

L'aldilà è un rapporto non binario. Analisi della non binarietà in Hellraiser (1987) e The Sandman (2022-2025) / The afterlife as a non-binary rapport. Exploring non-binary identities in Hellraiser (1987) and The Sandman (2022-2025)

Laura Sofia Torre¹

¹ University of Naples Federico II, Italy

Abstract

This article examines how the representation of romantic relationships functions as a symptom of broader political and sociocultural dynamics shaping contemporary television and digital media, particularly in relation to the configurations and tensions surrounding sexual and gender identities. These representations are embedded within an evolving media ecosystem that profoundly influences both the modalities and meanings of narrated relationships. By focusing on two intermedial case studies, the article traces the evolution of representational strategies concerning non-normative subjectivities within fantasy and horror narratives, where such identities are alternately rendered visible or subjected to processes of othering, often through their framing as marginal or “underground” subcultural formations such as goth and punk. Drawing on Margot Weiss’s concept of normalisation, the article reads representations of romantic and sexual relations as part of a broader incorporation of non-normative sexuality into mainstream consumption.

Keywords: Hellraiser, non-binary, Sandman, sexuality, gender.

1. Introduzione

L'obiettivo di questo articolo è mostrare come la rappresentazione delle relazioni romantiche sia sintomatica delle dinamiche politiche e socio-culturali che plasmano i prodotti televisivi e digitali, in particolare per quanto riguarda le configurazioni e le tensioni legate alle identità sessuali e di genere. Tali rappresentazioni si innestano inoltre all'interno di un ecosistema mediale in continua evoluzione, che condiziona profondamente modalità e significati delle relazioni narrate. Per questa ragione, la scelta di focalizzare l'analisi su due prodotti intermediali si propone di mostrare l'evoluzione delle dinamiche rappresentative delle soggettività considerate devianti all'interno della narrazione fantastica e horror, tanto quando avviene quando funge da spazio di visibilità quando è veicolata da un processo di *othering*, ossia come una rappresentazione marcatamente negativa di una componente "debole" della comunità (dell'Agnese, 2015, p. 55).

Apparso nelle sale cinematografiche statunitensi nel 1987, *Hellraiser* di Clive Barker si impone come uno dei film horror più significativi del suo decennio, introducendo nell'immaginario culturale la figura di Pinhead e quelle dei Cenobiti, entità extradimensionali descritte dal film come esploratori delle regioni più estreme dell'esperienza: demoni per alcuni, angeli per altri¹. Per loro natura i Cenobiti non sono identificabili come figure maschili o femminili: la loro ricerca, focalizzata su sensazioni di piacere intense ed estreme, determina e catalizza un nuovo modo di intendere l'identità che trascende da fattori come il genere, l'etnia e l'età. In questa prospettiva, l'opera di Barker propone una radicale riformulazione del desiderio, in cui il sesso convenzionale non viene sublimato né normalizzato, ma sostituito da pratiche sadomasochistiche esplicite e da una sensualità polimorfa, capace di destabilizzare l'ordine eteronormativo. Tuttavia, in *Hellraiser* tali pratiche sono inscritte all'interno di una dinamica fondamentalmente consensuale: l'accesso all'esperienza estrema offerta dai Cenobiti presuppone una scelta volontaria, un atto di desiderio consapevole che distingue radicalmente la violenza punitiva dall'esplorazione consensuale del piacere e del dolore. Appare possibile intravedere un processo di *queering* dei confini tra bellezza e disgusto che, analogamente a quanto avviene tra piacere e dolore, si è fatto nucleo di interesse accademico all'interno del dibattito sul film. Le relazioni sessuali e amorose monogame tradizionali risultano così dissolte a favore di configurazioni del desiderio che valorizzano la differenza, la molteplicità e la ricerca di un piacere totalizzante, iscrivendosi in una più ampia rappresentazione delle sessualità dissidenti.

Trentacinque anni dopo, la rappresentazione dei legami emotivi ed erotici delle soggettività non binary in prodotti culturali quali la serie Netflix *The Sandman* si inserisce in un contesto mediale profondamente trasformato, caratterizzato dall'ingresso nel circuito mainstream di subculture un tempo considerate marginali o underground, come quelle goth e punk. Come i fenomeni formali divengono sempre più spesso trasversali rispetto ai compartimenti stagni dei generi, allo stesso tempo si erode il principio per cui un messaggio per essere funzionale non possa passare da ogni strategia espressiva. In

¹ Come afferma Pinhead, Lead Cenobite, al minuto 37 del film: "Demons to some, angels to others".

questo processo di convergenza tra estetiche subculturali e industria culturale dominante, le piattaforme di streaming assumono un ruolo centrale nella riformulazione dei codici affettivi e sessuali, progressivamente integrati in strategie narrative e rappresentative pensate per un pubblico globale. Parte del successo di un prodotto come *The Sandman* risiede nella sua capacità di coniugare innovazione e tradizione, integrando elementi di novità, inclusività e diversità all'interno di una cornice narrativa complessivamente rassicurante, ancora saldamente ancorata alla norma monogamica eterosessuale. L'ampliamento del pubblico si fonda su un processo di normalizzazione selettiva delle differenze e su una conseguente ridefinizione delle modalità di visibilità delle soggettività non conformi, che vengono rese compatibili con le aspettative e i codici interpretativi del mainstream. Storicamente, le istituzioni mediatiche hanno costruito il concetto stesso di pubblico attraverso pratiche discorsive. Le possibilità di conoscere e analizzare gli spettatori erano condizionate dai limiti tecnologici dei sistemi di rilevazione disponibili e ciò ha comportato una riduzione del pubblico a un insieme circoscritto di caratteristiche, attributi e identità tipizzate (Arnold, 2016, p. 50). La non binarietà degli antagonisti di *The Sandman* è da leggersi, in questo senso, nell'ottica di un superamento delle tradizionali categorie di pubblico. La rappresentazione dei rapporti amorosi, che verrà letta attraverso il concetto di normalizzazione coniato da Margot Weiss (2006) per descrivere l'ingresso della sessualità non conforme nelle maglie del consumo mainstream, beneficia di un tentativo di ridefinire l'oscenità e la devianza sociale per favorire l'affezione di nuove frange di persone che consumano.

La cornice metodologica che si intende adottare è di tipo interdisciplinare, con un approccio che intreccia i *BDSM studies* all'analisi del film e ai *gender studies*. Se *Hellraiser* articola una narrazione in cui le soggettività non binarie operano all'interno di una dinamica consensuale capace di scardinare i modelli tradizionali di genere e di proporre un'alternativa rappresentativa del desiderio e della coppia, *The Sandman* porta invece in scena ritratti altamente personalizzati di soggettività non binarie collocate come antagoniste del protagonista, il quale incarna lo status tradizionale dell'eroe maschile ed eterosessuale.

2. La comunità BDSM non binaria dei Cenobiti

La saga di *Hellraiser* configura uno spazio narrativo intrinsecamente conflittuale, in cui spiritualità e dannazione si articolano in tensione con immaginari lovecraftiani di orrore cosmico, con pratiche di piacere sadomasochistico e con forme di mostruosità queer. La trama del racconto e del film di Clive Barker ruota attorno a Frank, un giovane uomo disilluso, edonista e nichilista (Campi, 2022, p. 74), trascinato in una profonda crisi esistenziale dai suoi appetiti sessuali e dalle sue pulsioni erotiche. Giunto in possesso di una scatola-enigma chiamata Configurazione del Lamento (o Cubo di Lemarchand), la apre

nell'intimità della propria casa di famiglia, in una stanza spoglia e buia, spazio semiotico² di trasgressione e capovolgimento dell'ideale eteronormato borghese di ordine ed evoca i Cenobiti, entità gotiche, sovrannaturali e senza genere, provenienti da un mondo parallelo in cui dolore e piacere coincidono. Anni dopo, nella stessa abitazione si trasferisce il fratello di Frank insieme alla moglie Julia, un tempo coinvolta sentimentalmente con Frank e ancora profondamente ossessionata da lui. Nella soffitta riemergono le tracce corporee di Frank, riuscito a sottrarsi al dominio dei Cenobiti. Julia viene così cooptata nel processo di rigenerazione dell'amante perduto, procurandogli corpi sacrificabili e aiutandolo a nutrirsi delle sue vittime come un vampiro, finché non verrà fermata dalla giovane figliastra Kirsty, determinata a restituire ai Cenobiti il fuggiasco in cambio della loro scomparsa e della riaffermazione dell'ordine costituito. Frank, introdotto al pubblico nella scena iniziale di *Hellraiser* attraverso il dettaglio della mano che si impossessa del Cubo di LeMarchand, appare a figura intera nella sequenza successiva, incarnando una configurazione riconoscibile di mascolinità bianca ed eterosessuale, cisgender e abile³. La sua progressiva trasformazione in un mostro scarnificato, spogliato della sua immagine maschile tradizionale, canonicamente attraente e rassicurante è stata letta dall'horror scholar Christopher Sharrett (1996, p. 102) come il disvelamento di una sessualità non normativa, orientata alla queerness e alla differenza.

La duplicità del personaggio, che riflette la progressiva fuoriuscita dal sistema eterosessuale e l'ingresso in un ordine simbolico antinormativo in cui il binarismo di genere non esiste trova espressione nel doppio inscritto nel cubo stesso, insieme prezioso congegno dorato e dispositivo capace di aprire le porte dell'Inferno e di evocare le figure orrifiche dei Cenobiti. La scena in cui Frank risolve la scatola-enigma mostra il Cubo produrre catene e uncini che gli perforano la pelle, conficcandosi nella sua carne e sfigurandolo, fino a ridurlo a un essere dalle fattezze e dal genere irrecognoscibile. Allo stesso modo, l'apparizione dei Cenobiti nella stanza coincide con la trasformazione dello spazio domestico in un antro di tortura, oscuro e attrezzato con strumenti di dolore e umiliazione, che si sottrae ai confini e alla profondità di uno spazio concepibile secondo le norme e i parametri architettonici umani. Dopo aver stretto un patto con Frank, le creature del Cubo lo trascinano nella loro dimensione tra atroci torture, intrappolandolo in uno stato incorporeo al di là del mondo fisico.

L'aspetto dei Cenobiti, che li ha impressi nell'immaginario collettivo come vere e proprie icone del genere horror, esprime e sublima un'estetica violenta, sanguinaria e gore, che potrebbe appartenere ai film exploitation più estremi (Campi, 2022, p. 74). Come sottolinea Giorgio Paolo Campi, l'influenza del gusto e dell'estetica della moda S/M ha avuto un ruolo decisivo nel definire l'aspetto dei Cenobiti, soprattutto nella loro versione cinematografica, che lo studioso definisce più sessualizzata, rispetto a quella

² Si veda a questo proposito Pezzini & Finocchi (2020). Se è indubbia la valenza comunicativa dell'architettura, il segno architettonico è però caratterizzato dalla dissimmetria tra la stabilità del suo significante, osservabile e descrivibile e il mutamento del significato. Gli spazi sono esposti a una costante risemantizzazione. Barthes suggerisce di moltiplicarne le letture e di esplorarne la dimensione erotica, intesa come coacervo di possibilità di gioco, di incontro, di scambio.

³ Come è possibile notare da brevi campi e controcampi su fotografie che lo ritraggono in atteggiamenti intimi in compagnia di donne svestite e, qualche scena dopo, su una copia del *Kamasutra*.

quasi “asessuata” (Campi, 2022, p. 74) del racconto. La mostruosità ricalca le istanze punk e industrial dell’universo underground frequentata dal regista e scrittore; la familiarità di Barker con la scena musicale industriale e post-industriale britannica, in particolare la sua amicizia con i membri dei Coil a partire dalla metà degli anni Ottanta, lo avvicina infatti agli ambienti S/M.

In questo quadro, Campi individua nell’estetica dei Cenobiti un legame con la prima esplicita articolazione del movimento autodefinitosi *Modern Primitives*, collocabile tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, quando conosce una rapida evoluzione, passando da una piccola sottocultura dell’ambiente S/M a un’estetica controculture abbracciata da molti (Campi, 2022, p. 76). I Cenobiti, che appaiono solo a chi li invoca e si rivelano allo sguardo del pubblico come una collettività coerente e coesa, sono uniti in un legame elettivo fondato su una comunione di gusto e di intenti, esattamente come avviene nelle comunità BDSM, dove le relazioni rifuggono le categorizzazioni tradizionalmente attribuite ai ruoli di genere binari tipici del sesso genitale (Zwalf, 2020, p. 156). La rappresentazione della loro alterità ribalta il tradizionale concetto di *othering* (dell’Agnese, 2015, p. 55), offrendo allo sguardo del pubblico un’ambivalenza decodificabile attraverso il rapporto di Barker con la cultura underground e con la comunità BDSM. Al tempo stesso inquietanti e affascinanti agli occhi di coloro che ne desiderano la presenza, si configurano come brutali torturatori, caratterizzati da corpi orribilmente deturpati e da una pelle profondamente scarificata, attraversata da chiodi, uncini e catene che ne perforano la carne.

È proprio l’ambiguità e la devianza dei Cenobiti a rendere la ricezione di *Hellraiser* da parte della critica e dell’accademia un terreno di profonda divisione, segnato da posizioni spesso radicalmente opposti. Ad esempio, Sharrett sostiene che la serie cinematografica si iscriva in una più ampia tradizione conservatrice del cinema horror, caratterizzata dalla messa in scena di punizioni raccapriccianti per la devianza sessuale come reazione culturale al movimento di liberazione sessuale e alla successiva crisi dell’HIV/AIDS; in questa prospettiva, la saga non si distinguerebbe, sul piano ideologico, dagli slasher coevi meno raffinati dal punto di vista stilistico (Sharrett, 1996, p. 100). Rifacendosi a Robin Wood (1979, p. 56), secondo cui l’etica che struttura il film horror rende estremamente problematico il concetto di Altro, lo studioso interpreta la diversità come un capro espiatorio e finisce per considerare il mostro come un’aberrazione da eliminare per garantire la normalità borghese. Come sottolinea lo stesso Sharrett (1996, p. 100), la sua tesi, di grande influenza nel discorso critico sul cinema fantastico, valorizza l’elemento del ritorno del rimosso tipico dell’horror, che mette in crisi le semplici dicotomie di normalità e anormalità su cui si fonda la costruzione del binomio Sé/Altro nei generi popolari (come cowboy e indiani nel western, o poliziotti e gangster nel thriller).

Secondo questa lettura, *Hellraiser* porterebbe in scena una spettacolarizzazione dell’eccesso, accompagnata da una condanna della sessualità trasgressiva (Sharrett, 1996, p. 105) che, a livello testuale, condividerebbe con lo slasher la convinzione che la curiosità sessuale adolescenziale meriti una punizione immediata e violenta⁴. Tuttavia, è proprio

⁴ Si pensi ad esempio a *The Texas Chain Saw Massacre* (Non aprite quella porta), 1974, di Tobe Hooper o al più recente *It Follows*, 2014, di Robert Mitchell.

al personaggio più giovane e, dunque, più vicino alla curiosità sessuale adolescenziale (Sharrett, 1996, p. 105) che spetta un ruolo conservatore dal punto di vista delle norme di genere. Contraddicendo lo stereotipo a proposito dell'implicito progressismo dei più giovani⁵, Kirsty guarda con sospetto la nuova moglie dello zio e si rivela poco incline a perdonarne l'infedeltà. Contrattando la propria permanenza al di fuori dell'Inferno dei Cenobiti come ricompensa per un comportamento non trasgressivo, fondato sull'astinenza sessuale e su relazioni caste⁶ e conformi a dinamiche eteronormative tradizionali, Kirsty si arroga il diritto di punire chi, come Julia e Frank, è caduto vittima delle proprie trasgressioni.

La costruzione narrativa di *Hellraiser* rende il *body horror* presente nel film (Sautman, 2020, p. 67) espressione di una critica socioculturale alle norme di genere egemoniche, evidenziando come gli spazi domestici fondati su ontologie patriarcali eteronormative producano corpi abietti. Tali corpi non sono semplicemente non normativi, ma mettono in crisi le convenzioni sostenute dalla cultura dominante in merito alle funzioni corporee e alle modalità legittime di presentazione del corpo. Inoltre, la messa in scena dell'Inferno in *Hellraiser* come teatro di desideri sessuali non normativi ma iscrivibili in alcune volontà individuali⁷, insieme alla possibilità di stringere patti, sembra suggerire anche una diversa lettura, in cui si apre uno spazio per il rovesciamento delle norme tradizionali di genere e sessualità. Il Cubo di LeMarchand viene infatti evocato solo da chi ne possiede la conoscenza, producendo una frattura tra personaggi apparentemente positivi, iscritti nei modelli della famiglia eteronormativa e monogamica, come Kirsty, che si configura come una *final girl* (Clover, 1987, p. 39), o Larry, marito fedele destinato al tradimento e alla morte, e figure invece attratte dal piacere estremo e dai segreti del Cubo, come Frank, i Cenobiti e, in parte, Julia, che eccedono o rifiutano i ruoli di genere tradizionali.

In questa prospettiva, l'azione erotica messa in scena in *Hellraiser* sembra avvicinarsi alle dinamiche della subcultura BDSM, dove l'esperienza erotica è sempre inscritta, esplicitamente o implicitamente, in una cornice di consenso. Invocando i Cenobiti tramite l'apertura della scatola-enigma, Frank porta in scena la propria agency. Intesa come la capacità di agire in vista di un obiettivo, di definire i propri bisogni sessuali, di scegliere a quali pratiche prendere parte e di poter interrompere l'interazione (Tsaros, 2013, p. 864), l'agency è un elemento fondamentale nella narrazione della sessualità contemporanea. A differenza di quanto avviene nelle relazioni e nella sessualità mainstream, nella sottocultura BDSM, in virtù della particolare sovrapposizione semantica di piacere e dolore, il consenso e l'agency sessuale costituiscono aspetti centrali dell'interazione: ogni incontro erotico è infatti preceduto da una negoziazione, finalizzata a stabilire confini e *safeword*, nonché a definire pratiche desiderate e limiti personali.

⁵ Si vedano a questo proposito Pavan & Earl (2025) o Bosi et al. (2020).

⁶ In *Hellraiser*, la messa in scena degli interessi romantici di Kirsty presuppone l'assoluta mancanza di contatto fisico. Dal primo incontro con Steve, con cui scambia sguardi, alla scena che li vede impegnati in una passeggiata serale, fino ad arrivare al tentativo di distruggere il Cubo, la rappresentazione del desiderio e della passione risulta assente.

⁷ Risulta interessante, a questo proposito, soffermarsi sul particolare rapporto tra i Cenobiti e il loro Inferno, da loro ritenuto universalmente piacevole. Come osserva Adams (2017, p. 131), essi si mostrano restii ad abbandonare Frank, in quanto non sono in grado di comprendere il desiderio di sottrarsi al loro Inferno.

Come avviene nell'universo narrativo creato da Barker, la messa in scena sadomasochistica risponde a istanze subculturali fondate su una precisa comunità del gusto, problematizzando i tradizionali valori eteronormativi, in maniera non dissimile da quanto avviene quando le soggettività non binarie si sottraggono alle categorizzazioni di genere. Il gender, in questo senso, esattamente come il dispiegamento della sessualità non normativa, riflettendo l'incarnazione di relazioni di potere politico (Butler, 2024, p. 7) e veicolando, attraverso il moral panic che scatena, idee estremamente diverse su ciò che minaccia il mondo, tratte dalla storia sociale e dal discorso politico. In questo senso la messa in scena di soggettività non binarie, lontane dalle norme eterosessuali e dalle logiche di ruolo cisgender, risulta essere sullo stesso piano, da un punto di vista delle norme sociali, di coloro che si dedicano all'esplorazione consensuale del piacere e del dolore.

Nel 1984, la sociologa Gayle Rubin avvia una riflessione sulle gerarchie della sessualità, classificando le diverse pratiche in base al loro grado di accettazione nella società eteronormativa dominante. Nel celebre diagramma "*Charmed Circle vs. Outer Limits*", Rubin annovera la sessualità sadomasochistica ai margini, tra le pratiche che non rientrano nei parametri della rispettabilità sociale e che vengono perciò marginalizzate o stigmatizzate, insieme agli orientamenti e alle pulsioni considerate minacciose o lontane dall'ordine eteronormativo (Rubin, 2011, p. 149). Come è possibile notare dai corpi scarnificati, glabri e coperti di metallo dei Cenobiti e dalla loro vita comunitaria, nel Labirinto l'eteronormatività e la monogamia non rivestono alcuna importanza e non sembrano nemmeno essere desiderabili. Risolvere l'enigma del Cubo significa devolvere il proprio corpo a esperienze erotiche non genitali, che non richiedono l'adesione a un ruolo maschile o femminile, bensì l'assunzione di una pura disciplina del dolore, capace di dissolvere le categorie di genere tradizionali e riconoscibili, risultando opaca a chi non la desidera e non è dunque in grado di decifrarne i codici. Allo stesso modo, tra i Cenobiti il matrimonio, come qualsiasi forma tradizionale di famiglia, non riveste alcun ruolo: l'intento procreativo, assente nella sessualità non genitale, è sussunto da una più ampia dinamica consensuale che vede i proseliti del piacere estremo e del dolore allargare le file di Pinhead e dei suoi seguaci semplicemente aprendo Configurazione del Lamento.

Come mostra la comunicazione implicita dei Cenobiti, che sembrano agire sempre di comune accordo e senza alcun bisogno di consultarsi, per queste creature il legame amoroso finisce per essere sostituito da una forma consensuale di possessione sessuale non genitale. In questa prospettiva, il desiderio non si struttura più attorno alle categorie tradizionali del genere o dell'affettività romantica, ma intorno a dinamiche di appartenenza, controllo e condivisione del corpo. Nel suo saggio del 2007⁸, Angel Butt suggerisce che le scelte individuali riguardo ai propri comportamenti e confini sessuali siano profondamente influenzate dalle modalità con cui vengono interpretati, espressi e negoziati i diritti proprietari sui corpi altrui.

Il genere e l'orientamento sessuale possono dunque assumere un ruolo marginale, o persino risultare irrilevanti, in alcune relazioni intime; al contrario, le dimensioni legate

⁸ Citato anche nel lavoro di Angelika Tsaros (2013) volto ad analizzare tendenze normalizzanti ed esplorazione dei limiti entro cui il BDSM può essere rappresentato prima di essere rifiutato dal pubblico generalista.

alla “proprietà del corpo” emergono come fattori centrali. In tal senso, i Cenobiti rappresentano l’esito estremo di una sessualità svincolata dalle norme identitarie e ridefinita attraverso consenso, possesso e dissoluzione dei confini individuali.

3. The Sandman: la seduzione è non binaria, il protagonista no

La prima stagione di *The Sandman*, composta da undici episodi, esordisce su Netflix il 5 agosto 2022, riscuotendo un ampio successo di pubblico e di critica. La trasposizione televisiva mainstream della fortunata saga a fumetti di Neil Gaiman porta in scena un protagonista eterosessuale modellato attraverso una complessità psicologica che lo consacra a una funzione etica, orientata al bene e all’ordine, contribuendo così a ribadire un impianto narrativo centrato su una figura maschile eroica e salvifica, in marcato contrasto con l’ambiguità morale riservata ai personaggi non binary. Morfeo è infatti il membro più importante della famiglia degli Eterni, divinità più antiche degli dei, che includono le funzioni di Morte, Destino, Distruzione, Delirio (un tempo Diletto), Disperazione e Desiderio. Nella serie Netflix, la gerarchia familiare e la caratura morale attribuita a ciascun personaggio risulta strettamente intrecciata alle dimensioni del genere e dell’orientamento sessuale. La rappresentazione del protagonista come uomo eterosessuale cisgender, funzionale al consolidamento di un’eterosessualità monogamica presentata come eticamente virtuosa, viene rafforzata per contrasto attraverso la messa in scena di un’alterità deviante, associata a disposizioni psicologiche stigmatizzanti, tratti di personalità e comportamenti antisociali (Seidman, 2004, p. 246), come nel caso di Desiderio (*sibling* non binario) e di Lucifer (entità non binaria a cui spetta la sovranità degli Inferi). Ad esempio, nel quarto episodio, dopo aver combattuto con Morfeo una gara di immaginazione per assicurarsi il possesso del suo elmo magico, Lucifer esprime la propria insoddisfazione e la propria volontà di rivalsa, manifestando un’incapacità di accettare la propria condizione e di collaborare per poter tendere ad una vera e propria pace tra i regni. Tale superiorità morale è ulteriormente ribadita da un elemento paratestuale fondamentale: il titolo stesso della serie, che prende il nome dal protagonista, figura multiforme e cangiante nei suoi molteplici appellativi, pur restando ancorata a una rappresentazione di maschilità neutra⁹ e normativa. Pur ispirato all’omonima saga a fumetti e sottoposto a un processo di adattamento con spirito di intensa modernizzazione, *The Sandman* affonda le radici in svariate tradizioni. La rappresentazione familiare si colloca all’interno della rivisitazione di figure presenti in buona parte della tradizione mitologica norrena: Morfeo, l’uomo della sabbia, da cui la serie prende il nome, appare come *Der Sandmann* (Mahlendorf, 1975) nel racconto del 1816 del poeta romantico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e come Ole Lukøje (Persson,

⁹ Un esempio emblematico del maschile neutro è l’episodio della Sfinge nell’*Edipo re*, su cui Adriana Cavarero (1997) riflette. Nella rilettura del mito proposta da Cavarero, la risposta che Edipo fornisce all’enigma, “l’uomo”, risulta infatti errata, poiché pretende di includere in sé anche la donna, appropriandosi della sua esperienza e cancellandone la specificità.

2022) nelle fiabe di Hans Christian Andersen del 1841. In *The Sandman* ogni *sibling* esercita un'autorità assoluta sul proprio regno, contribuendo ad instaurare una dinamica che genera conflittualità interne alla famiglia e funge, al tempo stesso, da motore narrativo. La narrazione si apre nel 1916, quando Morfeo viene catturato dall'aristocratico britannico Roderick Burgess, il quale mirava in realtà a imprigionare la sorella Morte per costringerla a riportare in vita il proprio figlio. Privato dei suoi tre oggetti magici, Morfeo rimane prigioniero per decenni e, una volta riuscito a liberarsi, scopre che durante la sua assenza il suo regno è caduto in rovina. Determinato a ristabilire l'ordine e lo splendore, il Signore del Sogno intraprende un percorso di recupero dei propri poteri e degli oggetti sottratti, scontrandosi con antagonisti come Lucifer, sovrano dell'Inferno, e Desiderio, entità non binaria, che mirano a rovesciare l'ordine costituito. Nonostante gli Eterni incarnino concetti e forze astratte, come Morte, Desiderio o Disperazione, la loro rappresentazione visiva e narrativa rimane saldamente ancorata agli standard e ai parametri di un ordine gerarchico di genere: anche figure che dovrebbero eccedere ogni categoria umana finiscono così per essere rese intelligibili attraverso codici estetici, corporei e relazionali che riproducono e consolidano la gerarchia sessuale (Butler, 1990, p. xii).

«Non-binary» è un termine ombrello che include soggettività la cui identità si colloca al di fuori o tra le categorie di maschile e femminile; può riferirsi a individui che sperimentano sia il maschile sia il femminile in momenti diversi, oppure a coloro che non esperiscono né desiderano avere un'identità di genere (Matsuno & Budge, 2017). Analogamente al termine *genderqueer*, la nozione di non-binarietà affonda le proprie radici nelle riflessioni di autori transgender e transessuali che hanno resistito o oltrepassato la dicotomia di genere; tra questi, Bornstein afferma che «la fluidità di genere non riconosce confini né regole» (1994, p. 52). La contrapposizione tra bene e male è inserita in una rappresentazione antitetica più ampia che vede la centralità di un protagonista maschile eterosessuale eticamente orientato all'ordine e al bene minacciata dall'ambiguità morale delle soggettività non binary. Questa rivalità, resa visibile attraverso contrapposizioni di colori e luci, si articola anche a livello paratestuale, emergendo nei dialoghi tra Desiderio e la sorella gemella Disperazione, nonché nel confronto diretto con Morfeo. Negli episodi 6, 10 e 11, i dialoghi contribuiscono progressivamente a costruire e articolare l'antagonismo simbolico tra i personaggi: Morfeo viene inizialmente delineato come rigido, prevedibile e vincolato alle proprie regole, dunque manipolabile attraverso il suo senso del dovere; successivamente, è rappresentato come intrappolato nelle stesse logiche che ne mettono in crisi l'autorità; infine, viene accusato di essere incapace nelle relazioni affettive e segnato da una tensione irrisolta tra responsabilità e dimensione emotiva, in continuità col cliché letterario e cinematografico dell'uomo eterosessuale emotivamente immaturo e incapace di impegnarsi (Frederick et al., 2019). In questo senso, l'eventuale evoluzione del personaggio può essere letta alla luce di quelle dinamiche narrative per cui il lieto fine romantico, spesso percepito come un'esigenza commerciale, viene rielaborato in forma problematica o ambigua, consentendo di recuperare, almeno in parte, una dimensione di complessità che eccede l'apparente convenzionalità della conclusione (MacDowell, 2013, p. 6). Morfeo, la cui soggettività viene incarnato da un uomo cisgender bianco ed eterosessuale, in assenza del vero amore agisce sulla base di un pensiero razionale, senza

cedere all'emotività o indulgere al trasporto sentimentale. Desiderio, d'altra parte, viene rappresentat* come una persona genderless, in grado di scardinare le aspettative patriarcali sul genere e la sessualità (Prescott-Johnson, 2025) attraverso la mera messa in scena della propria fisicità. La sua incarnazione del desiderio lo rende un essere perturbante, allo stesso tempo gioioso e repellente, al di fuori dei confini della logica e della razionalità e impossibile da incasellare in classificazioni lineari e prive di ambiguità. Nella prima stagione di *The Sandman*, Desiderio non viene mai rappresentat* attraverso un interesse amoroso stabile o una relazione affettiva riconoscibile, ma si configura piuttosto come principio astratto e regolativo del desiderio altrui. Le sue apparizioni, in particolare nei dialoghi con Disperazione e nelle dinamiche narrative che coinvolgono personaggi come Unity Kinkaid e Rose Walker, evidenziano una modalità di intervento fondata sulla manipolazione delle relazioni e delle genealogie sessuali, in cui il desiderio è costantemente eterodiretto e strumentalizzato. Pur caratterizzat* da un'estetica fortemente erotizzata e da una marcata ambiguità seduttiva, Desiderio non manifesta mai un coinvolgimento emotivo diretto né una vulnerabilità affettiva, risultando priv* di una vera e propria traiettoria sentimentale. In questo senso, il personaggio incarna una forma di sessualità senza relazionalità, di desiderio senza affettività, distinguendosi nettamente da Morfeo, il cui percorso è invece segnato da relazioni fallimentari ma emotivamente vissute. La seconda stagione, segnata da un'accoglienza più tiepida¹⁰, porta in scena gli effetti della mancata coesione di istanze di *inclusivity* e narrazione: Morfeo, morendo, passa il testimone a un altro uomo bianco e cisgender, sancendo una continuità in termini estetici e politici del concetto di protagonista.

Nell'adattamento prodotto da Netflix della saga del Signore del Sogno si evidenzia una lettura pulsionale dei miti culturali e letterari che la compongono. Desiderio è prigioniero delle proprie pulsioni e si identifica completamente con esse: come ripete alla sorella Disperazione, il suo obiettivo è quello di rovesciare il potere del fratello Morfeo per portare in campo pulsioni umane e orientate al caos. La messa in scena della sua identità è interamente legata alla sua funzione: nonostante il teen drama come genere sia caratterizzato dal dispiegamento di sottotrame romantiche, le storie d'amore non pertengono ai personaggi secondari, a cui è affidata una funzione antagonista e di specchio dell'Altro. Se la differenza della serie rispetto ad altre interpretazioni di *Sandman* risiede nell'inserimento di soggettività precedentemente marginalizzate, orientato alla sorpresa e al senso di novità come strategia rappresentativa volta all'inclusività, senza tuttavia produrre rotture radicali dell'ordine simbolico dominante. Nel tentativo di rispondere a esigenze di intrattenimento più complesse, attive e frammentate (Barra et al., 2010, p. 21), i prodotti televisivi e digitali vengono investiti da un processo di trasformazione, assumendo nuovi tratti e integrando elementi innovativi su strutture di lunga durata¹¹. Come sostiene Robin West (1995, p. 53), la conformità delle

¹⁰ Le accuse a Neil Gaiman, incolpato di violenza sessuale di aver molestato collaboratrici domestiche per l'accudimento del figlio, mostrano effetti diretti sulla reputazione dello scrittore traducendosi in un'accoglienza tiepida della nuova stagione di *The Sandman*.

¹¹ Come scrivono Barra et al. (2010, p. 21), l'evoluzione dei prodotti televisivi alterna mutamento e inerzia e coinvolge ogni dimensione del medium: l'apparato istituzionale, i modelli economici, le testualità e i linguaggi, le forme di fruizione e, naturalmente, le tecnologie.

donne ai desideri sessuali del partner maschile viene sistematicamente premiata dalla società, mentre il loro desiderio viene silenziato. Se tale paradigma di esclusione viene esteso alle soggettività non binarie, emerge come anche queste siano frequentemente collocate in una posizione di secondarietà nella narrazione del desiderio, risultando intelligibili solo nella misura in cui si rendono compatibili con codici normativi eterosessuali e cisgender. In questo senso, la possibilità per soggettività che esulano dal modello del maschio bianco eterosessuale cisgender di costruire autonome narrazioni sessuali e sentimentali appare ammessa solo entro limiti rigidamente sorvegliati e socialmente approvati. La messa in scena delle pulsioni di Desiderio è legata alla ricerca del potere e del caos come valore. Analogamente a quanto osservato da Gill (2007, p. 152) per le soggettività femminili, anche alle identità non binarie viene riconosciuta una forma di agency condizionata, nella misura in cui essa è orientata, esplicitamente o implicitamente, alla conformazione a un immaginario desiderante ancora largamente strutturato secondo coordinate eterosessuali maschili. Se analizzata sul piano della ricezione e del consumo in termini di politiche di genere, l'opera di Neil Gaiman rappresenta un vero e proprio spartiacque nella ricezione del fumetto e della graphic novel come prodotti culturali, in particolare sul piano delle politiche di genere. Con *The Sandman*, alle figure femminili tradizionalmente rappresentate in modo bidimensionale e stereotipato, spesso funzionali a rafforzare narrazioni centrate su soggetti maschili forti e complessi (Martin, 2012, p. 11), si affianca una nuova idea di personaggio, capace di incarnare tensioni politiche e sociali riconducibili a ciò che Lanette Cadle definisce *millennial feminism*, intendendo con questa espressione una forma di femminismo emersa tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio, caratterizzata da attenzione all'intersezionalità, alla rappresentazione mediatica, all'autodeterminazione individuale e alla messa in discussione delle identità di genere rigide e normative. Tale rinnovamento, tuttavia, non riguarda soltanto la rappresentazione del femminile, ma investe più ampiamente la pluralizzazione delle soggettività di genere. L'universo narrativo della serie apre infatti uno spazio inedito anche per identità queer e non binarie, rese visibili attraverso personaggi che eccedono le categorie tradizionali del maschile e del femminile. In particolare, figure come Desiderio mostrano come il genere possa essere rappresentato come fluido, performativo e instabile, sottraendosi a ogni definizione univoca. *The Sandman* si configura così come un testo anticipatore, capace di mettere in discussione i confini normativi dell'identità e di offrire al pubblico immaginari più inclusivi, nei quali la complessità delle soggettività contemporanee trova finalmente forme di riconoscimento e legittimazione.

4. Meglio una comunità del Lamento che una solitudine deviante in Sogno

Se *The Sandman* porta in scena una gestione regolata della differenza, in cui la *queerness* e la non binarietà vengono rese visibili ma inscrivibili entro un impianto morale centrato sull'ordine, sull'etica e su una soggettività maschile eterosessuale normativamente

legittimata, *Hellraiser* si colloca agli antipodi di questa logica. Nel film di Clive Barker, la sessualità non è integrata né conciliata con l'ordine simbolico dominante, ma si manifesta come forza eccedente, perturbante e irriducibile, capace di generare forme di comunità alternative fondate sul dolore, sul piacere e sulla trasgressione consensuale. La sessualità, intesa come dialettica di dominio e sottomissione articolata attorno alla disciplina del dolore, assume un ruolo centrale in *Hellraiser*. A un primo livello di analisi, il film condivide con il cinema slasher il presupposto secondo cui la curiosità sessuale viene configurata come una trasgressione da espiare attraverso una violenza immediata e punitiva, secondo una logica moralizzante che stabilisce una relazione causale tra desiderio, colpa e distruzione del corpo. Kirsty, catalogabile come giovane eroina più che in qualità di vera e propria *final girl*, risulta tale soprattutto in virtù del suo rifiuto della promiscuità sessuale. La sua consapevolezza e la sua razionalità le conferiscono uno status morale superiore: unico personaggio ad essere venuto a conoscenza del Cubo per errore e non come conseguenza a un desiderio erotico divorante, lo usa per porre fine alla soddisfazione dei desideri di Frank, a quelli di Julia e a quelli dei Cenobiti, chiudendo nuovamente la porta dell'inferno. Secondo Christopher Sharrett (1996, p. 291), la messa in scena del Cubo funge da rielaborazione il mito di Pandora e della narrazione di Eva, per cui il destino dell'umanità si colloca nelle mani di una figura femminile che deve riparare alla propria curiosità catalogando l'appetito sessuale come ripugnante e distruttivo. Sharrett sottolinea come *Hellraiser* appaia piuttosto esplicito nel configurare il mostruoso rimosso come strumento di ripristino della normalità, mettendo in scena uno spettacolo apparentemente trasgressivo, fuori dei confini del buon gusto della cultura borghese al fine di smascherare e neutralizzare qualsiasi politica della resistenza.

Tuttavia, come suggerisce l'alternanza tra i campi sui personaggi umani, tanto Kirsty quanto Frank e le sue vittime, sistematicamente rappresentati in condizioni di isolamento, e i controcampi sui Cenobiti, quasi sempre messi in scena come entità collettiva, la contrapposizione centrale del film non si articola lungo la tradizionale dicotomia tra bene e male. *Hellraiser* si struttura piuttosto come un conflitto tra due concezioni radicalmente divergenti della relazione, della sessualità e dell'intimità. Studiosi come Adams (2017) sottolineano la possibilità di interpretare i Cenobiti come autentiche presenze salvifiche queer, capaci di offrire una via di fuga dall'eteronormatività, anche laddove il disagio umano nei confronti di una potenziale omosessualità si traduce nell'incapacità di accettare il piacere che viene offerto. Per Campi (2022, p. 77), inoltre, Barker si ispira alla scena contro culturale quel S/M per mettere in atto una forma di resistenza artistica alle misure socialmente conservatrici e omofobe adottate dal governo Thatcher, come la Section 28 del Local Government Act del 1988, che proibiva la promozione dell'omosessualità.

Nell'inferno evocato dalla Configurazione del Lamento, da intendersi come spazio in cui vengono sospesi i presupposti normativi dell'eterosessualità, della monogamia e della linearità del desiderio, il piacere non è dato come esperienza stabile, ma viene costantemente rinegoziato, decostruito e spinto fino al parossismo. In questo orizzonte, l'identità di genere perde il proprio statuto ontologico e si configura piuttosto come un effetto instabile e contingente delle pratiche corporee e relazionali, in linea con una concezione performativa e non essenzialista del soggetto. La non binarietà dei Cenobiti

non si esaurisce nella sola dimensione identitaria o corporea, ma si estende a una più ampia demistificazione dei modelli relazionali e affettivi normativi, in particolare della coppia e della famiglia tradizionale. In *Hellraiser*, tali configurazioni vengono implicitamente decostruite attraverso la messa in scena di forme di intimità fondate su dinamiche consensuali di potere, sulla ridefinizione del piacere e su una concezione non lineare del desiderio, che trova un riscontro concreto nelle pratiche e nelle strutture relazionali sviluppate all'interno delle comunità queer e BDSM. In questo senso, l'universo cenobitico può essere letto come una trasposizione simbolica di quei contesti sociali che, storicamente e contemporaneamente, si sono strutturati attorno a un orientamento e a un interesse sessuale condiviso. Come evidenziano Ortmann e Sprott (2002), le comunità BDSM costituiscono spazi sociali in cui vengono promosse modalità alternative di costruzione e condivisione dei legami emotivi e sentimentali, contribuendo a una ridefinizione delle norme affettive e sessuali dominanti. I Cenobiti, in quanto figure non binarie e relazionalmente eccentriche rispetto all'ordine eteronormativo, rendono visibile sul piano narrativo e simbolico questa stessa possibilità di riorganizzazione del legame, collocandosi all'intersezione tra immaginario horror e pratiche contro-normative del desiderio. Comunità come quelle evocate dall'estetica e dall'espressione del desiderio dei Cenobiti di Barker rispondono al bisogno di appartenenza, di influenza reciproca e di integrazione sociale, favorendo al contempo la soddisfazione di bisogni individuali e relazionali. La messa in scena del desiderio nel film, pur radicale, è inscritta in una dinamica consensuale, distinguendo la violenza punitiva dall'esplorazione volontaria del piacere e del dolore, e offrendo una rappresentazione delle sessualità non binarie e divergenti che unisce trasgressione, perversione e auto-consapevolezza.

Negli studi queer, il termine "queer" non si limita all'omosessualità, ma indica soggettività di qualsiasi orientamento sessuale che performano deliberatamente la propria identità. L'astrazione del genere operata in *Sandman* permette al lettore di identificarsi con i personaggi indipendentemente dal sesso o dall'identificazione di genere. Come osserva Scott McCloud (1993, p. 23), quanti meno tratti distintivi presenta un personaggio nei fumetti, tanto più semplice è per il lettore riconoscersi in esso. Scrivendo personaggi senza performance di genere rigidamente definite, Gaiman mirerebbe a creare figure infinitamente riconoscibili. Nel 2006, l'antropologa Margot Weiss introduce due principali modalità di ricezione della sessualità sadomasochistica all'interno della cultura mainstream: l'accettazione tramite normalizzazione e la comprensione tramite patologizzazione. Nonostante la crescente visibilità della sessualità BDSM, la sua rappresentazione non corrisponde necessariamente a un ideale di autenticità e può risultare insoddisfacente per il pubblico originario. Weiss sostiene, ad esempio, che per la comunità BDSM il desiderio di visibilità non appagato e la relativa delusione possano avere un valore gratificante sul piano politico (p. 297). Se l'aumento delle rappresentazioni serve unicamente a offrire uno sguardo allettante su ciò che è percepito come diverso, da osservare e giudicare da una posizione privilegiata, la marginalità rappresenta invece un'opzione più politicamente trasgressiva. Non sorprende, dunque, che le rappresentazioni più popolari e diffuse del sadomasochismo abbiano subito un processo di catalogazione, passando dallo status di alterità scioccante e pericolosa a una visione più normalizzata, caratterizzata dalla commistione tra patologia e normalità e dalla

produzione di immagini contraddittorie e ambivalenti. Queste stesse categorizzazioni possono essere applicate alla rappresentazione delle soggettività non binary nei media, poiché la loro marginalizzazione le colloca in una posizione simile rispetto alla norma dominante, rendendo la loro visibilità suscettibile di simili dinamiche di integrazione selettiva o stigmatizzazione. Dal momento che in *The Sandman* il concetto stesso di storia, intesa sia come racconto che come atto di narrare, risulta centrale, il punto vista narrativo, in questo caso quello di Morfeo/Sogno, figura socializzata maschile ed eterosessuale, risulta determinante per individuare i meccanismi e le gerarchie di potere. Essendo il protagonista della saga, Sogno si colloca come una potenziale autorità patriarcale nell'eterocosmo fittizio di cui è parte e porta il pubblico a identificare la sua persona con la figura della legge. Al contrario, le figure antagoniste, i cui corpi non invocano immediatamente l'orrore, ma la differenza. Come la Traviata Norma ribalta i ruoli, creando un mondo distorto in cui gli attori sono spettatori, l'omosessualità è la norma e i luoghi comuni sono invertiti di valore e significato, Desiderio e Lucifer si stanziavano all'interno di un quadro realistico delle relazioni tra i generi. Come scrive Donna Haraway (1983, p. 115), le opposizioni binarie sono sempre state sistematiche nelle logiche e nelle pratiche di dominio su tutti coloro che vengono costituiti come "altri", il cui compito è quello di fare da specchio al sé.

5. Conclusioni

Le rappresentazioni mediatiche della sessualità si rivelano spesso portatrici di un'ideologia marcatamente conservatrice: esse codificano il sesso come pratica orientata alla soddisfazione maschile da parte delle donne e, parallelamente, costruiscono la sessualità maschile nei termini di una virilità esibita e strutturalmente ansiosa (Attwood, 2009: xix). La concezione di Clive Barker della mutabilità della carne e la combinazione fluida di organi e tessuti si manifesta attraverso personaggi caratterizzati da orientamenti sessuali ambivalenti e dalle tensioni intrinseche ai bisogni e ai desideri corporei. Considerato dalla critica un intellettuale sovversivo e poco incline a produrre opere semplici e immediatamente fruibili, Barker, uno dei primi intellettuali britannici a farsi portavoce della comunità queer e a vivere apertamente la propria omosessualità, porta in scena soggettività marginalizzate e un'iconografia fondata sulla conflittualità e sul paradosso, riuscendo al contempo a intercettare il grande pubblico grazie a elementi paratestuali e titoli che richiamano l'immediatezza e la corporeità dello splatter. I titoli stessi sono multivalenti e giocosi: paradossi (*The Life of Death*), giochi di parole (*In the Flesh*, *The Skins of the Father*), metonimie (*The Body Politic*), ossimori (*The Confessions of a Pornographer's Shroud*), inversioni (*The Inhuman Condition*), allegorie (*The Age of Desire*), allusioni (*Son of Celluloid*) (Cherry, 2008, p. 111) e cliché ironicamente deformati (*Human Remains*). Per i Cenobiti, è la sensazione stessa a costituire lo spazio in cui i confini devono essere trasgrediti; ciò che risulta perturbante per lo spettatore è il loro impulso sadomasochistico a includere nuovi soggetti nella propria sfera e nelle proprie pratiche estatiche. In questo senso, la non binarietà dei Cenobiti non riguarda

esclusivamente la sfera del genere o dell'identità sessuale, ma investe più radicalmente il piano delle relazioni e delle forme di socialità. Le configurazioni affettive e desideranti messe in scena da Barker si pongono come un'alternativa simbolica al modello eterosessuale e familistico dominante, sostituendo alla coppia monogamica una comunità fondata sulla condivisione del piacere, sulla negoziazione dei limiti e sulla circolazione del desiderio. I Cenobiti incarnano così una forma di relazione dissidente, in cui la trasgressione dei confini corporei si accompagna alla messa in crisi delle norme che regolano genere, sessualità e legame affettivo, rendendo visibile un immaginario queer che rifiuta tanto il binarismo quanto la naturalizzazione dell'ordine eteronormativo. Pur introducendo istanze di *inclusivity* e *diversity*, *The Sandman* invece mantiene lo script eterosessuale nella rappresentazione delle relazioni romantiche, ancora caratterizzate da un'asimmetria di potere a favore degli uomini nel corteggiamento e nel piacere, e da figure femminili che desiderano la relazione amorosa più di altri aspetti della propria vita. In particolare, in questo quadro, è soprattutto la dimensione emotiva dei personaggi non binary a venire progressivamente marginalizzata, a favore di una rappresentazione che ne enfatizza l'eccesso, la manipolazione e la sete di potere, contribuendo a consolidare stereotipi che ne oscurano la complessità affettiva e relazionale. Come è possibile notare dall'ambiguità emotiva, dall'insoddisfazione e dalla solitudine portata in scena da Desiderio e Lucifero, che appaiono come portavoce di un desiderio di insubordinazione e di insoddisfazione diffusa nell'ordine del cosmo di Sogno, le soggettività non normate vengono rappresentate soggette alla propria insoddisfazione, incapaci di conformarsi a un ordine che ne prevede solo una presenza marginale. A differenza di quanto avviene in *Hellraiser*, dove i personaggi non binari abitano uno spazio a parte, costituito da istanze appartenenti a un ordine diverso e autosufficiente, *The Sandman* non contempla la possibilità di un vero e proprio luogo di ribaltamento antinormativo. Per Green (2023) affinché si possa suggerire che ogni discorso in *The Sandman* sia non-autoidentico (ovvero privo di un segno governante) e quindi offrire un'alternativa alla convinzione lacaniana che l'esperienza umana sia radicata nel discorso patriarcale, è innanzitutto necessario stabilire se esista una figura patriarcale primaria al centro dell'ordine simbolico di *Sandman*.

Bibliografia

- Adams, M. R. (2017). Clive Barker's queer monsters: Exploring transgression, sexuality, and the other. In S. Ní Fhlainn (Ed.), *Clive Barker: Dark imager* (pp. 129-147). Manchester: Manchester University Press.
- Arnold, S. (2016). *Maternal horror film: Melodrama and motherhood*. Cham: Springer.
- Attwood, F. (2009). Introduction. *The sexualization of culture*. In F. Attwood (Ed.), *Mainstreaming sex: The sexualization of Western culture* (pp. xiii-xxiv). London and New York: I.B. Tauris.
- Barker, C. (1986). *The Hellbound Heart*. Chicago: Dark Harvest.
- Barra, L., Penati, C. & Scaglioni, M. (2010). Estensione, accesso, brand. Le tre dimensioni della televisione convergente. In A. Grasso & M. Scaglioni (Eds.), *Televisione convergente. La TV oltre il piccolo schermo* (pp. 21-31). Milano: RTI.
- Bornstein, K. (1994). *Gender outlaw. On men, women, and the rest of us*. New York and London: Routledge.
- Bosi, L., Lavizzari, A. & Voli, S. (2020). Representation of youth in the public debate in Greece, Italy, and Spain: Does the political leaning of newspapers have any effect? *American Behavioral Scientist*, 64(5), 620-637.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London and New York: Routledge.
- Butler, J. (2024). *Who's afraid of gender?* New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Butt, A. (2007). "Signed, Sealed, Delivered... I'm Yours": Calibrating Body Ownership through the Consensual Mastery/Slavery Dynamic. *Sexuality & Culture*, 11(2), 62-76.
- Campi, G. P. (2022). S/M, Splatter, and Body Modifications in the early Clive Barker. Birth of a Political Aesthetic. *WHATEVER*, 5, 73-96.
- Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Cherry, B. (2008). Beauty, pain, and desire: Gothic aesthetics and feminine identification in the filmic adaptations of Clive Barker. In S. Ní Fhlainn (Ed.), *Clive Barker: Dark imager* (pp. 110-126). Manchester: Manchester University Press.
- Clover, C. J. (1987). Her body, himself: Gender in the slasher film. *Representations*, 20, 187-228.
- dell'Agnese, E. (2015). Svolte sbagliate? Stereotipi sociali e paesaggi della paura nella tradizione cinematografica del backwoods horror. *Acoma*, 9, 55-68.
- Frederick, D. A., Reynolds, T. A. & Fisher, M. L. (2019). 'Is she really going out with him?': Attractiveness exchange and commitment scripts for romantic relationships. *Personality & Individual Differences*, 139, 181-190.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166.
- Greene, B. (2023). The Hell that You Create: Hellbound: Hellraiser II and the Limits of the Symbolic Order. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 34(3), 229-257.
- Haraway, D. (1983). Manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist-feminism in the 1980s. *Socialist Review*, 80, 65-108.
- MacDowell, J. (2013). *Happy endings in Hollywood cinema: Cliche, convention and the final couple*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Mahlendorf, U. (1975), E. T. A. Hoffmann's "The Sandman": The Fictional Psycho-Biography of a Romantic Poet. *American Imago*, 32(3), 217-239.
- Martin, R. R. (2012). Speaking the cacophony of angels. In T. Prescott & A. Drucker (Eds.). *Feminism in the worlds of Neil Gaiman: Essays on the comics, poetry and prose* (pp. 11-31). Jefferson: McFarland & Company.
- Matsuno, E. & Budge, S. L. (2017). Non-binary/genderqueer identities: A critical review of the literature. *Current Sexual Health Reports*, 9(3), 116-120.
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. New York: William Morrow Paperbacks.
- Ortmann, D. M. & Sprott, R. A. (2002). *Sexual outsiders: Understanding BDSM sexualities and communities*. New York: Rowman & Littlefield.
- Pavan, E. & Earl, J. (2025). Young people, digital and social media, and progressive politics. In A. Mattoni (Ed.). *Handbook of Progressive Politics* (pp. 389-407). Cheltenham and Northampton: Edward Elgar Publishing.
- Persson, H. (2022). Mary Howitt's Translation of Hans Christian Andersen's Fairy Tales. In C. Duffy & R. W. Rix (Eds.). *Nordic Romanticism. Palgrave Studies in the Enlightenment, Romanticism and Cultures of Print* (pp. 189-225). Cham: Palgrave Macmillan.
- Pezzini, I. & Finocchi R. (Eds.) (2020). *Dallo spazio alla città: Letture e fondamenti di semiotica urbana*. Milano: Mimesis.
- Prescott-Johnson, T. (2025). Introduction. In T. Prescott-Johnson (Ed.). *Streaming The Sandman: Essays on the Netflix Series* (pp. 1-14). Jefferson: McFarland & Company.
- Rubin, G. (2011) *Deviations. A Gayle Rubin Reader*, Durham-London: Duke University Press.
- Sautman, M. (2020). Domestic bodies in Hell: The significance of gendered embodiment in Clive Barker's *Hellraiser*. *Body Studies*, 2(7), 66-78.
- Seidman, S. (2004). *Beyond the Closet. The Transformation of Gay and Lesbian Life*, London and New York: Routledge.
- Sharrett, C. (1996). The horror film in neoconservative culture. In B. K. Grant (Ed.), *The dread of difference: Gender and the horror film* (pp. 281-304). Austin: University of Texas Press.
- Tsaros, A. (2013). Consensual non-consent: Comparing EL James's *Fifty Shades of Grey* and Pauline Réage's *Story of O*. *Sexualities*, 16(8), 864-879.
- Weiss, M. D. (2006). Mainstreaming kink: The politics of BDSM representation in U.S. popular media. *Journal of Homosexuality*, 50(2-3), 103-132.
- West, R. (1995). The harms of consensual sex. *American Philosophical Association Newsletter* 4(2), 52-55.
- Wood, R. (1979). An Introduction to the American Horror Film. In R. Wood & R. Lippe (Eds.). *The American Nightmare* (pp. 5-12). Toronto: Festival of Festival Publications.
- Zwalf, H. (2020). Hot queer leather mamas: feminist kink and the taboo of the sexual maternal. In M. Walks, J. Mortenson, & H. Zwalf (Eds.), *Mothers, Sex, And Sexuality*, Toronto: Demeter Press (pp. 141-162).