

**Ripensare il genere e l'agency nella pornografia:  
produttore\*, consumatore\*, lavoratore\* e contesti  
(seconda parte)**

Mariella Popolla

Università degli Studi di Genova, Italia

---

**Editoriale**

**1. Dal porno per donne al porno femminista: una rapida storia**

La percezione sociale della pornografia, come abbiamo sottolineato nella nostra *call for articles*, riflette delle visioni fortemente genderizzate sulla produzione e il consumo, nel quale le donne sono viste principalmente come performer, piuttosto che come cineaste o consumatrici. Nonostante non sia questa la sede per una ricostruzione storica esaustiva, vale comunque la pena discutere brevemente l'emersione del porno per donne e di quello femminista nel mondo occidentale.

L'avvento della tecnologia del video registratore ha avuto un profondo impatto sull'industria della pornografia. In *Smutty Little Movies* (2016), lo storico dei media Peter Alilunas sostiene che la rivoluzione Vhs abbia cambiato le regole del gioco per l'industria in più di una maniera. Arrivando sulla scia della cosiddetta Golden Age del porno – che si riferisce indicativamente al periodo tra gli anni '70 e '80 – in cui l'industria era fiorente, l'home video «ha quasi decimato il tradizionale circuito teatrale per adulti, cambiato definitivamente il settore e alterato il panorama culturale» (Alilunas 2016, 6). Man a mano che le videocassette diventavano dominanti, sono emerse nuove opportunità per produttori\* e audiences precedentemente marginalizzate, incluse le donne, che sfidavano l'egemonia dei piaceri eterosessuali maschili. La combinazione di privacy, disponibilità e tecnologia, secondo Alilunas, «ha creato la possibilità di ripensare la rappresentazione della sessualità che, in alcuni casi, ha abbracciato una celebrazione spudorata del piacere delle donne» (*Ibidem*).

I primi anni '80 hanno rappresentato un momento fondamentale per l'emersione del porno per donne. Dal Club 90 a Femme Productions, alla rivista «On Our Backs» e Fatale Video (si veda Comella in questo numero), le donne hanno iniziato a pensare in modo nuovo a chi fosse rivolta la pornografia e che tipo di storie su genere, desideri e piaceri potesse raccontare. Nel 1983, un gruppo di attrici porno americane, tra cui Candida Royalle, Veronica Hart, Veronica Vera e Gloria Leonard, si sono incontrate nell'appartamento di Manhattan dell'attrice Annie Sprinkle in occasione del babyshower per celebrare la gravidanza di Hart. A seguito dell'evento, le partecipanti hanno iniziato ad incontrarsi regolarmente per discutere delle sfide rappresentate dall'essere donne in un'industria dominata dagli uomini e di come avrebbero potuto iniziare a produrre e distribuire il proprio lavoro. Prendendo il nome dall'indirizzo di casa di Sprinkle su Lexington Avenue, il Club 90 è diventato in assoluto il primo gruppo di supporto per porno star, utilizzando strumenti di sensibilizzazione propri del movimento femminista e in cui l'autocoscienza diventava un punto di partenza per la comprensione condivisa e la conoscenza politica. Come scritto da Wissot: «dopo che questo pionieristico quintetto unì le sue forze, l'industria del sesso non sarebbe mai più stata la stessa» (Wissot 2015).

Come ha ricordato anni dopo Annie Sprinkle durante un'intervista:

Ci legava il fatto di aver fatto tutte film porno e che amassimo girare film. Tuttavia, avevamo anche una forte spinta creativa e volevamo esprimere noi stesse in modi nuovi – esplorare I nostri desideri e le nostre verità e andare oltre al fatto di performare le fantasie (maschili) di altre persone. Eravamo curiose di vedere come potessero apparire le fantasie delle donne da una prospettiva femminile (*Ibidem*).

Se è vero che tutte le partecipanti al Club 90 hanno lasciato un qualche segno nella più ampia cultura sessuale, i contributi di Candida Royalle alla storia della pornografia femminista sono stati particolarmente significativi. Royalle è stata una delle prime donne a prendere il controllo dei mezzi di produzione, nel tentativo di fare pornografia dal punto di vista di una donna. Il porno è sempre stato realizzato sulla base del lavoro delle donne ma Royalle si chiedeva dove fossero le voci delle donne nel modellare, definire e ridefinire il genere. Nel 1984 Royalle, insieme alla fotografa R. Lauren Niemi, ha creato Femme Productions, con l'obiettivo di espandere il mercato ad un pubblico femminile attraverso prodotti creati e diretti da donne. In realtà, a ben vedere, il pubblico che Royalle aveva in mente era composto principalmente da coppie eterosessuali, un segmento di mercato che, nota Alilunas, non era completamente sconosciuto all'industria pornografica (Alilunas 2016).

Royalle sentiva che era importante per le donne essere presenti dietro la macchina da presa, per fare in modo che la loro prospettiva sulla sessualità trovasse spazio nell'industria e affinché gli ideali femministi, lungi dall'essere ridotti a mere scelte strategiche di marketing, venissero pienamente integrati sia nelle pratiche produttive che nelle narrazioni (*Ibidem*).

Nello stesso anno in cui Femme è stata fondata, Nan Kinney e Deborah Sundhal hanno creato Fatale Media, con sede a San Francisco, con l'obiettivo di produrre pornografia fatta da e per le donne lesbiche. A differenza di Femme che, nonostante le difficoltà, era riuscita ad inserirsi nel circuito delle grandi reti di distribuzione di film per adulti negli Stati Uniti, Fatale, al contrario, doveva gestire in modo indipendente la distribuzione dei propri prodotti, basandosi sul passaparola e appoggiandosi alla rivista «On Our Backs» per la pubblicità (Juffer, 1998). «On Our Backs: Entertainment for the Adventorous Lesbian» faceva riferimento, storpiandone il nome, alla rivista femminista

radicale 'Off Our Backs'. Nata da un'idea di Deborah Sundahl e della sua compagna di stanza Myrna Elana, a definire la rivista sarebbe stato uno stile sessuale audace nelle fotografie così come nei racconti, in un'epoca in cui il femminismo anti-pornografia (si veda la sezione curata da Comella di questo editoriale) dominava il dibattito e in cui le immagini esplicite sulla sessualità lesbica a disposizione avevano una scarsa circolazione.

«On Our Backs» era una rivista rivoluzionaria. Conteneva immagini sessualmente esplicite ed articoli sui temi più svariati: dal lavoro sessuale alle correnti subculturali interne al movimento lesbico, dando spazio, ad esempio, ad articoli sulla comunità leather e BdsM di San Francisco, così come a temi particolarmente rilevanti all'epoca, quali la diffusione dell'Hiv nella comunità lesbica<sup>1</sup>. Al suo interno, venivano pubblicizzati i prodotti della Good Vibration, il primo storico sexy shop women/gender positive di San Francisco, dove aveva lavorato la prima editor, Susie Bright. Puntare sulla rivista per la distribuzione e pubblicizzazione dei propri prodotti, così come inserire riferimenti espliciti alla Good Vibration nei propri film, oltre ad una mossa di marketing necessaria per poter far circolare dei prodotti che difficilmente avrebbero trovato spazio altrove, confermerebbe il collegamento tra diversi attori nella creazione di una cultura sessuale femminile (non più solo eterosessuale e cisgender) e il carattere peculiare di produzioni che, anche nell'attualità, sarebbero al contempo «comunità, politica e mercato» (Maina 2018; Comella 2017; 2013). Fatale Media e Femme Productions, così come le società di produzione che hanno seguito le loro orme, hanno risposto alla mancanza di rappresentazioni presente nel porno eterosessuale mainstream, orientato principalmente verso un'audience maschile.

Molti degli elementi che hanno caratterizzato lo stile e i contenuti delle produzioni di pornografia per coppie e per donne hanno poi trovato spazio in un tipo di pornografia che risponde all'etichetta di porno femminista; un termine ombrello che racchiude al suo interno produzioni estremamente diversificate nello stile e nei contenuti e che presentano elementi rintracciabili anche in altre produzioni che non si riconoscono necessariamente in tale etichetta, incluse quelle percepite come “mainstream” o che preferiscono

---

<sup>1</sup> Si veda Mondin 2017.

la denominazione di queer porn. Rispetto al porno per donne, il porno femminista sembrerebbe avere un intento politico più esplicito e apertamente dichiarato.

Tali produzioni tenterebbero di decostruire le rappresentazioni della cultura mainstream, in senso generico, che mostrano una maschilità sempre pronta e infallibile, non problematizzata, responsabile della risposta sessuale propria e della partner (Bordo, in Jackson e Scott 1997, 11) e in quanto genere dominante, secondo Reynaud (*Ibidem*), più impegnata nel dimostrare potere che piacere. Il porno femminista, al contrario, si focalizzerebbe sul piacere e sui desideri nelle loro mutevoli manifestazioni, mirando a modificare ed incidere sugli immaginari eterosessisti, razzisti, omotransfobici, abilisti ed ageisti presenti nelle rappresentazioni dominanti, attraverso attenti processi di produzione e distribuzione etici (Taormino, Parrenas Shimizu, Penley, e Miller-Young 2013). Questi elementi definiscono anche il segmento del queer porn che però, rispetto al porno femminista, rifiuta per definizione ed in modo esplicito la divisione binaria tra generi, a favore di una fluidità che rappresenterebbe un superamento delle rigidità collegate alle identità sessuali (un esempio particolarmente noto è quello delle produzioni della Pink&White Productions).

Un ruolo centrale nella visibilità e distribuzione di tali prodotti, nella promozione di collaborazioni e del senso di appartenenza ad una comunità, così come nella definizione di un canone per tali produzioni, è quello assunto dai festival di pornografia. Uno dei più importanti è stato senza ombra di dubbio il Feminist Porn Award di Toronto, nato nel 2005 su iniziativa della Good for Her, sexuality store e centro per workshop gestito da un gruppo di femministe di Toronto, per rispondere ad una forte insoddisfazione nei confronti dei materiali e degli immaginari pornografici più diffusi. Negli anni, il Festival, sotto la spinta e il confronto incessante tra le diverse correnti di pensiero interne all'organizzazione, ha affrontato diversi cambiamenti e modificato i criteri di partecipazione, fino alla sua ultima edizione, datata 2016 (dal 2017 si chiama Toronto International Porn Festival).

Rispetto alle prime esperienze di pornografia per donne, la galassia delle pornografie alternative contemporanee si pone in un rapporto estremamente complesso con quello che potremmo definire mainstream: la permeabilità dei confini tra prodotti commerciali e non, la moltiplicazione dei prodotti e delle audiences, l'avanzamento dei diritti e l'irru-

zione nella scena pubblica di soggetti storicamente marginalizzati, hanno fatto sì che i binari su cui procedono tali produzioni, ammesso che esistano ancora quelli del mainstream, non siano solo paralleli ma presentino diversi punti di sovrapposizione e intersecazione. A definire i propri prodotti non sarebbe più, dunque, una differenziazione rispetto a un canone chiaro e definito, ascrivibile ad un'industria unitaria che, in qualche modo, segnava i propri confini e dichiarava chi stava dentro e chi no, quanto la volontà e la possibilità di costruire le proprie narrazioni e rappresentazioni senza la necessità di un polo opposto da cui differenziarsi.

## **2. Studiare la pornografia: sfide e dimensioni sociali**

Nonostante gli studi sulla sessualità crescano di anno in anno, a dispetto della presenza di una rivista accademica dedicata ai porn studies («Porn Studies») e una spring school che ad esso dedica un'intera sezione (Gorizia Spring School dell' Università di Udine), come curatrici abbiamo avuto alcune difficoltà a trovare dei/lle revisori/e, soprattutto dei testi in italiano. A mio parere, il fatto che, almeno nel contesto italiano, il tema sia ancora considerato di nicchia o poco “spendibile” è fortemente influenzato da dinamiche complesse; la dimensione di “accettabilità” del tema di ricerca, sembrerebbe basarsi, oltre che sul fatto che quando «si nomina il sesso si implica tanto altro» (Rinaldi 2016, VII), e dunque del tema di per sè, su almeno due dimensioni: quella del genere e quella dello status in accademia. Secondo uno studioso da me intervistato in una ricerca sulle intersezioni tra femminismi e pornografie<sup>2</sup>:

Per un maschio eterosessuale studiare il porno vuol dire essere stigmatizzato, passarci da “segaiolo” [...] per questo quando si organizza qualcosa sul porno è bene che ci sia una donna nell'organizzazione. Il porno viene ancora considerato un genere maschile, con finalità masturbatoria. Se se ne interessa una donna, tende a interrompere questo collegamento diretto. E non hanno nemmeno una rete di protezione [gli uomini che lo studiano], i pari lo deridono. In ambito politico è

---

<sup>2</sup> Popolla, 2020, forthcoming.

diverso. Se lo semantizzo in modo forte, lo legittimo. La legittimizzazione istituzionale c'è ma manca quella per cui gli si dà valore scientifico e il sentirsi legittimati dalla propria comunità di riferimento per investire esplicitamente energie e risorse su quell'oggetto. Questo incide sulle linee di ricerca e accade perchè gli studi sul porno sono passati dai film studies americani ai cultural studies inglesi, che vedono nei prodotti della cultura popolare una capacità di sviluppare valori e significati controegemonici<sup>3</sup>.

Nelle parole di D. dunque, la dimensione di genere, e le aspettative sociali ad essa correlate, inciderebbero sull' autorizzazione da parte dei pari a studiare o meno la pornografia. Gli individui socialmente posizionati come maschili, a una lettura più profonda della testimonianza, secondo il sentire comune, non avrebbero nessun tipo di interesse ad avvicinarsi alla pornografia, se non quello masturbatorio, dimensione questa ampiamente criticata anche dal solo punto di vista della fruizione, che apparirebbe fondata su motivazioni e scopi più complessi e variabili che non quelli esclusivamente legati all'autoerotismo (si veda Stella 2017; Scarcelli 2015). In questa lettura emerge la tendenza a considerare la pornografia, così come il gruppo degli uomini e quello delle donne, come immutabili, atemporali, fuori dal sociale. Le donne che decidono di studiare la pornografia, per il solo fatto di essere riconosciute tali, investirebbero l'oggetto di ricerca di un valore "politico", superiore, "identitario". Questo passaggio, come esplicitato da D., avrebbe effetti sullo sviluppo delle linee di ricerca, andando a definire chi può studiare cosa. Non sarebbe dunque un caso il fatto che la maggior parte del corpus teorico sulla pornografia, non riguarderebbe il mainstream ma le c.d. pornografie alternative, che dichiarino in modo più o meno palese un'intento di rottura rispetto allo *status quo*.

I., studiosa di pornografia, riportando la sua esperienza, confermerebbe questo tipo di tendenza:

[...] Io ad esempio, per un solo articolo, mi sono trovata cucita addosso l'etichetta di studiosa del porno alternativo. Ma io volevo solo studiare il porno, come uno studia l'horror... una roba marginale. Il mio approccio era quindi diverso. Ma gli studi

---

<sup>3</sup> D., studioso, uomo cisgender, Italia.

vanno in quella direzione e ho dovuto seguirla. Ma io non volevo indagare certe cose [...]<sup>4</sup>.

Questa sorta di “autorizzazione” implicita per le donne, disvela però il fatto che, proprio come per i soggetti maschili, vi sia una precisa aspettativa: le donne faticano ad essere riconosciute prima di tutto come consumatrici di prodotti pornografici e, come studiose, possono interessarvi solo nel caso si parli di prodotti di un certo tipo, che abbiano, nella percezione comune, un certo valore sociale.

La seconda dimensione che interverrebbe, sarebbe invece quella del proprio livello di avanzamento della carriera accademica. Per dirla con le parole di Attwood e Hunter «Don't do it without tenure» (Attwood e Hunter 2009, 547), a sottolineare come studiare la pornografia possa da un lato rendere l\* studios\*, particolarmente vulnerabile ad attacchi esterni (soprattutto nel caso si faccia insegnamento sul tema), ma anche, dall'altro, in qualche modo “sanzionabile” accademicamente, rischiando l'isolamento o vedendo ridursi drasticamente la possibilità di studiare nel tempo lo stesso tema, di diventare riconoscibile come “espert\*”. Rinaldi (2016), a questo proposito, parla di «ostilità intellettuale [che...] si esprime rispetto al prestigio e al riconoscimento istituzionale degli oggetti di studio» (96). Eppure, come osservato da Plummer (2008; 2010) gli studi sulle sessualità, soprattutto dagli anni 2000 in poi, sono aumentati sensibilmente, sia numericamente che dal punto di vista dei temi e dei campi studiati.

Alla luce di queste riflessioni appare emblematico il fatto che, dei sei articoli che compongono il numero, solo due fanno riferimento al contesto italiano. Un contesto che, come vedremo nel paragrafo seguente, sembrerebbe caratterizzato da una presenza marginale della pornografia “commerciale”, sia a livello economico e produttivo che di interesse suscitato nella percezione diffusa, e che merita dunque un approfondimento che provi a ricostruirne l'evoluzione nel tempo.

### **3. La storia non detta: la pornografia in Italia**

---

<sup>4</sup> I., studiosa, donna cisgender, Italia.

Questo è il primo numero che una rivista accademica pubblicato in Italia dedica interamente al porno. A mio avviso, la relativa mancanza di interesse accademico in Italia per quanto riguarda la pornografia è il risultato di molti fattori. Se, come ho già sottolineato e non mi soffermerò oltre, il tema è investito da una forte componente di genere anche dal punto di vista dello studiarlo, e dalle sanzioni più o meno esplicite per chi se ne occupi, un'ulteriore causa potrebbe risiedere, come anticipato, nella sua presenza marginale nel discorso pubblico (da intendersi come percezione comune, discorsi non specialistici, copertura mediale), rispetto ad altri contesti occidentali. Il porno, fatta salva qualche ondata di allarme sulla c.d. pornificazione della società o timori manifestati da genitori ed educatori sul consumo da parte di adolescenti e giovani, sembrerebbe un terreno poco praticato dall'opinione pubblica, poco coinvolgente, circoscritto a determinati ambienti. Siamo dunque molto distanti dalla popolarità raggiunta dal porno negli anni '80 e '90, quando dive del calibro di Cicciolina o Moana Pozzi erano note ben oltre il gruppo di fruitori di materiali espliciti. La ragione di questo disinteresse potrebbe derivare dal fatto che attualmente, in Italia, non è possibile registrare la presenza di una vera e propria industria pornografica commerciale riconosciuta, neppure agonizzante o in fase continua di cambiamento come nel caso degli Usa, elemento che renderebbe meno pressante l'attenzione sia da parte dei media generalisti sia, in un certo senso, della politica.

Attingendo alla scarsa letteratura esistente, caratterizzata quasi esclusivamente da approfondimenti di stampo giornalistico, è possibile segnalare alcuni aspetti, utili a ricostruire il rapporto tra pornografia e società italiana fino al suo declino, nella speranza di restituire alcuni spunti che meritano sicuramente riflessioni e approfondimenti ulteriori.

Per quanto non si possa parlare di un fenomeno circoscritto a un determinato arco temporale, è l'intervallo tra gli anni '50 e la metà dei '70 (Grattarola e Napoli, 2014; Maina e Zecca, 2012; Ortoleva 2009) a definire la progressiva «svolta pornografica dell'Occidente» (Maina e Zecca 2012, 59). Nel caso italiano, per meglio comprendere come i materiali espliciti si siano affrancati da un settore sommerso è necessario rilevare il collegamento tra film, riviste, sale a luci rosse e tv. In altre parole, mi preme sottolineare la reciproca influenza e comunicazione tra prodotti e contesti di produzione e fruizione differenti ma legati da un filo rosso e che, nel loro rapporto, hanno definito, e sono stati a loro volta influenzati da, il frame sesso-economico del tempo.

### **3.1. Dalla clandestinità alle sale a luci rosse**

Fino al 1979, anno convenzionalmente indicato come il momento di passaggio dall'erotismo alla pornografia (Grattarola e Napoli 2014) in Italia, la rappresentazione cinematografica esplicita di interazioni sessuali reali era relegata alla clandestinità. Estremamente diffusa, fin dagli anni '40, era la pratica della c.d. “versione francese”, che prevedeva che si girassero (il più delle volte per mano degli assistenti e non dei registi) delle scene di nudo, o con controfigure o con le stesse protagoniste, da inserire dopo il controllo della censura e da destinarsi al solo mercato estero (*Ibidem*). Negli anni '60 si diffuse la pratica di una sorta di turismo “cinematografico” che porta numerosi italiani e, se in coppia, anche delle donne, a raggiungere la Francia e la Svizzera per poter assistere a proiezioni dal contenuto più spinto. Il fenomeno raggiunse delle dimensioni talmente notevoli da farlo definire dalla stampa «la più recente risorsa turistica della Confederazione» (Grattarola e Napoli 2014, 13). Gli stessi autori riportano alcune dichiarazioni di un membro della commissione di censura del Canton Ticino che annovera tra i vari criteri di censura «gli uomini nudi davanti» (*Ibidem*). Questo elemento appare particolarmente interessante per due ordini di ragioni: la prima risiede nelle centralità che invece assumerà in seguito l'organo maschile quale cifra discorsiva del porno e, la seconda, nel diverso trattamento riservato ai genitali femminili, considerati invece scrutabili (per quanto fossero proibiti gli zoom ravvicinati) e mostrabili. Questo doppio registro potrebbe derivare dal fatto che ancora, ad essere mostrate, fossero delle simulazioni di atti sessuali, caratteristica che sarebbe stata smentita dalla presenza, ad esempio, dell'organo genitale maschile in erezione, dimostrazione ultima che quello a cui si stava assistendo era invece reale. Non è però da escludere che il maggior permissivismo sui nudi femminili poggiasse i piedi anche su una ben nota percezione sociale del corpo femminile come “a disposizione” e della sessualità delle donne come “passiva” e “ricevente”, dunque meno immediatamente registrabile con lo sguardo.

Sono anni, questi, in cui in Italia si registra una tensione tra due spinte opposte: una più tradizionale e conservatrice e una che volge lo sguardo alla modernità, almeno dal punto di vista del cambiamento dei costumi, segnando le prime fratture rispetto alle generazioni precedenti e preparando il terreno per l'ondata “rivoluzionaria” che, a partire

dal 1968, attraverserà (anche) il Paese. Nel 1962 questa tensione attraverserà anche, non tanto la stesura quanto, l'applicazione della Legge 21 aprile 1962, n. 161 “Revisione dei film e dei lavori teatrali”, meglio nota come legge sulla censura. Nella ricostruzione di Liliosa Azara (2018) in *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-68)* vengono riportati alcuni episodi interessanti che mettono in luce quelle che l'autrice definisce «mutazioni e persistenze» (Ivi, 191). Nel 1965, il deputato democristiano Agostino Greggi, considerato alfiere della morale tradizionale, dichiarava tutta la sua preoccupazione nei confronti delle composizioni delle commissioni di censura e chiosava:

Il film è un fatto suggestivo che impone delle responsabilità [...] L'adulterio, la ricerca ossessionante delle donne, lo sbirciare attraverso un foro la bagnante in cabina, rappresentano i lati più negativi nella cinematografia contemporanea. La moralità non è solo un fatto sessuale. Il cinema moderno sta sgretolando la società (Azara 2018).

La preoccupazione era ben lontana dalla critica che parte del femminismo riserverà alla pornografia o all'esposizione dei corpi femminili nei media; in gioco non vi era infatti la possibilità o meno di autorappresentarsi e decidere della propria sessualità da parte delle donne. La partita si giocava attorno alla definizione della sfera pubblica e di quella privata, della conservazione di ruoli tradizionali (la donna come essere puro e angelo del focolare) e delle istituzioni sociali principali e dei valori cattolici, come il matrimonio (e la sua indissolubilità) o la verginità femminile. Continuando ad attingere al prezioso lavoro di Azara, viene ricordata una vicenda che ben racconta il contesto sociale degli anni in oggetto: quella del giornale scolastico «La Zanzara». Nel marzo 1966 i ragazzi e le ragazze del Liceo Parini di Milano pubblicano un'inchiesta in cui emergono, dalle parole di studentesse di età diverse, la voglia di parlare e confrontarsi su temi quali l'educazione sessuale, la religione e la sua ingerenza nella sfera sessuale, il sesso prematrimoniale, gli anticoncezionali; in altre parole il bisogno di vivere con più libertà e consapevolezza la propria sessualità. Dopo la pubblicazione del numero, seguiranno, dapprima le proteste degli studenti e delle studentesse cattoliche, la denuncia da parte di

un'associazione cattolica e di innumerevoli altri soggetti, e in seguito una vicenda giudiziaria attentamente amplificata dalla stampa che durerà fino al luglio dello stesso anno e che vedrà nel tavolo degli imputati, quando giuridico quando popolare, il dirigente, i redattori (due dei quali verranno addirittura sottoposti ad un accertamento medico volto a constatare l'eventuale presenza di malattie veneree), la titolare della tipografia che aveva stampato il giornale e perfino professori e genitori che si erano mostrati solidali verso i giovani redattori. Più che la vicenda giudiziaria, conclusasi con l'assoluzione degli imputati, è però interessante il fatto che la notizia sia diventata l'occasione per commentatori, esperti, politici, intellettuali, uomini e donne di fede, per un acceso scontro che restituiva un Paese spaccato a metà tra una fazione «[...] vecchi [...] gonfia di tabù [...] e una nuova, fresca...» come pronunciato durante la sua arringa da uno degli avvocati difensori (Ivi, 214). La stessa Claudia Beltrami Ceppi, autrice dell'inchiesta, rivelerà quarant'anni dopo, in un'intervista apparsa su *La Repubblica*, che a scandalizzare non fu tanto il fatto di aver dato la possibilità alle ragazze di esprimere opinioni su determinati temi “proibiti”, quanto il tenore delle risposte che raccontavano di ragazze “illuminate”: «Il tema centrale in realtà non era il sesso ma il ruolo della donna nei confronti del marito, dell'educazione dei figli. E il pensiero di quelle ragazze era così diverso rispetto alla mentalità di allora». La famiglia, che già aveva subito una sua evoluzione durante il boom economico, passando da microstruttura produttiva a unità consumatrice (Chianese 1980), nelle parole delle ragazze intervistate, diveniva dunque il campo prescelto per numerose battaglie che avrebbero segnato, in effetti, la storia del Paese, e del movimento delle donne, negli anni a venire.

Nell'anno seguente, 1967, la censura ministeriale autorizza la prima scena di nudo integrale di una donna bianca (*L'uomo del banco dei pegni*, Sidney Lumet) lasciando intravedere la possibilità di un maggior margine di manovra, quantomeno per il cinema d'autore (Grattarola e Napoli 2014, 13). Ciò non significa necessariamente che in Italia non venissero girati film porno ma che questi non trovassero spazio nei canali ufficiali. Lentamente, ma inesorabilmente, il porno cominciava a forzare i limiti imposti dalla censura.

Tra il 1973 e il 1977, infatti, le inserzioni nelle doppie versioni, spesso girate ex-novo, non sarebbero più state semplicemente “erotiche” o pruriginose ma più hard-core,

andando a delineare i contorni di una fase che Maina e Zecca (2012) definiscono parapornografica.

Nel 1977 apre a Milano il Majestic, prima sala a luci rosse della penisola, nel 1979 il Roxy, unico caso di sala gestita da una donna, mentre Roma dovrà aspettare il 1978, con l'inaugurazione del "Ambasciatori". Rispetto alle grandi città statunitensi, nel caso italiano, il proliferare di queste sale non riguarderà zone specifiche o ad hoc della città ma si estenderà dal centro fino alle periferie. Sarà proprio il 1978 a vedere proiettato per la prima volta sul grande schermo del Majestic, seppur brevemente, un blow-job con il film *Rosa Bon Bon fiore del sesso* di Hedman (Grattarola e Napoli 2003).

Se la svolta delle sale a luci rosse segna un momento particolarmente rilevante nella corsa alla diffusione della pornografia in Italia, sarebbe miope ignorare un settore che, ancor prima del cinema, aveva forzato i confini dell'accettabilità e della rappresentabilità del sesso esplicito: l'editoria. Nel 1966-1967, racconta Maina in *Corpi che si sfogliano*:

le riviste sexy [...] con le prime uscite delle capostipiti "Men" e "Playmen" - entrambe create dalla "signora del porno-soft" Adelina Tattilo-fondano la loro identità editoriale su una commistione tra (pretese di) informazione giornalistica e/o divulgazione culturale e un corredo iconografico improntato al nudo sempre più spregiudicato (2018, 10).

Sono riviste come Cinesex e Cinestop a confermare l'esistenza di versioni di film più spinte prodotte dall'Italia per l'estero, dal momento che nelle loro pagine ospitavano scene o fotogrammi assenti dalle versioni dei film che circolavano nel Paese (Grattarola e Napoli 2014). La maggior eloquenza delle immagini presenti su carta stampata rispetto a quelle mostrate sugli schermi, non riguarderà solo i fotogrammi o le scene "tagliate" per ottenere il visto dalla censura, ma veri e propri inserti estrapolati da altri contesti e, non di rado, riciclati e riassembleati per l'occasione. Il settore editoriale legato all'erotismo prima e alla pornografia poi avrà un ruolo nell'immaginario sessuale, soprattutto maschile, almeno fino agli anni '80 (Cantatore in Luongo e Serughetti; 2017).

La pratica dell'insertaggio, nelle sue numerose varianti, tanto comune nelle riviste suddette, si rivelerà nel 1978-1979, una delle principali strategie di aggiramento della censura da parte del settore filmico dell'hard, permettendo ai prodotti di ottenere il visto della censura per poi essere hardizzati, o reintegrati nel caso di scene appositamente tagliate per passare il controllo, in un secondo momento (Grattarola e Napoli 2014). Altra strategia, seppur adottata quasi esclusivamente sul territorio milanese, vedeva i gestori dei cinema a luci rosse proiettare pellicole completamente sprovviste di autorizzazione ministeriale. La risposta della legge non tarda però ad arrivare e, soprattutto nella persona del giudice Nicola Cerrato, parte una vera e propria controffensiva sia sul piano legale che amministrativo, con la revoca delle licenze ai gestori (*Ibidem*). In ogni caso, la produzione pornografica italiana non si arresta, almeno fino al 1982 circa. Secondo la minuziosa ricostruzione di Grattarola e Napoli, quella dal 1979 al 1982 rappresenta l'epoca d'oro del porno italiano, in cui l'aumento della domanda e dell'offerta (e il rapporto inversamente proporzionale tra costi e profitti) hanno portato ad una tale espansione del settore da renderlo l'ancora di salvezza per il cinema italiano di genere, che versava in una crisi tanto profonda quanto inconvertibile (Ivi, 4).

La diffusione dell'hardcore nel cinema italiano non è naturalmente stata priva di contestazioni. Oltre ai prevedibili attacchi da parte di movimenti, gruppi e associazioni cattoliche e vicine al vaticano, tra i "nemici" della pornografia si fanno spazio l'estrema sinistra extraparlamentare (Collettivi Autonomi, Lotta Continua, Avanguardia Operaia) che inserisce le sale a luci rosse nel contesto delle autoriduzioni proletarie, alcuni gruppi femministi (Compagne organizzate per il contropotere femminista) che arriveranno a rivendicare degli attentati incendiari presso alcune sale a luci rosse della capitale, e il gruppo neonazista Ludwig, autore di un attentato ad un cinema a luci rosse di Milano che causerà la morte di sei avventori (*Ibidem*).

È interessante sottolineare che, nonostante la veemenza dell'attacco da parte del gruppo femminista sopracitato, il tema della pornografia ha occupato un ruolo estremamente marginale nel dibattito femminista rispetto a quanto avvenuto con le Sex Wars negli Stati Uniti. Gli anni su cui ci stiamo focalizzando hanno infatti visto il movimento, tutt'altro che unitario, impegnarsi su questioni differenti, ottenendo anche diversi risultati dalla portata storica, per quanto sempre e comunque collegate anche al tema della ses-

sualità: è del 1970 la L. n.898 che disciplinava lo scioglimento del matrimoni e del 1974 il referendum abrogativo che confermava la norma in vigore. Il 1975 è invece l'anno della L. 151 che riformava il diritto di famiglia, introducendo diverse innovazioni. Per citarne alcune: passaggio dalla patria potestà alla potestà genitoriale, eguaglianza tra i coniugi, possibilità di scegliere il regime patrimoniale del nucleo tra separato o in comunione, e revisione delle norme sulla separazione personale dei coniugi. Nel 1978 viene promulgata la L.194, che depenalizzava e disciplinava l'accesso alle interruzioni volontarie di gravidanza. Anni, dunque, di profondi cambiamenti e in cui il ruolo storicamente occupato nella società da donne e uomini, ne usciva radicalmente modificato.

Questo non significa che le donne non si siano interessate alla pornografia; mi sembra interessante sottolineare come nel 1981, prima dell'esperienza del Club 90 e della creazione di Femme Productions negli Usa, sia stato girato il primo film porno italiano diretto da una donna: Giuliana Gamba. Laureata all'Università di Firenze, lavora dapprima come assistente e segretaria d'edizione; incontra Aristide Massaccesi (noto come Joe D'Amato), regista di quello che viene considerato il primo vero film porno italiano (*Sesso nero*, 1978), che le proporrà di girare dei film hard. Nel 1981, con lo pseudonimo di Therese Dunn, girerà *Pornovideo* e, nello stesso anno, *Claude e Corinne un ristorante particolare*. Dopo una prima fase passerà al cinema erotico tentando però di mantenere sempre la sua cifra stilistica. Nelle sue stesse parole:

[...] essendo una donna e non avendo un approccio “di mestiere” basavo tutto sulla creatività, sia nelle storie che nelle scene. Anche nel primo film porno soft che ho fatto, *Profumo*, ho avuto lo stesso approccio trasversale. Una cosa che non era usuale nemmeno nel cinema erotico che usciva nelle normali sale: ho creato una storia in cui una donna arrivava a travestire l'amante da donna per confondere e attrarre il marito... c'era una scena di penetrazione con la spazzola rosa... erano tutte cose molto ironiche [...]Io all'epoca, come donna, mi chiesi cosa avrei voluto vedere. Ho cercato di rendere più realistico l'atto del desiderio: mentre l'uomo lo vedeva più carnale, io lo vedevo erotico. Cercavo di evocare il desiderio con i particolari, mi concentravo su cose come lo strappo della mutandine all'attrice. Queste piccole “invezioni” all'epoca erano considerate dell'idee alternative alla brutale penetrazione. Le figure femminili, poi, erano sempre attive e centrali per

quanto riguarda il desiderio [...] c'era voglia di sperimentare. Ad esempio mi ricordo che ebbi questa idea: far andare una trans con una donna. Era una cosa che non si era mai vista, ma alla fine sia l'attrice che questa giovane trans mi dissero di essere rimaste piacevolmente sorprese dall'esperienza. [...] Nei miei film ho cercato spesso di osare scene che non si erano mai viste, ma con la più totale naturalezza: ho girato una delle prime scene di pissing in Italia, ad esempio. Ho cercato di portare sullo schermo il sesso della vita reale, ma anche quello delle idee. In quegli anni si parlava moltissimo del diritto all'orgasmo femminile, e io facevo in modo che le mie attrici avessero orgasmi veri sul set. Non orgasmi teorici. Cercavo insomma di far sentire la macchina da presa il meno possibile<sup>5</sup>.

Al\* letter\* non sfuggiranno diverse analogie rispetto a quanto detto nei confronti del progetto di Candida Royalle; elementi innovativi, ancor più se pensati in un contesto come quello italiano così come fino ad ora descritto. Rispetto al Club 90 e a Femme Productions è però presente un diverso grado di “consapevolezza politica femminista” potremmo dire; sempre nel corso dell'intervista da cui è estratto lo stralcio citato, Giuliana Gamba riconosce infatti di aver agito con meno coscienza rispetto alla lettura che ha dato ex-post della propria esperienza col porno, pur riconoscendo di condividere con le militanti femministe la volontà di *andare contro le regole*.

### ***3.2. Declino e trasformazioni***

Seguendo il lavoro di Grattarola e Napoli (2014) si può indicare il 1984 come il limite della golden age del porno italiano; gli attacchi continui da parte della magistratura e la saturazione del mercato sarebbero tra le cause che avrebbero contribuito alla fine dell'epoca in questione. Contribuito ma non esaurito la questione; a dare il colpo di grazia alla fase suddetta sarebbero state infatti due innovazioni che possiamo collegare alla sfera tecnologica: le televisioni private e il Vcr. (*Ibidem*). Nel 1976 la Corte Costituzionale con la sentenza no. 202, spiegano gli autori, autorizza l'esistenza delle televisioni locali, sferrando un duro colpo al monopolio della Rai (*Ibidem*). Tali emittenti inseriranno nei

---

<sup>5</sup> Carradori 2016, visionabile al link <https://www.vice.com/it/article/av5b9b/intervista-giuliana-gamba-porno-femminismo-445>.

palinsesti, dapprima film erotici vietati ai minori e, in seguito, veri e propri prodotti hard-core (Ivi, 56). La milanese Telereporter, replicando una trasmissione di TeleTorino International, manderà in onda degli spogliarelli notturni che raggiungeranno un pubblico di ben 200.000 spettatori. Nel 1977 la Rai ospiterà nelle sue trasmissioni un personaggio che entrerà poi nell'immaginario collettivo del Paese come la prima vera pornstar: Ilona Staller, nota come Cicciolina. Due anni dopo, i film esplicitamente hard occuperanno il palinsesto di TeleMilano International (Ivi, 59), sfidando la censura ministeriale. Interessante, nella ricostruzione operata dagli autori, la presenza della dichiarazione di una programmatrice dell'emittente che, nel 1979, raccontava non senza stupore di aver scoperto, tramite le telefonate che riceveva ogni sera, una forte presenza di donne, in coppia e non giovanissime, che fruivano dei film mandati in onda. La presenza di film erotici e porno, anche oltre le televisioni locali, soprattutto dopo l'entrata in scena di Silvio Berlusconi, procederà fino alla promulgazione della L. 223 del 1990 (così detta Legge Mammì) che proibirà inequivocabilmente la messa in onda di film vietati ai minori di anni 18 (Ivi, 60).

Il secondo elemento a dettare la fine dell'epoca dell'hard core nelle sale cinematografiche è stato, come anticipato, la diffusione del videoregistratore. Qualche impresario dell'industria ha deciso di battere entrambe le strade, diffondendo il film nei due diversi supporti ma altri, come Riccardo Schicchi, hanno deciso invece di concentrare gli sforzi creativi ed economici verso il mercato dell'home video (nel caso di Schicchi anche verso i locali di spettacoli dal vivo), traghettando alcune performer, tra le quali la stessa Cicciolina, così come l'altrettanto nota Moana Pozzi, in una fase più legata al "divismo". Non è questa la sede per offrire una panoramica del periodo, tuttavia è importante sottolineare come la popolarità raggiunta da tali figure sia stata talmente estesa da renderle un fenomeno di costume che ha travalicato i confini dell'ambiente in cui si erano create. Le due star hanno collezionato presenze televisive da far invidia a personaggi considerati di alta cultura, occupando le poltrone dei maggiori e più popolari talk show (si pensi, a titolo di esempio, al Maurizio Costanzo Show). Soprattutto nel caso di Moana Pozzi, si trattava di donne ben distanti, per livello culturale e capitale sociale, dalla percezione sociale diffusa che si aveva fino a quel momento delle donne impegnate nell'industria del sesso. Non solo, entrambe hanno poi intrapreso una carriera politica:

Ilona Staller è stata eletta come deputata nel 1987 nelle fila del Partito Radicale e si è poi candidata, cinque anni dopo, insieme alla stessa Pozzi, con il Partito dell'Amore, fondato da Riccardo Schicchi e Mauro Biuzzi. Tra i temi su cui si basava la loro attività politica figuravano la lotta alla censura, campagne informative sulla diffusione dell'Hiv e l'educazione sessuale.

La figura delle due pornostar è talmente radicata nell'immaginario collettivo italiano che, trascorsi 22 anni dalla prematura scomparsa di Pozzi nel 1994, la Walt Disney ha deciso di rinominare la versione italiana del film *Moana* con *Oceania* (e la sua protagonista, che dava il nome alla pellicola, come Vaiana). Per quanto non siano state rilasciate dichiarazioni ufficiali in merito, perfino la stampa estera ha interpretato la scelta come, da un lato, un distanziamento da una figura poco adatta ad essere affiancata al prodotto Disney e, dall'altro, come un tentativo di ovviare ad un problema tanto tecnico quanto eventualmente costoso da risolvere: l'indicizzazione dei risultati nei principali motori di ricerca alla digitazione della parola Moana nel contesto italiano<sup>6</sup>.

Attualmente, complici le innovazioni tecnologiche, il web e il successo del porno amatoriale, non è possibile parlare di un'industria del porno nel contesto italiano; è però interessante rilevare come il Paese ospiti ben tre diversi festival dedicati alla pornografia: il Fish&Chips di Torino, l'Hacker Porn Film Festival di Roma e il più recente Vieni? di Catania. Tre festival in cui a circolare sarebbero soprattutto prodotti, spesso non commerciali, ascrivibili al porno queer, femminista e al post-porno, e comunque rispondenti alle caratteristiche di *sur-porno*, così come definito da Biasin, Maina e Zecca (2014) ossia

un porno che si vergognerebbe di non essere che se stesso e che cerca di giustificare la propria esistenza con un interesse supplementare: di ordine estetico, sociologico, morale, psicologico, politico, [...] insomma, con un qualche valore estrinseco al genere e che si suppone lo arricchisca<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Si veda [https://movieplayer.it/news/oceania-e-moana-le-reazioni-della-stampa-estera-al-cambio-titolo-del-f\\_46833/](https://movieplayer.it/news/oceania-e-moana-le-reazioni-della-stampa-estera-al-cambio-titolo-del-f_46833/)).

<sup>7</sup> Biasin, Maina e Zecca 2014, in Maina, G. (2018), "From the Scene, for the Scene! Sexual Styles and Identity Narratives in Alternative Porn", in Attwood, F. e Smith, C. (a cura di), *Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, London: Routledge.

#### 4. Alcuni pensieri conclusivi

Con queste premesse, sono particolarmente soddisfatta nell'offrire a\* lettor\* un numero che, a mio parere, riesce ad illuminare alcune questioni fondamentali rispondendo a quesito di fondo come i seguenti: “Quale spazio per l'imprevisto e l'inatteso in un contesto sociale in cui la sessualità seguita ad essere fortemente codificata? Quale margine di movimento in un contesto capitalistico che definisce gli spazi di manovra? Quali visioni altre rispetto alle narrazioni dominanti possono emergere nel momento in cui lo sguardo e l'approccio tenti di decostruire delle premesse teoriche rigide e, a mio parere, spesso miopi? Cosa avviene quando, al centro del discorso, viene posta la parola dei soggetti storicamente marginalizzati come le donne, le persone trans, le performers, per fare qualche esempio; quando, per dirla con Spivak (1988), «*the subaltern speak?*». I contributi che compongono il numero ruotano intorno a concetti fondamentali sia per la letteratura esistente sia perchè divenute, in qualche modo, parole d'ordine nei discorsi politici e militanti attorno alla pornografia: autenticità, intimità, piacere, empowerment, oggettificazione ma anche stigma, per fare qualche esempio. Le metodologie di ricerca spaziano dall'etnografia, all'autoetnografia, all'analisi del testo, fino all'utilizzo di tecniche quantitative, e riflettono diversi posizionamenti disciplinari: *media studies*, arti visive e performative, sociologia, *gender studies*.

Gli articoli si soffermano e tracciano una tensione tra spinte globali e profili locali, enfatizzando i cambiamenti e le specificità legate ai diversi periodi storici, ma anche l'influenza che le innovazioni tecnologiche e un sistema capitalista esercitano sulla pornografia, sia dal punto di vista dell'immaginario che delle pratiche di lavoro.

I contributi qui presentati si muovono principalmente su due assi: uno più legato alla dimensione degli immaginari e alla fruizione della pornografia, e l'altro che mette a tema la pornografia come campo di lavoro. Due dimensioni fortemente dibattute nel discorso pubblico e nella percezione sociale diffusa che, qui, vengono trattate in modo lucido e senza posizioni dicotomiche e aprioristiche, cercando di superare i rigidi allineamenti tipici delle sexwars e di rispondere adeguatamente agli obiettivi e ai contenuti della nostra call for articles. Il contributo di Lebedíková, guidato dalla prospettiva dei copioni sessuali (Simon e Gagnon 2003; Simon e Gagnon 1987; Gagnon e Simon

1973), ruota attorno all'analisi qualitativa del contenuto dei 5 video più visti su pornhub nella Repubblica Ceca; l'autrice esplora la componente più inaspettata dei copioni e sottolinea come l'oggettivazione sessuale e l'agency sessuale, sebbene considerate concettualmente opposte e rispettivamente esclusive, possano coesistere e intrecciarsi. Il saggio di Dalila Missero, attraverso lo studio dell'impatto delle riviste italiane di pornografia soft-core per uomini e donne dei primi anni '70, si concentra sulla negoziazione tra la cultura popolare anglo-americana e quella italiana e sugli sviluppi peculiari del movimento femminista italiano rispetto a quello americano e francese. Il contesto italiano è anche il protagonista dell'articolo di Ferrerero Camoletto-Todesco che rappresenta un contributo particolarmente originale per vari motivi. La maggior parte dei cosiddetti "studi sugli effetti" si è concentrata sul consumo di pornografia da parte degli uomini, ignorando le donne come categoria di utenti, enfatizzando i potenziali effetti negativi e facendo affidamento su campioni relativamente piccoli. Il presente contributo, al contrario, ha cercato di indagare se, e in che misura, il consumo di pornografia da parte delle donne italiane fosse collegato a due indicatori di empowerment sessuale: la masturbazione libera da sensi di colpa e l'idea della sessualità come strumento per esprimersi liberamente e in modo autentico. Il concetto di autenticità viene esplorato e problematizzato nel contributo di Stardust che, attraverso un lavoro autoetnografico e 35 interviste qualitative somministrate a stakeholder australiano\*, mette in discussione gli effetti di tale mobilitazione discorsiva, tipica delle cosiddette pornografie alternative, sulle pratiche lavorative degli/le attori/trici in un contesto di gig economy, che si distinguerebbe come una delle nuove forme di lavoro affettivo, emotivo o relazionale. Anche il contributo di Laurin pone il lavoro dell'attore all'interno di un quadro di lavoro emotivo, in questo caso con esplicito riferimento al porno gay, anche in produzioni amatoriali. Gli attori si muoverebbero in un sottile equilibrio che vede la performance e la dimensione privata integrate agli occhi di un pubblico che richiederebbe un profondo livello di coinvolgimento mediato dalla tecnologia. Il rapporto tra tecnologie e pratiche di lavoro emerge anche nel lavoro di Pezzuto, che presenta i risultati di una ricerca etnografica condotta nel contesto di Las Vegas, e si concentra su \* performers trans e sulla complessa relazione tra lavoro e uso / presenza online, con l'emergere di un profilo singolare, quello del\* porno-imprenditor\*, per il/la quale i social media rappresenterebbero da un lato

uno strumento ma, dall'altro, un luogo in cui \* performers trans proverebbero e sperimenterebbero un senso di autocommodificazione, di competizione e persino bullismo.

## Riferimenti bibliografici

- Alilunas, P. (2016), *Smutty Little Movies: The Creation and Regulation of Adult Video*, University of California Press, Oakland.
- Attwood, F. e Hunter, I.Q. (2009), *Not Safe for Work: Teaching and Researching the Sexually Explicit*, in «Sexualities», vol. 12, n. 5, pp. 547-557.
- Azara, L. (2018), *I sensi e il pudore: l'Italia e la rivoluzione dei costumi: (1958-1968)*, Roma, Donzelli.
- Biasin, E., Maina, G., Zecca, F. (a cura di) (2014), *Porn after porn. Contemporary alternative pornographies*, Milano-Udine, Mimesis.
- Chianese G. (1980), *Storia della donna in Italia (1800-1980)*, Napoli, Guida.
- Grattarola, F. e Napoli, A. (2014), *Luce rossa. La nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia*, Guidonia, Iacobelli.
- Grattarola, F. and Napoli, A. (2003), *La lunga marcia del cinema a luci rosse*, in «Blue», Roma, Coniglio Editore, Agosto 2003.
- Juffer J. (1998), *At Homewith Pornography: Women, Sex and Everyday Life*, New York, NYU Press.
- Jackson, S. e Scott, S. (a cura di) (1996), *Feminism and Sexuality: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Maina, G. (2018), *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, Pisa, Ets.
- Maina, G. (2018a), “Cum On My Tattoo. Le pornografie alternative tra comunità, politica e mercato”, in Antosa, S. e Lino, M. (a cura di), *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 77-100.
- Maina, G. e Zecca, F. (2012), *Le grandi manovre. Gli anni Settanta preparano il porno*, in «Bianco e Nero», n. 572, pp. 58-69.
- Mondin, A. (2017), *The New Bridge Project*, in «On Our Backs: An Archive», 06-08.01.2017 Event Brochure.

- Ortoleva, P. (2009), *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.
- Penley, C., Parrenas Shimizu, C. *et al.* (a cura di) (2012), *The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure*, New York, Feminist Press.
- Plummer, K. (2008), *Studying Sexualities for a Better World? Ten Years of Sexualities*, in «Sexualities», vol. 11, n. 1-2, pp. 7-22.
- Rinaldi, C. (2016), *Sesso, sé e società. Per una sociologia della sessualità*, Milano, Mondadori.
- Scarcelli, C.M. (2015), *'It is disgusting, but ...': Adolescent Girls' Relationship to Internet Pornography as Gender Performance*, in «Porn Studies», vol. 2, pp. 237-249.
- Simon, W. e Gagnon, J.H. (2003), *Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes* in «Qualitative Sociology», vol. 26, n. 4, pp. 491-497.
- Simon, W. e Gagnon, J.H. (1987), *I copioni sessuali*, in «Studi culturali», vol. 2, a cura di Cappotto, C. e Rinaldi, C. (2016), pp. 209-242.
- Simon, W. e Gagnon, J.H. (1973), *Sexual conduct. The social sources of human sexuality*, New Brunswick, Aldine Transaction, 2005 (2<sup>nd</sup> ed.).
- Spivak, G.C. (1988), *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, New York, Columbia University Press, pp. 21-78.
- Stella, R. (2017), “Il consumo di pornografia tra giovani adulti”, in Rinaldi, C. (2016), *cit.*
- Williams, L. (1995), “A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle”, in Kegan Gardiner, J. (ed.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana, IL, University of Illinois Press, pp. 302-319.
- Williams, L. (1989), *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press, 1999.
- Wissot, L. (2015), *Annie Sprinkle on Reuniting with Golden Era Porn Legends for CineKink's “A Tribute to Club 90”*, in «Beyond The Green Door. Film and Entertainment Critiques», 24 Febbraio 2015, <http://beyondthegreendoor.blogspot.com/2015/02/annie-sprinkle-on-reuniting-with-golden.html>.