturale nella magmatica Italia studentesca e alternativa degli anni Settanta: “Il cinema che ho amato è quello dell'ambiguità,” racconta, di nuovo rimandando a un

visto come “un uomo stile *Konservative Revolution*” (sollevando le perplessità dei membri della redazione della rivista, e suppongo anche di molti lettori, non esattamente in confidenza né con il libro di Armin Mohler, né con Ernst Jünger, Gottfried Benn o Moeller van der Bruck).

¹⁹ Salieri, Mario. *Sascha Alexander, Roma Connection*. 1991; Italia.

celebre saggio curato dal suo maestro (su Bergman, Antonioni, Fellini). Del resto, *Era mio padre*, codiretto con il suo pupillo Andy Casanova, si apre con il personaggio interpretato da Franco Trentalance, segnato nell'infanzia dal suicidio della madre a causa del trattamento crudele infertole dal padre, che spiega alla fidanzata il meccanismo narrativo di *Blow up* “per rimarcare il concetto che in fondo la realtà non è mai come appare,” concludendo che Antonioni “è l'unico che sia riuscito a creare il cinema dell'ambiguità.” Alla fine il protagonista, che maltratta la fidanzata più o meno seguendo le orme del padre, si suicida anch'egli, ma prima, credo per raggiungere l'umore giusto, si riguarda il volume baldelliano sulla coppia Bergman-Antonioni (ovviamente non si tratta di un attrezzo di scena, ma della copia personale del regista).

Il marketing bandinelliano in sostanza funziona (e credo proprio per il motivo da lui indicato nella citazione sopra menzionata). Di fatto, mi pare che tutti i suoi film hard, a partire grosso modo dal momento in cui comincia a pensare che il porno abbia possibilità serie (più o meno dal 1995, gli anni di *Rosso e nero* e *Cuore di pietra*), siano intrisi di politica, non nel senso banale di giudizio negativo sull'esistente (come potrebbe essere il caso di Salieri), ma nel senso di considerazioni critiche su uno specifico esistente, quello del capitalismo contemporaneo: “I miei film hanno tematiche politiche precise comunque, al di là della narrazione interrotta del porno. Identità politica precisa con dei temi precisi,” dichiara convinto. Al di là dei suoi tre film di argomento politico diretto (*Mamma*, *Anni di piombo* e *Cuba*), Bandinelli costruisce trame che vorrebbero colpire al cuore il sistema capitalistico, la famiglia borghese, l'ansia del guadagno, la riduzione di ogni affetto a merce, le relazioni costruite sul potere del denaro e della forza, e via dicendo. Le condisce, quando gli riesce, con metafore emblematiche e soluzioni narrative epifaniche, talvolta affilate: la mia preferita sta in *Il sequestro – Sindrome di Stoccolma*, con i due ricconi protagonisti, marito e moglie, che fanno la festa alla cameriera sul biliardo con lui che eiacula sulla fanciulla cosparsa di banconote, anche se Silvio ha poi confessato che l'immagine l'ha ripresa da un film degli anni Settanta (ma l'ha ripetuta in forma più tronca in *Il dio denaro*). La scena comincia peraltro con il Ricco (spesso Bandinelli descrive i suoi personaggi attraverso la loro funzione sociale) che si vanta di aver corrotto un deputato e la Moglie che gli dice “Ma tu non puoi pensare di comprare tutto e tutti nella tua vita,” con lui che replica “Così va il mondo,” dandole immediatamente la dimostrazione, cioè comprando la cameriera/Infiltrata sopra citata.²⁰ Silvio eccelle nei finali simbolico-dichiarativi: bello, quasi toccante, quello di *Cuore di pietra*, in cui l'ex proletaria ormai convertita alle finezze del capitalismo con la sua scarpa elegante gira il volto del suo ex amico (e amante) povero che ha appena investito, lo guarda e nega di averlo mai conosciuto; ma anche, tutto giocato sull'immagine, quello di *Anni di piombo*, con la Cavalcanti che brucia l'auto e si allontana *al ralenti* mezza nuda dalla scena. In alcuni casi, in questi finali la citazione politica è diretta, in stile documentario: nel sottofinale del *Macbeth*, tragedia del potere trasferita dalla Scozia monarchica alla Sicilia mafiosa, abbiamo una sequenza delle foto in bianco e nero dell'omicidio Fava e delle stragi Falcone e Borsellino; in quello iperpolemico di *Abuso di potere*, intreccio di affari e politica incentrato sulla figura dell'avvocato Cesare Parfitta (leggi: Cesare Previti), riproduce in seppia virata e disturbata gli scontri del G8 a Genova. Nonostante un pessimismo a oltranza, che abbraccia anche proletari, sbandati e poveracci (anche se per questi dimostra a tratti una certa simpatia), Bandinelli lascia anche intravedere, soprattutto nei suoi tre film politici sopra citati, la possibilità di un altrove positivo: ovvero, il comunismo che si oppone al fascismo, ideologia che in *Mamma* è descritta come malata, corrotta e corruttrice; in quel film gli eroi sono gli antifascisti comunisti, portatori evidente di un'idea di vita sana e felice. Soprattutto piace a Silvio Cuba come simbolo di una resistenza ancora possibile. L'isola caraibica, Castro, il Che, si presentano appunto come “l'altrove” anche dei suoi problematici terroristi (la protagonista di *Cuba* è la scampata di *Anni di piombo*). Bandinelli sembra considerare il regime castrista non in sé, ma piuttosto come simbolo di un'alternativa allo strapotere dell'impero americano, che vorrebbe “fare di Cuba una Santo Domingo” (tant'è vero che, messo alle strette dall'intervistatore, ammette che nella realtà le

²⁰ Bandinelli, Silvio. *Il sequestro – Sindrome di Stoccolma*. 1997; Italia.

cose hanno anche altre dimensioni e di essere ovviamente e assolutamente contrario “alla fucilazione dei dissidenti”). “Né con lo Stato né con le BR” è una formula che Bandinelli gradisce: “La trovo giusta. Come trovo giusta quella dei movimenti: né con Bush né con Saddam,” spiega nella primavera 2004. Insomma, la sua tecnica ipersimbolica sembra politicamente consapevole: “Per carattere, per indole, per cultura, sono portato a intellettualizzare molto, anche troppo. Tendo molto all’intellettualizzazione, ai significati anche un po’ sottotraccia”; se ho una poetica, questa sta proprio “nell’intellettualizzazione della scena,” precisa.

Il suo porno tra metà Novanta e metà del primo decennio del Duemila esemplifica sotto diverse forme questa sua poetica, nella sua critica diretta e spietata del capitalismo e delle relazioni di potere che lo caratterizzano (non esiste altro pornografo, nell’intera storia dell’hard core di massa come genere, che abbia tanto insistito su questi temi). È ovvio che, proprio per la predominanza di questi, Bandinelli preferisca la forma drammatica pura, piena di simbolismi, rimandi e metafore (sia pure, lo si ricordi, “al di là della forma narrativa interrotta del porno,” intendendo interrotta dai *sex acts*): e quindi abbiamo la dissoluzione della famiglia borghese, tra perbenismo degli anziani e rivolta dei giovani (*Il confine*, *Gioventù bruciata*, *Nero familiare*), ma anche con giovani travolti esistenzialmente dall’ansia consumistica (*Era mio padre*, *L’immorale*, *Addio fratello crudele*); giochi di potere in cui il denaro, la politica, la religione, la cultura borghese nel suo insieme, si intrecciano producendo spesso morti, assassini, stragi, eccetera (*Abuso di potere*, *Macbeth*, *Il dio denaro*, ancora *Addio fratello crudele*); si segnala il caso particolare di *Mamma*, in cui tutto ciò viene retrodatato alla fine dell’epoca fascista. In alcuni casi Bandinelli davvero scrive e gira cose forti, di un pessimismo quasi feroce: in *Addio fratello crudele* la dolce ragazzina dell’Est, oberata dalla povertà e da un fratello che la minaccia incestuosamente, viene in Occidente piena di speranza; coinvolta in uno dei soliti bandinelliani affari sporchi torna a casa sconfitta, preda del fratello (su questa scena finale torneremo); in *Era mio padre* nel finale il protagonista, consapevole del suo abbruttimento capitalistico, decide di uccidersi (sono ben pochi i pornofilm contemporanei con finali del genere; ne ricordo agli albori del porno di massa, quando ancora qualcuno si pensava come un *auteur*, vedi per esempio il Damiano dell’ultima vignetta di *Odissey*); in *Abuso di potere* l’unico personaggio simpatico, per il quale si può provare compassione, è l’Arabo (interpretato da Zenza Raggi, specialista del ruolo), lo sbandato fregato infine da tutti. Bandinelli ha però anche un *pendant* per la commedia, la satira, che spesso scivola ai limiti del demenziale, fermo restando ovviamente il contesto politico: vedi *Forza Italia*, con i *performers* battezzati con i cognomi dei politici berlusconiani all’epoca più noti; *Fallo da rigore*, presa in giro della presenza televisiva del calcio; *Festival*, dove tocca a Sanremo e affini. Non è neppure da sottovalutare il suo lato cinefilo: pur rigirando i suoi soliti temi (la famiglia, il denaro, il potere, la corruzione), ha rifatto il poliziottesco (*La polizia ringrazia*) e proposto quasi *remakes* di *Malizia* (*Bambola*), *Grazie zia* (stesso titolo) e *La ragazza dalla pelle di luna* (pure qui stesso titolo), rifacendo anche i più contemporanei *Nirvana* (*Nirvana*) e *Pulp* (stesso titolo). In quest’ultimo il personaggio che interpreta egli stesso, appunto l’autore del remake in questione, si fa ammazzare dagli sgherri del suo produttore gangster, il solito Malone, che gli spiega che, insomma, nel suo film mancano “i cavalli, gli elicotteri, le esplosioni, gli effetti speciali,” “le ville lussuose come questa e soprattutto non ho visto quelle belle cazzo macchine lussuose. Hai capito? Ma che cazzo di film hai fatto?” con un giudizio feroce sulla cultura media del porno stesso.²¹

Sin qui la narrazione e le narrazioni nel porno politico di Bandinelli, ferocemente critico con il capitalismo, la società borghese, l’etica acquisitiva, alla ricerca di una differenza possibile (quella dell’utopia di Cuba e del comunismo antifascista di *Mamma*), ma scettico alla fine anche su questo. Quel che è certo, è che tale differenza il regista toscano non la ricerca nella ragion stessa d’essere del porno, nella sua messa in scena del sesso, nella sua sessuopolitica. Di fatto, il sesso che mette in scena Bandinelli è iperconformista, con una meccanica sequenziale estremamente ripetitiva, al limite della banalità, con la totale adozione di un’ottica al maschile: *blow job* e/o *spagnola*,

²¹ Simon, Frank. *Pulp*. 2001; Italia.

masturbazione della donna, penetrazione vaginale, penetrazione anale, eiaculazione sul viso della donna. Raramente Bandinelli e i suoi allievi (i registi della sua scuderia, ovvero Franco Trentalance, Matteo Swaitz, Andy Casanova, forse più autonomo), si distaccano dai canoni, adottando spesso anche il favore del maestro per la ripresa obliqua (ne ricordo alcune memorabili nell'ultima scena di *La preda*, Remigio Zampa e Jessica Fiorentino, firmato Casanova ma credo girato a quattro mani con Bandinelli). Nel 2006 ho telefonato a Franco Trentalance, mentre scrivevo la recensione del suo *La calda notte*, un poliziottesco affatto male, chiedendogli però perché darsi tanto da fare per costruire personaggi e situazioni diverse per poi girare la parte pornografica sempre nello stesso identico modo. Il sempre sportivo Trentalance si è fatto una risatina e ha risposto (più o meno, vado a memoria): “A dire la verità, noi a Showtime siamo molto attenti alla trama e alle scene ... poi, però, quando si scopa si scopa.” Di fatto, la sessuopolitica di Bandinelli (ma anche della Showtime nel suo complesso) risulta terribilmente tradizionalista, proponendo un'immagine di donna costantemente al servizio del piacere maschile, platealmente assoggettata anche dal punto di vista della specifica messa in scena (posizioni, riprese, eccetera) e ritratta molto spesso (non sempre) come felice di tale situazione. Insomma, anche nei film di Bandinelli e dei suoi non si fa fatica a rintracciare l'ansia revanchista del maschio tradizionale, che possiamo immaginare decisamente soddisfatto nel vedere le tante donne bandinelliane rimesse al loro posto. Tutto ciò in senso sessuopolitico, ovvero nella meccanica delle scene hard, perché sul piano della narrazione le donne di Bandinelli sono donne liberate (non tradizionaliste come le eroine di Salieri), spesso si affermano ottenendo i loro scopi, non di rado contro i maschi dominatori (a partire dalla Selen di *Cuore di pietra* al trio alleato contro gli uomini di *Bambola* alla ragazzina nevrotica di *L'immorale*, che ammazza entrambi i genitori), spesso ricercando esplicitamente l'autonomia dal potere maschile (l'Infiltrata del *Sequestro*, la coatta di *Abuso di potere*, la zia di *Grazie zia*), in un solo caso raggiungendola in modo compiuto (ovviamente la Cavalcanti in *Cuba*, ma, appunto, qui siamo nell'utopia...). Forse con sorpresa del lettore, di fronte a tali considerazioni Bandinelli non risponde negando l'evidenza, ma fornendo una spiegazione che rimanda al terzo modello “di sinistra” sopra citato, quello batailliano, situandolo però con chiarezza, e ancora, entro il mondo etico del capitalismo maturo:

Se avessi provato a intraprendere una carriera diversa, se avessi fatto il regista regolare, sicuramente avrei cercato di portare le stesse poetiche e gli stessi meccanismi. Insomma, parliamoci chiaro, il rapporto sessuale, il rapporto di coppia, [qui] di nuovo il potere [mette in scena] una subalternità, i ruoli si scambiano [ma restano simili]. Tutti i rapporti tra di noi [sono così], l'unico rapporto disinteressato è quello dei genitori verso il figlio. Altrimenti tutti i rapporti si basano sul potere e su una dialettica anche economica. Il porno in più aiuta questo. Io ritengo che se uno sceglie di vedere un film pornografico l'amore non lo vuole vedere. Il pubblico ama vedere questi rapporti di sottomissione, questi rapporti scorretti.

Non c'è contraddizione, quindi, tra una posizione politica chiaramente schierata a sinistra, che vede nella libertà e nella solidarietà i suoi punti di appoggio maggiori, e una sessuopolitica che sembra invece accettare assoggettamento e gerarchia come sue basi?

No. Perché secondo me è così, così è l'uomo, così va il mondo. Da una parte coltivo l'utopia, dall'altro non posso fare a meno, da quando avevo quindici anni, di portarmi dietro questo senso di morte. In questo senso il sesso è morte. In questo senso il porno mi ha un po' aiutato a mettere in scena [questa mia contraddizione]. Il problema è che io credo agli ideali, coltivo l'utopia, però di contro non posso fare a meno di rimandare tutto all'uomo e alle sue miserie. Noi siamo principalmente miseria. Non credo alla favola del comunista che è buono. Il comunista è vittima dello stesso potere.²²

²² Silvio Bandinelli, intervistato da Pietro Adamo, primavera 2004.

Mi sembra in fondo che Bandinelli tenti di tenere insieme l'utopia, ovvero la critica dell'esistente e la possibilità di intravederne un altro (improbabile) nelle sue narrazioni, e una sessuopolitica conservatrice, che legge—finendo però con il giustificarla—entro una visione antropologico-politica estremamente pessimistica (alla Antonioni, diciamo) ed entro una visione cinica del suo lavoro come pornografo (il pubblico “non vuole vedere” che questo). Forse in un modo che egli stesso non giudica del tutto coerente. D'altro canto, dopo l'intervista della primavera del 2004 da cui sono tratte le citazioni precedenti, e dopo un successivo incontro-dibattito all'Università di Bologna con entrambi (credo su suo suggerimento), Bandinelli ha cominciato ad accettare l'idea dell'aporia del porno sul piano della politica, dell'impossibilità di superare l'incontro/scontro tra le sue due anime. Prima con un editoriale nel suo *Showtime News*, poi, in modo più spontaneo, nel *backstage* del suo *L'immorale*, dove spiega a Matteo Swaitz, che ha appena proposto il tema “la sborrata in faccia nei film porno”:

C'è una doppia faccia nel porno. Da una parte, soprattutto quando era nato, era eversivo, perché il sesso è eversivo. Se il sesso fosse libero... scardina le famiglie, la famiglia è il nucleo principale del potere... o no? Dall'altro, c'è però questo versante invece non rivoluzionario ma quasi...no?

Dopo la metà del primo decennio del Duemila le produzioni di Bandinelli e quelle di Showtime tendono ad assottigliarsi. Ai mutamenti del mondo del porno, che in sostanza richiedono l'abbandono della forma narrativa associata al lungometraggio e il passaggio alla forma vignetta destinata a trionfare in rete, Bandinelli non intende evidentemente assoggettarsi. I motivi sono squisitamente economici; quando gli ho fatto notare che la scena finale di *Addio fratello crudele* sembrava un po' monca (la sorellina tornata all'ovile è costretta a masturbare velocemente il fratello), poiché mi sarebbe sembrato più giusto dal punto di vista narrativo sanzionare la sconfitta della ragazza, sin troppo prona ai miti del capitalismo (il vero soggetto del film, credo), con un rapporto sessuale completo, Bandinelli mi ha esposto una serie di numeri economici, che di fatto assommavano a questo: girare un'ulteriore scena hard avrebbe aggiunto al film spese che lo avrebbero portato in perdita. I margini erano diventati troppo labili e ridotti perché lui potesse continuare a girare nel suo modo usuale. E ha quindi preso, successivamente, la decisione di abbandonare, mentre il suo collega Salieri ha tentato ancora di riciclarsi nel nuovo porno in rete, dividendo i film in vignette, con risultati poco felici. Dispiace certamente che abbia dovuto rinunciare a un ambiente che per certi versi disprezzava, ma che per altri apprezzava: “Nella pornografia mi piace questa totale anarchia. Che ce la suoniamo, ce la cantiamo.”

Opere citate

- Adamo, Pietro. “Bad Boys, Bad Girls: L'insopprimibile ambiguità dell'hard.” In *Hard Core, Istruzioni per l'uso: Sessuopolitica e porno di massa*, a cura di Pietro Adamo, 115–133. Milano: Mimesis, 2021.
- . “Che cos'è il pornografico.” In *Disgusto e desiderio: Enciclopedia dell'osceno*, a cura di Martino Doni, 13–27. Milano: Medusa, 2015.
- . “Per una storia culturale del porno di massa 2.1.” In *Hard Core: Istruzioni per l'uso. Sessuopolitica e porno di massa*, a cura di Pietro Adamo, 19–78. Milano: Mimesis, 2021.
- . “Rivoluzione sessuale, controcultura e pornografia.” In *Il porno di massa*, a cura di Pietro Adamo, 21–66. Milano: Cortina, 2004.
- Alexander, Linda. *Dorothy of Kansas Meets the Wizard of X*. Mill Valley: Pulpless.com, 1999.

- Baldelli, Pio. *Cinema dell'ambiguità: Bergman, Antonioni*. Roma: Samonà e Savelli, 1969.
- . *Cinema dell'ambiguità: Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini*, Roma: Samonà e Savelli, 1969.
- Barthes, Roland. “La mort de l’auteur” [Death of the author]. In *La bruissement de la langue*, a cura di Roland Barthes, 61–67. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- Bourdon, Sylvia. *L’amour est une fête* [Love is a party]. Paris: Éditions Blanche, 2001.
- Braun, Lasse. *Senza tregua*. Roma: Coniglio Editore, 2010.
- De Rome, Peter. *The Erotic World of Peter De Rome*. London: GMP Publishers, 1984.
- Evola, Julius. *Rivolta contro il mondo moderno*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1969.
- Faligot, Roger and Remi Kauffer. *Porno Business*. Torino: Milvia, 1989.
- Hubner, John. *Bottom Feeders: From Free Love to Hard Core; The Rise and Fall of Countercultural Heroes Jim and Artie Mitchell*. New York: Doubleday, 1993.
- Jouffa, François and Tony Crowley. *L’âge d’or du cinéma érotique et pornographique 1973–1976* [The Golden age of erotic and pornographic cinema, 1973–1976]. Paris: Éditions Ramsay, 2003.
- Leroi, Francis. *70: Années érotiques* [Erotic years]. Paris: La Musardine, 1999.
- Lust, Erika. *Per lei: Guida al cinema erotico che piace anche alle donne*. Traduzione italiana di Luigi Cojazzi. Borgoricco: Pink Books, 2009.
- McNeil, Legs and Jennifer Osborne. *The Other Hollywood: The Uncensored Oral Industry of the Porn Film Industry*. New York: Regan Books, 2005.
- Nixon, Richard. *The Obscenity Report*. London: Olympia Press, 1971.
- Poole, Wakefield. *Dirty Poole: The Autobiography of a Gay Porn Pioneer*. Los Angeles: Alyson Publishing, 2000.
- Rotsler, William. *Contemporary Erotic Cinema*. New York: Penthouse–Ballantine, 1973.
- Russell, Tina. *Porno Star*. New York: Lancer Books 1973.
- Stevenson, Jack. *Scandinavian Blue: The Erotic Cinema of Sweden and Denmark in the 1960s and 1970s*. Jefferson-London: McFarland, 2010.
- Turan, Kenneth and Stephen Zito. *Sinema: American Pornographic Films and the People Who Make Them*. New York-Washington: Praeger, 1974.
- Vian, Boris. “Utilité d’une littérature érotique” [Usefulness of erotic literature]. In *Écrits pornographiques* [Pornographic writing], a cura di Boris Vian, 19–64. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1980.
- Zimmer, Jacques, a cura di. *Le cinéma X* [The cinema X]. Paris: La Musardine, 2002.