

ANIM(H)OT.

RIFLESSIONI SU  
PORNOGRAFIA  
E ANIMALITÀ

Gli autori hanno pienamente condiviso l'ideazione e l'articolazione di questo contributo. Per ciò che concerne la sua redazione materiale, il primo paragrafo è stato scritto da Federico Zecca, il terzo paragrafo da Giovanna Maina, e il secondo da entrambi.

GIOVANNA MAINA ha ottenuto un dottorato in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo all'Università di Pisa. Ha lavorato a un progetto di ricerca Marie Curie IEF dal titolo *Degradation or Empowerment? Challenging Stereotypes About Women in Porn* presso la University of Sunderland (UK). È co-editor della rivista *Porn Studies* e membro della redazione di *Cinema & Cie: International Film Studies Journal*. Ha curato *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione* (2009), con Maurizio Ambrosini ed Elena Marcheschi; *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media* (2011), e *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies* (2014), entrambi con Enrico Biasin e Federico Zecca. Dal 2010 fa parte del coordinamento scientifico della Sezione Porn Studies della MAGIS – International Film Studies Spring School di Gorizia (Università di Udine).

FEDERICO ZECCA insegna Teoria e critica dei media e Semiologia degli audiovisivi all'Università di Udine. È caporedattore di *Cinergie: Il cinema e le altre arti*, redattore di *Cinéma & CIE: International Film Studies Journal* (Carocci), e componente dell'Editorial Board di *Porn Studies* (Routledge). È membro del Comitato Scientifico del FilmForum di Udine/Gorizia. Dal 2010 coordina la sezione dedicata ai porn studies della MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School. I suoi principali interessi di ricerca vertono sull'intertestualità e l'intermedialità filmica, la teoria dell'adattamento e della traduzione, la convergenza dei media, il cinema popolare italiano, i gender studies e gli studi sulla pornografia. Tra le sue ultime pubblicazioni: le curatele *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico* (2012) e *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies* (2014, con Enrico Biasin e Giovanna Maina); e la monografia *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione* (2013).

## L'ANIMALE È MORTO, VIVA L'ANIMALE: LA PRODUZIONE DEL SOGGETTO PORNOGRAFICO

Questo articolo intende compiere alcune riflessioni sul rapporto tra pornografia e animalità. Nello specifico, utilizzeremo il paradigma filosofico di animalità come una "linea di fuga" euristica, capace di fornire dei punti di accesso inediti – almeno in rapporto all'odierno settore dei *porn studies* – all'interpretazione della pornografia contemporanea. Di conseguenza, non ci concentreremo soltanto sulle modalità con cui la pornografia rappresenta (o impiega) al suo interno gli animali, a livello simbolico o performativo. Piuttosto, rifacendoci al pensiero di autori come Jacques Derrida<sup>1</sup> o Giorgio Agamben<sup>2</sup>, ci serviremo della nozione di animalità per esplorare lo schema epistemico profondo che informa la pornografia, e le forme di soggettività e identità sessuale che all'interno di questo schema essa costruisce e (ri)produce.

1.  
Cfr. Jacques Derrida,  
*L'animale che dunque  
sono*, Jaca Book, Milano,  
2009 (2006), p. 89.

2.  
Cfr. Giorgio Agamben,  
*L'altro. L'uomo e l'animale*,  
Bollati Boringhieri, Torino,  
2002.

Prima di entrare nel vivo della questione, è **opportuno anzitutto confutare un'argomentazione piuttosto diffusa nei (pochi) studi dedicati finora al tema che tra pornografia e animalità ci sia una relazione privilegiata e per così dire costitutiva**. Tale argomentazione si regge su due premesse specifiche. La prima è che la pornografia "incorpor[i], mostrandolo nel dettaglio, il reale dell'atto sessuale"<sup>3</sup>, per dirla con Simone Regazzoni. La seconda è che l'attività sessuale rappresenti in sé (e per sé) un comune denominatore tra l'umano e l'animale. Scrive al riguardo Peter Singer: «Sono molti i casi in cui non possiamo fare a meno di comportarci come gli animali – o come i mammiferi, perlomeno – e il sesso è uno dei più evidenti. Noi copuliamo, come loro. Loro hanno peni e vagine, come noi»<sup>4</sup>. Da qui la stretta relazione che, in questa prospettiva, lega pornografia e animalità: la pornografia rappresenta l'umano nello svolgimento di un'attività (quella sessuale, appunto) che egli condivide con l'animale, e che a esso dunque lo equipara.

Ora, tale argomentazione ci sembra fallace per almeno due ordini di ragioni. Anzitutto, come scrivono Richardson, Smith e Werndly, «la sessualità [umana] non può essere ridotta a imperativi biologici, anatomici»<sup>5</sup> che la assimilerebbero essenzialisticamente a una più ampia e inclusiva sessualità animale, ma è «un insieme di discorsi culturali»<sup>6</sup>. Secondo la celebre teorizzazione di Michel Foucault, la sessualità umana è un dispositivo culturale che, attraverso varie strategie discorsive, produce l'idea stessa (o almeno la *nostra* idea) di "sesso"<sup>7</sup>. Scrive Foucault: «Il sesso [...] è l'elemento più speculativo, più ideale e anche più interno in un dispositivo di sessualità che il potere organizza nella sua presa sui corpi, la loro materialità, le loro forze, le loro energie, le loro sensazioni, i loro piaceri»<sup>8</sup>. Foucault sostiene inoltre che è proprio questo dispositivo a ricondurre il sesso esclusivamente «a delle funzioni biologiche e ad un apparato anatomico-fisiologico che gli conferisce il suo "senso"»<sup>9</sup>. È cioè lo stesso dispositivo di sessualità a naturalizzare il "sesso", che in realtà "un'unità artificiale"<sup>10</sup> di carattere culturale.

3. Simone Regazzoni, *Pornosofia. Filosofia del pop porno*, Ponte alle Grazie, Milano 2010, p. 101.
4. Peter Singer, *Heavy Petting*, Nerve, 2001, <http://bit.ly/Nerve2001> (data di consultazione 15 agosto 2015). Le traduzioni dall'inglese o francese dei testi originali sono degli autori.
5. Niall Richardson, Clarissa Smith, Angela Werndly, *Studying Sexualities: Theories, Representations, Cultures*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2013, p. 5.
6. Idem, p. 21.
7. Cfr. Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano, 1988 (1976), p. 137.
8. Idem, p. 138.
9. Idem, p. 136.
10. Idem, p. 137.

*La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-*

11.

Idem, p. 63.

12.

Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 1999 (1989), p. 36.

13.

Cfr. William H. Masters, Virginia E. Johnson, *Human Sexual Response*, Little Brown & Co., Boston 1966.

14.

Cfr. Federico Zecca, *La corporate pornography americana. Modelli di discorso a confronto*, in Federico Zecca, Stephen Maddison, *Gli estremi dell'hard. Due saggi sul porno contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

15.

Derrida, *L'animale che dunque sono*, p. 89.

16.

Felice Cimatti, *Filosofie dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari 2013, loc. 80.

17.

Idem, loc. 78.

18.

Derrida, *L'animale che dunque sono*, p. 89-90.

19.

Cimatti, *Filosofie dell'animalità*, loc. 181.

All'interno di questo contesto, la pornografia si pone come una sorta di discorso di "secondo grado", attingendo proprio dalla moderna *scientia sexualis* – cioè dalla principale pratica discorsiva che costituisce il dispositivo di sessualità<sup>11</sup> – gli elementi per articolare larga parte delle proprie convenzioni di genere<sup>12</sup>: pensiamo per esempio ai modelli di *sexual response* codificati dalla sessuologia<sup>13</sup>, che il porno reimpiega per articolare la progressione del rapporto sessuale<sup>14</sup>; oppure, alle classificazioni psichiatriche di feticismi e perversioni sessuali, che la pornografia trasforma *tout court* in specifici sotto-sotto-generi. **La pornografia, dunque, non riproduce il sesso nella sua supposta (e animale) naturalità, ma è parte integrante di quelle pratiche e strutture discorsive (cioè di quel dispositivo di sessualità) che producono la categoria culturale di "sesso".**

In seconda battuta, l'argomentazione che la pornografia stabilisca un rapporto privilegiato con animalità appare fallace perché, semplicemente, l'animale *non* esiste. Non certo al singolare generale. Come scrive Jacques Derrida, infatti, la pluralità degli animali "non può essere raccolta nella sola figura dell'animalità semplicemente opposta a quella di umanità"<sup>15</sup>. «Non ha alcun senso – aggiunge al riguardo Felice Cimatti – che esista [...] un'unica sterminata categoria che dovrebbe raccogliere tutti i viventi escluso l'umano»<sup>16</sup>. Secondo Cimatti, anzi, «gli unici animali che conosciamo sono quelli che abbiamo inventato noi»<sup>17</sup>. Come è noto, Derrida ha battezzato questo animale "d'invenzione" con il neologismo "chimerico" di *animot*<sup>18</sup>, composto dalle parole *mot* ("parola", in francese) e *animaux* ("animali"). Ora, l'*animot* si definisce sempre in rapporto all'umano: un rapporto che può declinarsi o in senso negativo o in senso, diciamo, additivo. Nel primo caso, l'animale viene definito in rapporto a cosa (e quanto) gli manca per essere umano: l'animale è cioè quel vivente privo di qualcosa che invece l'umano ha<sup>19</sup>. Nel secondo caso, invece, l'animale viene definito in rapporto a cosa (e quanto) ha di umano: un vizio o una virtù, per esem-

*zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi*

pio<sup>20</sup>. L'animale è qui un puro significante "caricato" di un significato umano.

In questa prospettiva, la pornografia non stabilisce alcun legame con l'animalità – cioè con quello "spazio di fatto impensabile [per l'uomo]", abitato "da una soggettività non scissa in corpo e mente" perché "non basata sul linguaggio"<sup>21</sup>, secondo la definizione di Cimatti. Suo termine di riferimento, invece, è proprio l'*animot*, del quale riprende i tratti negativi o addirittura – tratti già umani, dunque – per traslarli nuovamente sull'umano. Un'operazione apparentemente paradossale, che ricorda da vicino il meccanismo della macchina antropologica studiata da Agamben<sup>22</sup> (su cui torneremo più avanti).

Per le ragioni che abbiamo appena esposto, dunque, crediamo che tra pornografia e animalità non sia teoricamente possibile ravvisare alcuna relazione immediata e, per così dire, ontologica. È a livello *meta*-teorico, invece, che l'applicazione della nozione di animalità alla pornografia manifesta una indubbia produttività euristica. In prima istanza, tale nozione permette infatti di ricostruire alcune delle relazioni e regolarità discorsive che costituiscono il dispositivo pornografico – il suo "sistema di formazione", in termini foucaultiani<sup>23</sup>. In seconda battuta, essa permette di correlare – anzi, di dislocare – tali relazioni e regolarità all'interno del "corteo delle [...] antinomie metafisiche" e delle opposizioni epistemiche che sottendono la cultura occidentale<sup>24</sup>. È quindi in questa prospettiva (e con questa funzione) che nelle prossime pagine impiegheremo la nozione di animalità (e quella di animale) per studiare la pornografia.

Cominciamo ora a entrare nel vivo del discorso. Il punto di partenza della nostra riflessione è il concetto di "carne-fallogocentrismo" usato da Derrida per definire lo "schema che domina la categoria di soggetto [...] nella nostra cultura"<sup>25</sup>. Come scrive Laura Odello, attraverso tale concetto Derrida descrive "la struttura stessa della sovranità, ossia del soggetto metafisico che ordina lo spazio etico e giuridico-politico"<sup>26</sup>; un soggetto che si declina nella "figura maschile del re,

20.  
Idem, loc. 84.

21.  
Idem, loc. 69.

22.  
Cfr. G. Agamben, *L'altro*.

23.  
Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1999 (1969), p. 98.

24.  
Remo Bodei, *La filosofia nel Novecento (e oltre)*, Feltrinelli, Milano p. 180.

25.  
Jacques Derrida, *Il faut bien manger, ou le calcul du sujet: Entretien (avec J.-L. Nancy)*, in *Points de suspension*, Galilée, Parigi 1992 (1989), p. 294.

26.  
Laura Odello, *Divorazione*, "Aut Aut", n. 327, 2005, loc. 3761.

*animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-*

27.

Idem, loc. 3761.

28.

Federico Sollazzo, *Note su un antropocentrismo immaginario*, "Observaciones Filosóficas", n. 20, 2015, <http://bit.ly/FSollazzo> (data di consultazione 15 agosto 2015).

29.

Matthew Calarco, *Zoografie. La questione dell'animale da Heidegger a Derrida*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 139.

30.

Ibidem.

31.

Odello, *Divorazione*, loc. 3796.

del padrone-*maître*, del capo, del padre famiglia, del marito"<sup>27</sup>. Più in particolare, secondo Federico Sollazzo, Derrida concepisce il "carne-fallogocentrismo" come «il punto di approdo moderno della metafisica della soggettività, basata sui termini intesi come binari, e quindi escludenti, e gerarchici dell'essere carnivori, maschi e dotati di linguaggio»<sup>28</sup>. Per Derrida, infatti, il soggetto si costituisce sempre "attraverso una rete di relazioni di esclusione"<sup>29</sup> – la prima delle quali è quella che oppone appunto uomo e animale. Scrive Matthew Calarco: «Ciò che Derrida cerca di comprendere attraverso questo concetto [di carne-fallogocentrismo] è il modo in cui la metafisica della soggettività opera per escludere non solo gli animali dallo status di soggetti in senso pieno, ma anche altri esseri [...] che vengono considerati mancanti di una o dell'altra delle caratteristiche fondamentali della soggettività»<sup>30</sup>.

Quello che dobbiamo chiederci, adesso, è quale sia la posizione (e la funzione, aggiungiamo) della pornografia all'interno di questo schema, nel cui "cerchio magico" è giocoforza inserita. Al riguardo, la nostra ipotesi è che la pornografia (quella contemporanea, ma non solo) coniughi in sé tensioni epistemiche differenti e in parte contraddittorie, che la portano a declinare uno statuto (meta)teorico almeno duplice. Da un lato, la pornografia sembra reiterare (e rinforzare) la logica carne-fallogocentrica, di cui anzi tende a estremizzare principi e modalità. Quello implicato dalla pornografia (o da *molta* pornografia) è infatti un soggetto sovrano per antonomasia – anche letteralmente, "un personaggio virile, dotato di fallo"<sup>31</sup>. È un soggetto fondato su un'identità sessuale centripeta, che domina tanto lo spazio del racconto quanto quello della visione; un soggetto attorno a cui (e contro cui) si sviluppano soggettività altre. Dall'altro lato, la pornografia (o *certa* pornografia) sembra decostruire, dall'interno dello stesso schema carne-fallogocentrico, il sistema di opposizioni su cui esso si regge (o almeno alcuni dei suoi gangli). La pornografia, infatti, edifica spazi eterotopici in cui i soggetti

*meno tanto quanto lo sono le ossa e il sangue. Invece il linguaggio è limitato a con-*

assumono per così dire un'identità centrifuga e decentrata, fondata più sulla "cura del sé"<sup>32</sup> che sul dominio sugli altri.

Per ragioni di spazio, nelle prossime pagine ci limiteremo a esplorare il primo fronte (meta)teorico, rimandando l'indagine del secondo a ricerche future. Ci soffermeremo dunque sulle **modalità con cui la pornografia costruisce il proprio soggetto attraverso l'opposizione umano/animale** – un'opposizione che, come abbiamo visto, rappresenta il cardine centrale dello schema da cui il soggetto stesso è prodotto.

32.

Cfr. Michel Foucault, *La cura di sé. Storia della sessualità* 3, Feltrinelli, Milano, 1985 (1984).

33.

Agamben, *L'altro*, p. 42.

34.

Calarco, *Zoografie*, p. 98.

35.

Agamben, *L'altro*, p. 42.

36.

Idem, p. 43.

## L'ALTRO SONO IO:

### L'UMANIZZAZIONE DEGLI ANIMALI

Prima di iniziare il nostro percorso di analisi, vediamo anzitutto di comprendere meglio come si articoli l'opposizione umano/animale, rifacendoci al concetto di "macchina antropologica" proposto da Agamben – concetto che il filosofo italiano impiega per indagare appunto "la produzione dell'umano attraverso l'opposizione uomo/animale"<sup>33</sup>. Come osserva Calarco, la macchina antropologica «va vista come l'insieme dei meccanismi simbolici e materiali operanti nei discorsi scientifici e filosofici che classificano e distinguono gli umani e gli animali grazie a un duplice processo di inclusione ed esclusione»<sup>34</sup>. Nella prospettiva di Agamben, la macchina antropologica manifesta inoltre due principali varianti: una moderna e una antica. La prima variante – scrive il filosofo – «funziona [...] escludendo da sé come non (ancora) umano un già umano, cioè animalizzando l'umano, isolando il non-umano nell'uomo»<sup>35</sup>. Nella seconda variante, invece, «il dentro è ottenuto attraverso l'inclusione di un fuori, il non uomo attraverso l'umanizzazione di un animale»<sup>36</sup>. Insomma, per Agamben la costruzione dell'umano è correlata sempre alla costruzione del non umano; o meglio, la costruzione dell'umano avviene proprio *attraverso* la costruzione del non umano. Tale

*testi sociali assai sofisticati.*

37.

Margret Grebowicz, *When Species Meat: Confronting Bestiality Porn*, "Humanimalia: A Journal of Human/Animal Interface Studies", vol. 1, n. 2, primavera 2010, *passim*, <http://bit.ly/MGrebowicz> (data di consultazione 15 agosto 2015).

non umano può essere prodotto in due modi, a seconda della variante di macchina utilizzata: tramite l'animalizzazione dell'umano (variante moderna); o tramite l'umanizzazione dell'animale (variante antica).

Ora, è evidente che (anche) le modalità con cui la pornografia declina l'opposizione umano/animale – e dunque le forme di soggettività che essa costruisce – siano da iscriversi nell'orizzonte epistemico contrassegnato dal "lavoro" della macchina antropologica agambeniana. Senza compiere – crediamo – una forzatura teorica eccessiva, ci sembra anzi che la pornografia (o, meglio, alcuni dei suoi generi o sotto-generi) impieghi *entrambe* le varianti della macchina. In termini generali, **nella pornografia l'opposizione umano/animale appare sottoposta infatti a un duplice *déplacement*, che si declina attraverso due movimenti uguali e contrari.** Da un lato, la pornografia può umanizzare l'animale, trasformandolo in una sorta di "sucedaneo" non umano del performer umano. Dall'altro, la pornografia può animalizzare il performer umano, trasformandolo in un non (più del tutto) umano.

Soffermiamoci anzitutto sul primo processo, correlato alla variante antica della macchina: l'umanizzazione dell'animale. Questo processo trova il proprio campo di elezione nel (famigerato) sottogenere *animal* – sottogenere in cui l'animale partecipa fattivamente al rapporto sessuale, in qualità di vero e proprio "attore". Non disponiamo dello spazio necessario a compiere una disamina articolata dell'*animal* – che del resto coinvolge questioni etiche e legali tali da renderne molto problematica la trattazione. Ci limiteremo dunque a compiere alcune veloci considerazioni.

Diciamo per prima cosa che l'umanizzazione pornografica dell'animale avviene principalmente nei termini di una sua "genderizzazione", cioè nell'attribuzione di caratteristiche di gender (maschili o femminili) all'animale-performer e agli atti sessuali che esso compie. Come osserva Margret Grebowicz, infatti, la pornografia *animal* è sottesa da una sorta di "semiotica del gender"<sup>37</sup>, finalizzata a trasformare gli

*La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-*

animali in “uomini” o “donne” (vale a dire, appunto, in categorie di genere). Secondo Grebowicz, questa semiotica si esprime in modo emblematico in due particolari tipologie di pornografia *animal*. La prima tipologia, di gran lunga la più comune in rete, prevede che una o più performer donne abbiano rapporti con uno o più animali di sesso maschile, in prevalenza cani e cavalli. In questi materiali, il cavallo e il cane – anche in virtù della loro elezione a “figure della mascolinità”<sup>38</sup> in numerose espressioni della nostra cultura – agiscono come sostituti del performer maschio, spesso all’interno di narrazioni incentrate sull’indisponibilità, o “insufficienza”, dei maschi umani. La seconda tipologia è composta invece da video (spesso di produzione amatoriale) in cui uomini compiono atti di varia natura con animali (spesso, ma non esclusivamente, di sesso femminile). In questo caso, l’animale viene “femminilizzato”, trovandosi sempre “dalla parte di chi riceve il sesso”<sup>39</sup>; motivo per cui, secondo Grebowicz, viene spontaneo considerarlo come un “sostituto” della donna.

È opportuno osservare, inoltre, che nella pornografia *animal* l’umanizzazione (e genderizzazione) dell’animale è strettamente correlata a una sua contestuale iper-sessualizzazione. Per dirla in altre parole, **l’umanizzazione dell’animale produce in questo genere di porno un non umano iper-sessuato, cioè dotato di capacità sessuali più che umane: prodigiose, eccessive, mostruose**. Nella prima tipologia analizzata da Grebowicz, per esempio, a essere erotizzata non è tanto l’antropomorfizzazione dell’animale in sé, quanto la “mostruosità” che l’animale rappresenta nel confronto con l’umano rispetto a caratteristiche sessuali connotate al maschile: “la dimensione e la virilità del cavallo, l’entusiasmo sessuale del cane”<sup>40</sup>. Lo stesso meccanismo – a struttura di gender invertita – è presente nella seconda tipologia indagata dall’autrice, dove è invece l’animale-donna a essere caricato per “eccesso”, in forza della sua “insaziabilità” o “resistenza”.

Analizzando per sommi capi il porno *animal*, ci troviamo perciò di fronte a una galassia discorsiva che

38.  
Idem, p. 2.

39.  
Idem, p. 4.

40  
Idem, p. 2. Secondo l’autrice, la versione gay di questi materiali (dove è un uomo ad avere rapporti sessuali con animali) riafferma in toto questo immaginario e, di conseguenza, questa strategia di genderizzazione.

*zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi*

41.  
Idem, p. 3.

impiega l'animale caricandolo di proprietà antropomorfe e di caratteri (sessuali) umani – seppure connotati nel senso di un eccesso non umano. A questo riguardo, è necessario compiere però un'ulteriore considerazione. Come abbiamo visto, la pornografia *animal* pone in essere un processo di umanizzazione dell'animale, che si declina primariamente nella sua genderizzazione. Eppure, basta esaminare solo uno dei video che compongono la prima tipologia studiata da Grebowicz – fra i molti che possiamo trovare nella directory *Zooshock.com* – per accorgersi che l'umanizzazione dell'animale non è l'unico processo all'opera in questo sottogenere di pornografia. Prendiamo la scena di un accoppiamento tra un cane e una donna, per esempio. In questa scena il cane rappresenta sì un succedaneo del maschio umano; ma la donna diviene contestualmente un surrogato dell'animale femmina (una “cagna”). L'umanizzazione dell'animale si sviluppa cioè in parallelo all'animalizzazione dell'umano. In questo senso, possiamo sostenere che la pornografia *animal* impieghi *entrambe* la varianti della macchina antropologica agambeniana.

Su questa scorta, cominciamo dunque a esaminare il processo di animalizzazione pornografica del/la performer, correlato alla variante moderna della macchina. Rimanendo ancora per un attimo sulla pornografia *animal*, troviamo una peculiare declinazione di questo processo all'opera nell'ultima tipologia del genere individuata da Grebowicz. Tale tipologia è composta da prodotti che ritraggono performer di sesso femminile intente a inserire interi animali (soprattutto serpenti e pesci, in particolare anguille) all'interno dei propri orifizi. In questo caso, la significazione pornografica dell'animale sembra rifuggire dal processo di umanizzazione tramite genderizzazione – anche per la tipologia di animali impiegati, sui quali è certamente “più difficile proiettare fantasie antropomorfe”<sup>41</sup>. Più che sostituire il maschio umano, infatti, l'animale si pone qui come un sostituto del pene *tout court* – o, ancora meglio, come una sorta di “dildo-animale”

*animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-*

(e, come ci ricorda Paul B. Preciado, "l'invenzione del dildo è la fine del pene come origine della differenza sessuale"<sup>42</sup>). In altri termini, l'animale resta qui "animale".

Di conseguenza, in questi prodotti la performer donna non si accoppia con un animale umanizzato (come nella prima tipologia), ma reimpiega a scopi sessuali un essere "altro" – e che "altro" rimane. Entrando in contatto con l'irriducibile alterità dell'animale (che è l'animale), è invece l'identità sessuale della donna a subire un profondo cambiamento. In un certo senso, l'alterità dell'animale si ribalta sull'identità della donna, trasformando anch'essa in altro da sé: una donna caratterizzata da una sessualità mostruosa, pienamente inumana – tale da spingerla a "farsi qualunque cosa", anche un'anguilla –, che più che animale sembra assumere una fisionomia addirittura "aliena", secondo un meccanismo che ritroviamo all'opera, per esempio, negli *hentai* giapponesi appartenenti al sottogenere *tentacle rape*<sup>43</sup>.

42. Beatriz Preciado, *Manifesto contrasessuale*, Il Dito e La Luna, Milano 2002 (2000), p. 71.

43. Cfr. Marco Benoît Carbone, *Tentacle Erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

44. Catharine A. MacKinnon, *Of Mice and Men: A Feminist Fragment on Animal Rights*, in Cass R. Sunstein, Martha C. Nussbaum (a cura di), *Animal Rights: Current Debates and New Directions*, Oxford University Press, Oxford-New York 2004, p. 264.

## LA BELLA È LA BESTIA: L'ANIMALIZZAZIONE DEI PERFORMER

Quello che abbiamo appena discusso è per così dire un "caso limite" del processo di animalizzazione, relativo a uno specifico sotto-sotto-genere del porno *animal*. Uscendo ora da questo ristretto (e problematico) contesto, passiamo a esaminare le modalità con cui l'animalizzazione si declina nel più ampio alveo della pornografia mainstream. Prima di cominciare la nostra disamina, però, crediamo sia obbligato fare un veloce riferimento alla posizione di Catharine MacKinnon, decana del femminismo anti-porno che recentemente ha indagato il rapporto fra pornografia e animalità<sup>44</sup>. Secondo la tesi di MacKinnon, in un sistema di leggi e gerarchie sociali dominato dal bio-maschio, l'animale è femminilizzato

*meno tanto quanto lo sono le ossa e il sangue. Invece il linguaggio è limitato a con-*

allo stesso modo in cui la donna è animalizzata – meccanismo che secondo l'autrice trova nella pornografia la sua più evidente incarnazione. Nelle osservazioni che seguono non ci porremo in diretta contraddizione con MacKinnon, di cui anzi in parte svilupperemo la tesi (pur non condividendone gli assunti ideologici). È opportuno ricordare, però, che nella nostra prospettiva di studio la pornografia rappresenta solo *uno* dei luoghi in cui si declina il dispositivo dell'animalizzazione (e forse non il principale). In altri termini, come abbiamo già sottolineato in apertura, secondo noi non è possibile ravvisare alcun legame causale (ed essenziale) tra pornografia e animalizzazione – processo che d'altro canto, come vedremo, investe non solo la donna, ma anche il maschio.

Iniziamo con un'importante notazione preliminare che riguarda il carattere diffuso (e diffusivo) dell'animalizzazione pornografica. A differenza del (ben) più "settoriale" processo di umanizzazione degli animali, infatti, quello di animalizzazione dei performer non è relegato a uno o più specifici sotto-generi, ma sembra informare invece alcune delle più comuni strategie di produzione di senso tradizionalmente operanti all'interno del porno.

Due le osservazioni da compiere, al riguardo. In primo luogo, a livello semantico "profondo", **l'animalizzazione si declina attraverso lo spostamento o la traslazione, sui performer, di alcuni tratti che culturalmente definiscono gli animali.** Riacciacciandoci a quanto discusso nel primo paragrafo, i performer possono cioè essere "caricati" dei tratti "negativi" o "additivi" con cui gli animali (anzi, gli *animot*) sono connotati. In altri termini, l'animalizzazione dei performer viene compiuta, o *togliendo* loro qualcosa dell'umano; o *aggiungendo* loro qualcosa dell'animale – ma in entrambi i casi, comunque, "de-umanizzandoli". In secondo luogo, a livello discorsivo, il processo di animalizzazione può attualizzarsi attraverso diverse isotopie tematico-narrative (come quelle dell'addestramento o dell'addomesticamento); e attraverso diverse intensità figurative (che oscillano dalla semplice allusione al mondo animale a un riferimento iconico più strutturato).

Nell'impossibilità di investigare questi processi in modo esaustivo, ci limiteremo a fornire, anche in questo caso, alcuni spunti di analisi. Cominciamo a esplorare l'animalizzazione a marca "negativa", lanciando anzitutto una veloce occhiata all'universo della pornografia BDSM (in cui questa strategia di animalizzazione riveste senza dubbio un ruolo centrale). Soffermeriamoci per esempio su siti come *Public Disgrace* o *Hogtied* – entrambi appartenenti al colosso californiano del genere *Kink.com*. In tali siti, capita molto spesso di vedere performer donne immobilizzate da *bondage* estremi, costrette a camminare al guinzaglio e/o a quattro zampe, e impossibilitate a parlare da *ball gag* o maschere di vario tipo. Quella a cui ci troviamo di fronte, per l'appunto, è un'opera di sottrazione di alcune delle caratteristiche fon-

*testi sociali assai sofisticati.*

damentali comunemente associate all'essere umano: le performer in questione appaiono cioè semanticamente ridotte, o comunque equiparate, ad animali – seppure spesso al netto di un diretto riferimento figurativo – in quanto private della facoltà di parola, dell'indipendenza di movimento e/o della postura eretta del bipede umano. Aggiungiamo *en passant* che esistono ovviamente numerose varianti *Femdom* o *gay* di queste rappresentazioni, nelle quali sono performer maschi a essere "animalizzati" attraverso un simile procedimento.

**Come già accennato, uno dei topoi narrativi più frequentemente associati all'animalizzazione di senso "negativo" è quello dell'addestramento o adomesticamento.** In questo caso, l'animalizzazione viene cioè tematizzata e narrativizzata attraverso l'idea che i performer-bestia vadano in qualche modo domati e istruiti (come si farebbe con un cane, un cavallo, o una belva feroce), in quanto mancanti di disciplina o di particolari abilità (sessuali). Questo procedimento appare molto diffuso nel porno BDSM, ma il suo modello emblematico è rappresentato – per passare al campo del porno mainstream eterosessuale – dalla serie *Rocco: Animal Trainer*, che si fonda proprio sull'eroticizzazione dell'ammaestramento sessuale di performer donne caratterizzate come "savage sex beasts".

Gli episodi della fortunata serie diretta da Rocco Siffredi, infatti, associano la rappresentazione sessuale ad alcune configurazioni narrative (prova, ricompensa, punizione, ecc.) che la ricollegano all'isotopia tematica dell'addestramento, del resto già richiamata esplicitamente a livello paratestuale. Inoltre, molti episodi attingono direttamente all'universo figurativo animale: alcune performance sono infatti ambientate in stalle, scuderie, fattorie; le performer indossano spesso costumi di esplicito richiamo; diversi animali sono presenti ai margini delle scene, ecc. Per esempio, nella quarta scena del terzo episodio della serie (datato 2002), Rocco costringe la performer Michaela Saike a correre in cerchio insieme a un cavallo, prima di consumare il rapporto sessuale con lei sopra una sella – mentre la colonna sonora alterna nitriti acusmatici ai consueti mugolii di piacere. Oppure, nella prima scena di *Rocco: Animal Trainer 14* (2008), Judy White ci viene presentata come un "cavallo da un milione di dollari": dopo aver trainato un carro, la performer – abbigliata con un *outfit* BDSM dai chiari riferimenti equini – deve dimostrare il proprio valore al futuro compratore Rocco, producendosi in una complicata *gang bang* in mezzo alle balle di fieno; e via di questo passo.

L'esempio di Rocco Siffredi ci permette, tra l'altro, di introdurre agevolmente la seconda forma di animalizzazione pornografica, quella cioè che avviene per meccanismo "additivo". Nella sua ben nota costruzione promozionale, il pornodivo nostrano si presenta ai fan mondiali come "The Italian Stallion", appoggiandosi a un'identità di brand che incorpora, insieme al valore aggiunto del "made in Italy", i connotati di eccedenza virile proiettivamente associati allo

*La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-*

45.

La sagoma stilizzata di un cavallo è inoltre il logo del suo sito porno ufficiale, *Rocco Siffredi* <http://bit.ly/RSiffredi> (data di consultazione 15 agosto 2015).

46.

La questione dell'animalizzazione del performer maschio di colore è in realtà molto più complessa di come appare nei video a tema "monster cocks". In molti casi, infatti, alla "bestializzazione" per eccesso viene spesso sommata una riduzione al primitivo ("mandingo") o un'animalizzazione per difetto ("black cattle", "black meat"). In *Rocco: Hazardous Duty* (Rocco Siffredi, 2003), ad esempio, il performer Joachim Kessef è associato per contiguità alla sovrabbondanza animale (un mulo gironzola intorno all'attore sul finale della sua performance) e allo stesso tempo è posta enfasi sui suoi grugniti disarticolati durante l'amplesso, mettendo in atto un doppio processo di animalizzazione (insieme additiva e negativa).

stallone<sup>45</sup>. Quello di Rocco non è tuttavia un caso isolato. L'uso abituale del termine "stud" (altro sinonimo di cavallo da monta) per indicare il performer maschio all'interno del porno americano ci dimostra come questa pratica allusiva sia estremamente diffusa. In occorrenze come queste, il performer umano (in questo caso maschio) assume dunque simbolicamente su di sé una sovrabbondanza (virile e sessuale) culturalmente associata all'animale (in questo caso il cavallo).

Questa forma di animalizzazione "additiva" si traduce in diverse tipologie di materiali pornografici. Il sotto-sotto-genere *monster cocks*, a cui sono dedicati numerosi siti pornografici, ci offre un'interessante applicazione di questo procedimento. In questi prodotti, il performer maschio, generalmente di colore e ovviamente dotato di dimensioni esagerate, non viene associato esplicitamente a un determinato animale: la sua "bestialità" è qui costruita attraverso la resa narrativa e figurativa della sua sproporzione nei confronti della performer donna a cui è accoppiato, generalmente caucasica (o asiatica) e caratterizzata come "teen" o "petite"<sup>46</sup>.

Il processo di animalizzazione "additiva" non colpisce comunque solo i maschi, ma è molto diffuso anche nella rappresentazione delle performer donne. Per esempio, il riferimento narrativo e figurativo al nucleo semantico della cagna in calore – riaffermato a livello paratestuale dall'uso ripetuto dell'appellativo "bitch" o "dog bitch" – funziona come rafforzativo allusivo del topos pornografico della donna mostruosamente insaziabile cui abbiamo accennato in precedenza. In altri casi, è l'enfasi sulle dimensioni eccessive di seni e natiche – in sotto-sotto-generi etichettati come *bootylicious*, *big butts*, *huge jugs*, *big boobs*, ecc. – a caratterizzare la donna come un iperbolico "animale da monta".

Una singolare variante delle strategie di animalizzazione "additiva" della donna è rappresentata dalla ricorrenza del tema del latte in diversi sotto-generi pornografici, dai video taggati con i termini "milk" o "lactation" sui porno tube, alle produzioni intera-

*zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi*

mente dedicate al peculiare *fetish* del *milk enema*. Se, nel primo caso, il riferimento principale non è tanto all'allattamento e alla maternità umana quanto alla "mungitura" della donna animalizzata, nella seconda tipologia di materiali la simbologia correlata al latte (nutrimento, domesticità) si somma al *fetish* estremo per le deiezioni corporee e, dunque, nuovamente al topos della donna insaziabile. Una serie come *Milk Nymphos* (Jay Sin, 2010-2012) è in questo senso paradigmatica, mettendo in scena performer vestite da gattine che consumano il latte direttamente dagli orifici delle loro compagne di scena.

In questo contributo abbiamo tentato di ricostruire – seppure in modo inevitabilmente frammentario – alcune delle modalità attraverso cui la pornografia costruisce i propri soggetti a partire dall'opposizione uomo/animale. Da quanto abbiamo visto, la pornografia – o, meglio, le aree della pornografia che abbiamo qui analizzato – mette in scena dei soggetti, per così dire, non umani. Quasi che lavorasse attorno a quella "zona di indifferenza", a quello "spazio di eccezione [...] perfettamente vuot[o]", in cui, secondo Agamben, si articola il rapporto "tra l'umano e l'animale, l'uomo e il non-uomo"<sup>47</sup>. Tornando alla suggestione derridiana da cui siamo partiti, possiamo postulare che, negli universi pornografici qui descritti, tali soggetti non umani vivano sotto la sovranità simbolica e pragmatica di un soggetto costituito come pienamente umano. Questo soggetto "sovrano" può assumere la fisionomia di un personaggio interno al mondo rappresentato, di cui governa lo spazio e l'azione – è questo il caso, per esempio, del *Dom* nel BDSM, che attiva direttamente il processo di animalizzazione. Oppure, può incarnarsi in una pura istanza di visione, in un soggetto che guarda – e, in qualche modo, costruisce – uno spettacolo sessuale di corpi non umani che si apre davanti ai suoi occhi. Come scrive Cimatti: «solo un "io" può guardare qualcuno in modo disumanizzato, come se fosse una bestia»<sup>48</sup>.

47. Agamben, *L'altro*, p. 43.

48. Cimatti, *Filosofie dell'animalità*, loc. 1607.

*animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-*