



# Pornografia e serie televisive

## Studio della prima stagione di *Damages*

Antonio Rafele

### Abstract

This paper explores the social effects of pornography as they are portrayed in the tv series *Damages*. The key words that are analyzed – pleasure, guilt, screen, society, habit, masturbation – create an indirect but strong relationship between the lonely practice and the everyday forms of life. This conceptual constellation – that arises from the interpretation of the first season of the series, “The Frobisher case” – composes an organic pattern and provide a problematic image of the pornographic matter.

### Keywords

Pornography | television | ephemeral | habits | imaginary

### Author

Antonio Rafele – antonio.rafele@ceaq-sorbonne.org

CEAQ (Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien)

Université Paris Descartes La Sorbonne



## Introduzione

Sul piano dei costumi, la fruizione pornografica ha legami indiretti ma profondi con i modi di vita della “società stretta”. Di questa trama la serie televisiva *Damages* è una rappresentazione recente e tra le più efficaci. La prima parte è un'indagine sul rapporto tra piacere e memoria individuale nel consumo di pornografia; la seconda parte è un'interpretazione di alcuni momenti della prima stagione, “Il caso Frobisher”, della serie.

La scrittura procede con l'incastro di rimandi interni tra le due parti. Alcuni termini chiave - piacere, colpa, limiti, schermo, società, abitudine, masturbazione - creano un legame indiretto tra la pratica solitaria e gli effetti sociali della pornografia. La tessitura della trama risiede nella sfaccettatura della valenza riflessiva di questi termini, che, come nodi di una rete, restituiscono un'immagine problematica della materia pornografica.

## 1. Dettagli

Le esposizioni universali inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre

W. Benjamin, *I passages di Parigi*, 1922-40

Quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche

Leopardi, *Zibaldone*, 1821

*Xhamster, Xvideos, Youporn*. Appena entrati, come in una Esposizione si susseguono “infiniti” contenitori, al cui interno prevalgono per il “passante” i dettagli e le sfumature. *Vintage, French, Mature, Homemade, Hairy, Doctor Adventures*: non di film si tratta, infatti, ma di frammenti. Frammenti che solo in apparenza “mostrano tutto”; in realtà, come *lembi*, richiedono un intervento attivo del fruitore. Il punto di incontro avviene in una minuta variazione: un colore, un contrasto, uno sguardo, un abito, una parte di corpo, una situazione, una conversazione, che al contatto con la vista scatenano il ricordo di una scena vissuta, di un desiderio provato per strada o in



un'altra circostanza. La memoria si insinua in un punto, trovando in esso l'aggancio che trasforma il video in una scena intima e familiare<sup>1</sup>. Di colpo quel ricordo diviene materia viva e senziente, ottundendo le difese vigili. Sopravviene il buio (anche alla luce del giorno), e la vista, la cui attenzione concorre all'emergere di questo stato allucinatorio, assume una nuova funzione. Frequenti "sbirciate ad occhi chiusi" determinano una simultanea presenza e assenza della vista, mentre il fruitore ha l'impressione di stabilire un rapporto organico con il video. Per brevi istanti, nello scorrere del piacere verso la propria fine, tempo dell'immaginazione e pratica elementare dei sensi convivono in una perfetta coincidenza di sogno e reale. Giunti al culmine, la scena si spegne e l'immagine si spoglia dei pregressi incanti. Così il fruitore completa l'immagine, fino a sperimentare una "piccola morte". Ma, al "risveglio", conserva, e ordina retrospettivamente, un punto erotico attivo.

Il consumo di pornografia traccia una linea di continuità con le prime intuizioni romantiche sull'opera come medium "aperto" sul lettore:

Dal canto mio, preferisco cominciare prendendo in considerazione un *effetto*. [...] [L]a prima cosa che mi chiedo è: "Fra gli innumerevoli effetti, o impressioni, di cui il cuore, l'intelletto, o (più ingenerale) l'anima sono suscettibili, quale debbo scegliere in questa occasione?" [...] [N]on mi sarà imputato a mancanza di buone maniere se mostrerò il modus operandi col quale sono state costruite alcune delle mie opere. Scelgo *The Raven*, che è la più nota (Poe, 1995: 26-27, *passim*).

L'opera è sin da principio un medium che "incastra" il lettore dentro un sofisticato meccanismo linguistico e narrativo. Non solo quei contenuti di *The Raven* (immagini, miti, metafore e topos) sono puri segni del linguaggio, e non hanno valore o consistenza al di qua del testo, ma il lettore è divenuto un'immagine del testo, e viceversa l'opera una protesi del lettore.

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adatto di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perché vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano parole sole e secche, quell'arietta per così dire, è fuggita, e appena vi potete ricordare in

---

<sup>1</sup> Almeno in principio, il consumo di pornografia non differisce dal modo in cui il passante guarda una vetrina, immaginando i mobili esposti nella propria stanza: "Oltre a tutto questo, però, c'è il piacere che proviene dall'uso immaginativo dei prodotti visti; cioè dal "provare" mentalmente i vestiti osservati, o dal "vedere" i mobili sistemati nella propria casa. Da quest'osservazione si deduce che molti prodotti culturali offerti in vendita nelle società moderne in realtà vengono consumati perché favoriscono la creazione di sogni ad occhi aperti" (Campbell, 1992: 141).



confuso la sensazione che v' hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi (Leopardi, 1991: 42).

Rispetto al modello umanistico del canone e della memoria, dove il valore dell'opera è intrinseco al testo, nella teoria romantica, la durata dell'opera coincide con l'attimo del consumo (Benjamin, 1982). L'esperienza della fruizione ripete il tempo e il ritmo della moda: un addentrarsi, quasi un essere rapiti, nel vortice del testo, a cui succede la sensazione desolata della fine, della *morte*.

Se al centro vi si trovano le immagini del lettore, le narrazioni e i racconti, intesi come sistemi compiuti di senso, vengono sospinti ai margini:

*Serialità e eutanasia*. Per quanto intenda estremizzarlo, il mio punto di vista non è poi troppo distante dalla svolta che i media studies hanno compiuto ormai vari decenni fa dimostrando che l'impatto tra pubblico e media televisivi, e cioè gli effetti di questi sulle persone e sui gruppi, dipendevano non tanto dai contenuti trasmessi quanto piuttosto dall'uso dei veicoli di trasmissione in sé e per sé<sup>2</sup>.

Le considerazioni di Abruzzese evocano questi splendidi momenti del *Dialogo della Moda e della Morte*:

*Moda*: Ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, e più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte. E quando che anticamente tu non avevi altri poteri che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole (Leopardi, 2012: 43).

“Dove la vita è più morta che viva”, per il succedersi cangiante e velocissimo delle cose, e per l'indebolimento che ne consegue delle capacità sensoriali, lo *choc* è il modo – che soltanto la tecnica e la sua incessante diversificazione rendono possibile – di rianimare e tenere in vita un “cadavere”<sup>3</sup>. I racconti vengono costruiti sugli *effetti* e

<sup>2</sup> A. Abruzzese, *Serialità e eutanasia*, 24 aprile 2014, disponibile al seguente indirizzo: <http://www.albertoabruzzo.net/2014/04/24/serialita-e-eutanasia/>

<sup>3</sup> La sovrapposizione che si determina tra immagine e fruitore, in una compresenza inverosimile di azione e reazione – causa ed effetto insieme del successo duraturo della tecnica dello *choc* – si giustifica sulle imponenti trasformazioni sensoriali che la metropoli genera sull'esperienza quotidiana. Una straordinaria accelerazione del tempo – le cose si succedono al ritmo frenetico e cangiante della moda – genera un nuovo e produttivo rapporto tra attenzione e distrazione: “L'essenza dell'essere blasé consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alla differenza fra le cose, non nel senso che queste non siano percepite — come sarebbe il caso per un idiota — ma nel senso che il significato e il valore delle differenze, e con ciò il significato e il valore delle cose stesse, sono avvertiti come irrilevanti. [...] Nell'essere blasé culmina [...] l'effetto di quella concentrazione di uomini e cose che eccita l'individuo alle massima prestazioni nervose” (Simmel, 1995: 43-44). La distrazione – la postura con cui l'individuo avanza sospeso e trasognato tra mille *chocs*: luci, insegne, sguardi, rumori, colori e vetrine – non è una forma degradata di esperienza, bensì uno strumento attivo ed efficace: essa permette al singolo di seguire, senza eccessivi sconvolgimenti interiori, un ritmo veloce e dispersivo. E, tuttavia, pur riuscendo a farsi velocemente “scivolare di dosso” tutti questi stimoli, l'individuo subisce nel tempo, a causa del medesimo sovraccarico, un progressivo indebolimento delle sue capacità



sugli *choc* che procurano in chi guarda, in una sintesi perfetta tra stile, tecnica e consumo. Non è azzardato considerare, in questa ricostruzione, i videogiochi come il modello ultimo della fruizione, una sorta di compimento storico del percorso iniziato con i primi romantici: il fruitore vi si addentra, e colpito dalle sequenze (che è un vero e proprio saltare o indietreggiare dalla postazione), per interi archi temporali si allinea al testo (una sorta di immagine sovrapposta) in una compresenza inverosimile di azione e reazione. Terminato il “passaggio”, succede la sensazione desolata della fine, della *morte*; ciò non esclude che i miti e i simboli possano rivivere nel ricordo del fruitore, ma soltanto come *tracce* e *dettagli* del presente, immagini dello spettatore. Se il mito si riduce ad attrarre e incastrare il fruitore in un vortice di sequenze, e non più a trasmettere un particolare sapere, esso non possiede dunque la forma del mito antico, la simultanea affermazione di “realtà e natura”<sup>4</sup>, ma diviene un’immagine vivente, transeunte, della storia.

Tale esperienza della fruizione si istituisce oggi con il *medium* pornografico, e con esso si ripete espandendosi per interne gemmazioni. Gallerie di immagini vivide e “già spente”, che tuttavia stratificano nella mente del fruitore un repertorio di “stralci” e “minuzie”, stimolando ulteriori ricordi, occasioni. A volte si tratta di residui della visione o di scene realmente vissute, in altri casi di desideri legati alla scenografia, al modo di compiere l'atto sessuale, al volto e al corpo dei protagonisti. Rivivendo al presente momenti del passato, che può essere l'esperienza vissuta ma anche il passato della fruizione, il fruitore impara a riconoscere quei segni visivi che, secondo la giornata e l'offerta, attivano uno dei punti erotici del corredo mentale e privato. Così il fruitore scrive e riscrive la propria storia erotica.

---

sensoriali. L'attenzione, che un oggetto o un'immagine può suscitare, deve dunque avvenire in una interruzione del *continuum*, in una momentanea e improvvisa sospensione del vissuto mediante cui il singolo si immerge, anche se per brevi istanti, in una nuova e ulteriore illusione. Per abbattere il muro dell'indifferenza e del “già vissuto”, l'immagine deve intervenire con sempre nuove sorprese in grado di impressionare il corpo e la mente dello spettatore; deve cioè possedere la parvenza di uno *choc* sensoriale ed emotivo, che è al contempo un'innovazione tecnica e un “rimpasto” inedito dell'immaginario (Benjamin, 2002: 437). Il rapporto circolare che si instaura tra distrazione e attenzione, costituisce lo spazio psichico in cui si insinuano le immagini, la loro produzione come anche la loro riuscita nel contesto della metropoli, prima, e dei media, in seguito. Nella lettura congiunta dell'opera di Simmel e di McLuhan, una straordinaria accelerazione del tempo lega tra loro in un movimento ascensionale esperienze ottocentesche, metropoli e fotografia, e novecentesche, televisioni e reti (McLuhan, 2002: 209). La velocità si impone come tratto distintivo del vissuto e come causa di una serie di percezioni, funzioni e caratteristiche dell'individuo. Anche nell'ambito delle narrazioni – un piano che qui si sovrappone perfettamente a quello della città, in una sorta di riflesso tra opera e metropoli – la distrazione serve a sopportare e a disfarsi dal sovraccarico di stimoli, divenendo la modalità “naturale” con cui l'individuo si relaziona alle cose. L'attenzione sopraggiunge quando un oggetto arriva in modo generalmente impreveduto ad impressionare il singolo, sospingendolo verso un atto di consumo. La tecnica dello *choc* si insinua in questa dialettica di lunga durata storica, nell'obiettivo di determinare uno scarto che possa attrarre lo spettatore fuori dall'ordinario, anche se per un breve istante.

<sup>4</sup> Mi riferisco in particolare all'interpretazione data da Barthes del mito antico (Barthes, 1994: 189-230). Mi riferisco anche all'immagine dell'antico offerta da alcuni fondamentali studi di antropologia e teoria letteraria: Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1949); Geertz (Geertz, 1973); Clifford (Clifford, 1988); Curtius (Curtius 1999); Asmann (Asmann, 2012).



Una sessualità espansa, dunque. Una nuova dipendenza dell'io, ma anche una codifica dei gusti e un'intensificazione quotidiana. Anche quando si tende a ripetere ossessivamente la medesima scena, intervengono minute variazioni che accrescono il controllo del corpo e dei desideri. La reattività quotidiana – la sollecitazione dei sensi come anche la forza dell'immaginazione – è il lascito principale dell'esperienza pornografica: come una traccia, un'impronta, persiste nello sguardo e nelle fantasie dell'io lungo l'incedere della vita quotidiana.

Al contempo quella galleria *online* apparirà come un insieme di materiali morti, in cui risiede tuttavia la “miccia esplosiva” del ricordo e della fantasticheria del fruitore. Apparirà dunque come un archivio quotidianamente in espansione al cui centro si trova l'utente e la sua personalissima costellazione. Il contrario pertanto del genere letterario o cinematografico in cui la pornografia era confinata (Di Folco, 2006). Ora, come le reti, di cui è strumento ma anche momento essenziale, la pornografia simula la vita quotidiana: il tempo ordinario e l'epifania dello straordinario. Sogni e allucinazioni deviano dal corso omogeneo del tempo, offrendo, nello scarto che producono, un'immagine del “vissuto”. A questi “salti” il consumo del porno abitua il fruitore, modulando la forma e il ritmo della sua esperienza estetica.

La pratica del porno, svolta generalmente in solitudine<sup>5</sup>, fa tuttavia esistere una comunità. In parte nel racconto e nella condivisione con gli amici, con chi ricostruisce le medesime abitudini. In parte nel video amatoriale, dove un solo sguardo tra protagonisti e spettatori basta all'intesa: a riconoscere il medesimo destino nel dettaglio e nel piacere. Il piacere, e con esso la cognizione del dolore<sup>6</sup>, stratificano in filigrana una società, un microcosmo che, improntato ai modi e ai ritmi del desiderio, mostra i segni più avanzati della vita sociale. Nelle pratiche più elementari, il fruitore vive sulla propria “pelle” le conseguenze del piacere: il suo rapido passare appare come un'immagine attuale di forme sociali dominanti: il successo, l'opinione, l'amor proprio e la società stretta<sup>7</sup>. Forme (“gangli vitali”) che mettono al centro delle relazioni la

5 Anche nella pornografia, come nella metropoli, la solitudine è condizione indispensabile per una forte e vivida immaginazione. Tuttavia, se reiterata e “ingombrante”, la vita solitaria spinge l'individuo nel passato; a quel punto la giovinezza è il solo patrimonio a cui attingere ricordi e piaceri. In assenza di occasioni ultime e recenti, il presente si pietrifica, mentre il passato, con le fattezze di un fantasma o di un intruso, invade la scena. Il passato non è più un dettaglio utile al presente. Così la memoria e l'immaginazione si avviano su se stesse, sprofondando nella noia e nell'indifferenza, nella morte. Per una più ampia trattazione rimando alle considerazioni contenute in Simmel (1995) e Colaiacomo (Colaiacomo, 2013: 123-128).

6 Nella profonda conoscenza del piacere traspare la più cruda e autentica esperienza del dolore, la malattia. Il colpo che essa infligge lascia inerti e muti. Al “ritorno”, sospesi e rapiti nella simultaneità di un doppio tempo (la “presenza”, ora più attenta e particolareggiata, ma anche la sensazione di potersi immediatamente distanziare da essa, come se la circostanza vissuta fosse già in principio un'immagine che nasconde il vuoto e la sofferenza, la “nuda realtà”), lo sguardo dell'altro è anche lo specchio della propria sofferenza. Rimando ad una lettura congiunta di questi tre saggi: Colaiacomo (2015), Abruzzese (2015) e Sontag (2003).

7 Il tempo accelerato con cui si susseguono la morte e il piacere, è l'esperienza reiterata del vuoto: “*Moda*. [...] ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte. E quando che anticamente tu non avevi altri poteri che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole” (Leopardi, 1940: 833). In uno “scavo” apparente (la



carne e il desiderio, vanificando come inutili e artificiose le mediazioni ideologiche o morali<sup>8</sup>.

L'accumulo di "piccole e reiterate morti" è anche un'esperienza del vuoto:

L'occhio, affondato nel sesso dove doveva trovare la verità che si sottraeva alla luce della ragione, in realtà *non vede nulla*, soltanto il proprio stesso vuoto: una verità che è silenzio in quanto lancinante, distruttiva congiunzione di organico e inorganico [...] parrebbe, in altri termini, un occhio tanto vivo da essere *morto*, tanto percettivo da testimoniare soltanto la morte (Abruzzese, 2015: 76).

Al termine, quella sensazione "vi sfugge", non la "sentite più", e vi restano in mano "le parole sole e secche". Con l'istituirsi della coscienza, l'angoscia del vuoto, ma anche la sensazione di accedere potenzialmente alla fruizione illimitata di nuove illusioni, costituiscono la più alta condizione conoscitiva. Ironia, desiderio e coscienza si congiungono in un solo punto: il fatto che le circostanze siano illusorie, non toglie che esse siano essenziali<sup>9</sup>. Ogni volta il fruitore si "stringe" ai dettagli e alle circostanze, perché riconosce in esse il solo *schermo* che impedisce la vista della nuda realtà.

## 2. Le rovine di New York

Rimasto solo, fece qualche passo verso le alture del cimitero e vide Parigi, lanciò su quell'alveare ronzante uno sguardo che già sembrava volerne assorbire il miele, e

---

moltiplicazione degli stili e dei modi di vita), che è in realtà una ripetizione dell'identico (il desiderio, il vuoto, la "morte"), ma anche una progressiva dissipazione del sé (sottoposti a un succedersi rapido e incontrollato degli stimoli, i gusti si affinano, ma col tempo le reazioni si indeboliscono), l'egoismo si afferma come la sola condizione autentica. Di questa relazione tra pornografia e costumi – relazione indiretta ma potentissima, dal momento che il singolo riconosce *in proprio* l'emergere delle forme sociali di cui è al contempo protagonista e vittima – si parlerà nel prossimo paragrafo.

<sup>8</sup> Rinvio ai saggi di Abruzzese (2015) e Maffesoli (1992), due indagini complementari sulla disgregazione dell'umanesimo che la pratica e la diffusione dei consumi sembra determinare.

<sup>9</sup> Nel dominio dell'effimero, le forme generano un'estensione illimitata dell'estetica, ora intesa come dimensione in grado di assorbire "per intero" la vita quotidiana: le circostanze funzionano come le opere d'arte, e viceversa: "L'esthétique en question n'est nullement celle que l'on peut cantonner dans le domaine des beaux-arts : elle les englobe, mais aussi s'étend à l'ensemble de l'existence sociale. La vie comme œuvre d'art, en quelque sorte, ou encore l'esthétique comme manière de sentir et d'éprouver en commun" (Maffesoli, 1993: 45). L'immagine delle *circostanze* come manifestazione immediata, *originaria*, della vita e delle forme, in cui le forme fungono da contenitori e l'individuo appare come infinitamente adattabile e conformabile, è un motivo cruciale della riflessione di Maffesoli sul postmoderno. Più esattamente, quello delle circostanze è un motivo – che ha una strettissima prossimità con le osservazioni di McLuhan sul medium (McLuhan, 2002: 20-21) – che struttura in profondità la variegata costellazione di Maffesoli, un piano di proiezione da cui si diramano, come tante sfaccettature, gli effetti del potere raggiunto dalla moda: la persona e le tribù come forma degli individui e dei gruppi sociali, l'apparenza e il barocco come estetica e forme del sentire, l'istante e la tragedia come forme del tempo, le immagini come forma e metodo della conoscenza. "Forme" e "istante presente" costituiscono un significativo ampliamento e al contempo un'indagine sulle implicazioni sociologiche della teoria romantica dell'opera e del lettore.





Antonio Rafele  
*Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di Damages*



pronunciò queste parole grandiose: “A noi due adesso!”

Balzac, *Le Père Goriot*, 1842

Una galleria di immagini in chiaroscuro compone la trama della sigla di apertura: sullo sfondo si susseguono i diversi momenti della vita newyorchese (gli incroci, gli stimoli, le luci e i flussi), mentre al centro si installa la vicenda giudiziaria (il tribunale e le statue classicheggianti poste a difesa e simbolo della giustizia). Lo spettatore entra nel vivo del racconto in una sequenza collocata al termine dello *spot*: le mani intrise di sangue detengono nascoste dietro la schiena – un retro che indica lo sfondo autentico della giustizia, ma anche le forme di potere che contraddistinguono le relazioni cittadine – le “chiavi” del racconto. Sono le mani di Patty Hewes<sup>10</sup>, da cui dipendono le trasformazioni della vicenda narrativa: le scene, i dialoghi e le evoluzioni psicologiche.

L'immagine contrasta con la trasparenza del colore (la lucida trasparenza del bianco è ancora distinguibile, anche se in parte offuscata dalla patina crepuscolare che avvolge i momenti della sequenza) ma anche con l'immobilità (la fissità della scultura contrasta con la storia e l'uso quotidiano: le mani vive e insanguinate) delle statue poste a difesa del tribunale. La dea della Giustizia è solo una *parvenza*, un'opinione come le altre; tuttavia, in assenza della *colpa* o di altre mediazioni morali, è tutto ciò che resta: non solo frappone uno schermo – una soglia, un limite psicologico, come anche le armi e la violenza – tra i membri della società, ma consente ai più audaci di perseguire le strategie necessarie al raggiungimento del successo personale (che è l'unico *fine*). Giustizia e virtù, nel caso di *Damages*, sono “maschere” e illusioni; tuttavia, come forze “naturali”, esse esercitano sui singoli una pressione insormontabile. Mi riferisco al timore di preservare la propria reputazione dinanzi allo sguardo degli altri e rispetto a quei costumi senza i quali si determinerebbe una disgregazione incontrollabile<sup>11</sup>. La reputazione è anch'essa una *parvenza*, e lo dimostra la disperazione con cui Frobisher tenta di pubblicare, per salvaguardare la stima degli altri e dei familiari, un'autobiografia nel mezzo del processo. Mi riferisco anche alla tenacia con cui Patty si fregia di “buone intenzioni”; “buone” non per il valore morale che racchiudono, bensì per il consenso di cui godono presso i molti: tutte le opinioni sono “massimamente violente” e diventano efficaci sulla scorta delle circostanze di vita. La presunta superiorità morale serve a perseguire, protetti da una labile ma potentissima corazza,

---

10 Le “mani” di Patty evocano lo “sguardo dall'alto” che contraddistingue Herrera in *Illusioni perdute*. L'immagine sintetizza, si vedrà nel corso di questa ricostruzione, la celebre lezione dell'abate Corso di storia di un discepolo di Machiavelli ad uso degli ambiziosi. Le considerazioni che seguono si sviluppano in gran parte a partire dalla forza delle immagini.

11 Moda e opinione sono i principi attorno a cui si organizza la società metropolitana: cfr. Balzac (1982), Leopardi (2007), Simmel (1995), Baudrillard (1986), Maffesoli (1990), Colaiacomo (2013).





le strategie più efficaci ed efferate. Chi al contrario, come il compagno o la cognata della giovane avvocatessa, è mosso da buone intenzioni o da principi morali, è destinato ad una clamorosa sconfitta.

Patty: Se dovevo perdere i clienti, è meglio averli persi con te. Avrai molte opzioni adesso.

Tom: È un momento entusiasmante.

Patty: Stai decidendo se andare da Cutler o se metterti per conto tuo?

Tom: Sì, esattamente.

Patty: Se vuoi parlare di strategie, discutere di alcune idee, sono tutta tua, senza condizioni.

Tom: Molto generosa.

Patty: Il caso ruota attorno a Gregory Malina. È legato a Frobisher in qualche modo. Scopri chi gli sta dando ordini.

Tom: Lo farò, lo farò.

Patty: Perché sei diventato avvocato, Tom?

Tom: Te l'ho già detto, per un sacco di motivi.

Patty: Io so esattamente perché l'ho fatto.

Tom: Per via di tuo padre.

Patty: Non me ne frega un cavolo di cambiare il mondo, ma detesto i prepotenti.

Tom: Mi dispiace per tutto quello che hai passato.

Patty: Mi ha reso quella che sono. Tu sei un ottimo numero due, Tom. Lo sei sempre stato. Mi hai sempre detto la verità, sarà difficile senza di te. Ma c'è differenza tra essere il numero uno ed essere il numero due. Tu sei un numero due, è il tuo talento e il tuo limite.

Tom: Sei venuta per dirmi questo?

Patty: No, sono venuta nell'interesse dei clienti. Voglio solo ciò che è meglio per loro. Portali da Cutler. Affogherai là fuori da solo, Tom. Non voglio che i clienti affoghino con te. Non puoi farcela, non sei pronto.

*(Prima stagione, episodio cinque, dialogo tra Patty e Tom Shayes)<sup>12</sup>*

Patty riconquista i clienti e il fidato collaboratore. La difesa dei più deboli è lo schermo dietro cui abilmente si nasconde. In realtà, è vittima di un desiderio infantile:

---

12 "Patty: If I had to lose the clients, I'm glad I lost them to you. So you must have a lot of options now/ Tom: It's an exciting time/Patty: Deciding whether to go with Cutler or strike out on your own?/Tom: Yeah, I'm weighing things/Patty: If you ever want to talk strategy, bounce around some ideas, I'm all yours. No strings attached/Tom: Very generous/Patty: The case is all about Gregory Malina now. He's linked to Frobisher somehow. Find out who's giving him orders/Tom: I will. I will/Patty: Why did you become a lawyer, Tom?/Tom: I've told you before. There are a lot of reasons/Patty: I know exactly why I did/Tom: Because of your father/Patty: I don't give a shit about changing the world. But I hate bullies/Tom: Look, I'm sorry that you had to go through that/Patty: Made me who I am. You're a great number two, Tom. You always were. You always told me the truth. It's going to be difficult without you/Tom: Well, Andrew's capable, and Felicia. Give her a couple months/Patty: It's a huge difference between being number one and being number two. You're a number two, Tom. That's your talent. That's your limit/Tom: This is what you came here to tell me?/Patty: No. I came because I care about the clients. I only want what's best for them. Take them to Cutler. You'll drown out there on your own, Tom. I don't want the clients drowning with you. You can't do it. You're not ready".



opporsi ai più forti e vederli infine “sanguinare”. Ma, più ancora, desidera un caso pieno di insidie – adrenalina, piacere, *masturbazione* – per confermare a se stessa e agli altri l'intelligenza e la furbizia<sup>13</sup> che contraddistinguono il suo modo d'essere. Il caso giudiziario è dunque una nuova potente *distrazione*, ma anche il momento in cui si “riaccende” l'amor proprio, l'egoismo.

Senza la protezione della giustizia, come dell'apparente rispetto delle regole, il mondo a cui appartiene e dichiara fedeltà, Patty non potrebbe agire in modo così incisivo, libera da ogni freno. Frobisher, che fa parte della cerchia dei broker e dei finanziari, deve invece costruire e difendere una reputazione precaria, non potendo ostentare le armi (e i vessilli) di un'opinione pubblica e istituzionale; per questo è vulnerabile, e conserva, fino all'incontro con Patty, ancora un senso intimo dei limiti e della colpa. Se per un verso l'opinione esercita sui molti una pressione invalicabile mediante il potere dell'imitazione, dall'altro i più talentuosi (e collocati in alto) si guardano bene dall'incrinare la parvenza – illibata, anche se museale – di alcune opinioni. La sfrontatezza con cui i protagonisti indugiano e agiscono (pensieri, scelte e azioni), si giustifica sulla stabilità – una “naturalità” che equivale a reiterare, conservare – delle opinioni condivise, nel cui retro è possibile condurre i piani più crudeli e spietati. Ciò vale per la giustizia, ma anche per il ruolo e la vocazione personale: “tu sei un numero due, è il tuo talento e il tuo limite”. Nelle scene che precedono il dialogo citato, Tom è assalito da allucinazioni che confermano quell'immagine da “numero due” che le circostanze e lui stesso, per debolezza e abitudine, hanno concorso a creare. L'opinione rivela un effetto assai più intimo di quello che sembra: è un *abito* di cui è impossibile privarsi, che genera turbe, angosce e allucinazioni quando viene urtato o messo in discussione; solo chi dispone di talento e smisurato egoismo può muoversi con qualche successo nella gabbia di queste “maschere” – una “seconda pelle” che, insinuandosi sin nelle più remote profondità dell'io, viene percepita come una “seconda natura”<sup>14</sup> – che sono forse tra le più efficaci forme di potere sulla persona, per quanto sfuggenti e labili possano apparire. Se l'opinione “inchioda” i più deboli, è altrettanto vero che anche i più furbi finiscono col tempo per assumere una sola funzione (quella dei furbi, appunto), divenendo essi stessi, seppur in modo molto diverso, vittima dell'opinione e dello sguardo altrui. Del rapporto tra opinione e reputazione esistono nel racconto ulteriori livelli e sfaccettature, di cui si scriverà tra poco.

13 La *ruse* è la principale delle virtù cittadine (Maffesoli, 2012: 35-37). Non voglio dire che la furbizia sia meno importante in altri contesti; mi riferisco al fatto che, a New York, essa assume la forma di una sensibilità accresciuta, di secondo grado: il singolo si districa, pressoché istantaneamente, in più livelli linguistici, narrativi e psicologici.

14 Rinvio alla lettura congiunta dei passi leopardiani sull'assuefazione (Leopardi, 1991) e delle geniali considerazioni di McLuhan sul mito di Narciso (McLuhan, 2002: 51-57). Rinvio anche ai seguenti saggi di Claudio Colaiacomo e Andrea Malagamba, che, delle disseminate prossimità di ordine estetico e gnoseologico che congiungono in una configurazione teorica le prime riflessioni romantiche e i più recenti studi mediologici, offrono una piena e limpida acquisizione teorica: Colaiacomo (Colaiacomo, 1995: 217-301) e Malagamba (Malagamba, 2010: 313-321).



Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di *Damages*

Soggiogato da un'avvocatesa che ama soltanto dissanguare le prede opulente, Frobisher incontra il detective Messer, che offre segretamente servizio anche ai privati. Come Patty, Messer è, per via dell'appartenenza professionale, privo di ogni remora:

Frobisher: Cosa possiamo fare per tenerla tranquilla?

Messer: Le offra più soldi.

Frobisher: No, non posso. Se il giudice lo scoprisse, potrebbe accusarmi di subornazione di testimone.

Messer: C'è sempre una soluzione.

Frobisher: Che tipo di soluzione?

Messer: Una definitiva.

Frobisher: Cosa? Oh Dio, no! Qui stiamo parlando di una vita umana, quella è una ragazza innocente, non ha fatto nulla, era solo al posto sbagliato nel momento sbagliato.

Messer: A volte è sufficiente.

Frobisher: Fai sul serio, non è così? Stai davvero proponendo...

Messer: Senta, signor Frobisher, lei è coperto ed ha le risorse. La cosa è più semplice di quanto pensi.

Frobisher: Sì, certo che lo è. Quando diventi abbastanza potente, prima o poi ti viene presentata ogni opzione possibile. Un giorno stai vivendo tranquillamente la tua vita, e il giorno dopo si presenta un uomo alla tua porta che ti offre la decisione finale.

Messer: Si tratta solo di questo, di un'altra decisione.

Frobisher: No, no. Imbocchi quella strada e poi cosa diventi? Non si torna più indietro. No, no, no.

Messer: Pensi alla sua famiglia.

Frobisher: Non dirmi quello...

Messer: Questo caso finirà per distruggere la vita di qualcuno. Perché deve essere la sua?

*(Prima stagione, episodio due, dialogo tra Frobisher e Messer I)*<sup>15</sup>

Nel dialogo si fa riferimento a Katie Connor, cognata della giovane avvocatessa, e temibile testimone. La parentela tra le due giovani donne è il motivo per cui Patty ha assunto Ellen.

---

15 "Frobisher: What can we do to keep her quiet?/Messer: Offer more money/Frobisher: No, you can't do that. The Judge finds out, I could get nailed for witness tampering/Messer: There's always a solution/Frobisher: What kind of solution?/Messer: A permanent one/Frobisher: [*shocked*] What? Oh, God, no. What, you think that I...?/Messer: It wouldn't get back to you/Frobisher: We're... we're talking about a human life here. She's an innocent girl. She didn't do anything. She was just in the wrong place at the wrong time/Messer: Sometimes, that's enough/Frobisher: You're serious, aren't you? You're actually suggesting.../Messer: Look, Mr. Frobisher, you're insulated. You have resources. This kind of thing is simpler than you'd think/Frobisher: [*trying to make a joke of it*] So, how's that work? You know a guy, you make a call?/Messer: It's simpler than you think/Frobisher: [*serious again*] Yeah. Of course it is. Become powerful enough, eventually every option gets presented to you, doesn't it?/Messer: Yes, sir/Frobisher: One day, you're living your life, the next thing you know, some man shows up on your doorstep and offers you the ultimate decision/Messer: And that's all it is, Mr. Frobisher... just another decision/Frobisher: No. You go down that road and then... you know... who are you? I mean, there's no going back. No, no, no/Messer: Think about your family, Mr. Frobisher/Frobisher: Don't you tell me what/Messer: [*interrupting*] This case is going to end with someone's life being destroyed. Why should it be yours?".



Pochi istanti dopo, con l'aggravarsi del pericolo, per il timore che Patty è riuscita a insinuare, Frobisher valica il confine e prende la decisione "definitiva". Ma, curiosamente, ciò avviene al termine di un atto sessuale consumato come se si trattasse di una masturbazione davanti a un video:

Frobisher: (*al telefono*) Procedi.

Messer: Sì, signore.

(*Prima stagione, episodio due, dialogo tra Frobisher e Messer II*)<sup>16</sup>

Pur essendo una pratica solitaria, perché fa rivivere in vitro esperienze più ampie, la masturbazione acquista un valore liminare: la disgregazione dei confini e il superamento definitivo della colpa. Al "termine" si straccia il velo che avvolge di una presunta e falsa "naturalità" le convenzioni, le abitudini. Al contrario diviene schiacciante il piacere individuale, con i soli limiti esterni della reputazione e delle opinioni, che sono però anch'essi labili e transitori: illusioni ad uso e consumo degli ambiziosi.

Infranto l'ultimo tabù, che il potente meccanismo della colpa o del "dover essere" ancora esercitava, Frobisher diviene sempre più simile a Patty. Lei prende solo i casi che la divertono, e lui perde ogni inibizione, entrando a far parte del medesimo gioco. Uno stato in cui una doppia temporalità si impossessa dell'individuo: l'appartenenza a una maschera e al contempo la capacità di sottrarsi ai lacci e alle catene che essa, in determinate circostanze, impone. Stando ai personaggi, questo è il massimo grado di libertà di cui si può godere. Ma è anche l'origine dei pericoli che incombono sulla tenuta sociale? Non proprio, dal momento che occorre distinguere due società parallele, anche se tra esse comunicanti. *La società stretta*, i cui membri incarnano questo stato psicologico avanzato, e *la società di tutti gli altri*, che si governa - oppressa dal bisogno e dalla necessità - mediante la legge e, fintanto che reggono alcune opinioni condivise, la colpa<sup>17</sup>. La prima società è resa possibile dal denaro e dal *lusso*, i vettori delle trasformazioni psicologiche più sofisticate: il denaro permette quell'autonomia necessaria a privilegiare nelle relazioni gli interessi personali, e permette dunque la realizzazione di uno *stile di vita* che si giustifica sulle opinioni e lo sguardo altrui. Senza lusso non si dà società stretta, ma solo l'illusione di farne parte, dal momento che le pratiche, e con esse il potere, si infrangono di fronte alla necessità.

---

16 "Frobisher: Hello? Do it/Messer: Yes, sir".

17 Con sfumature non troppo distanti si delinea nei *Passages* l'immagine della Borsa: "L'intero sviluppo economico moderno ha la tendenza a trasformare sempre di più la società capitalistica in una gigantesca casa da gioco internazionale [...] Gli *habitués* delle case da gioco hanno sempre formule magiche per esorcizzare il destino; c'è chi mormora una preghiera a sant'Antonio da Padova o a qualche altro santo in cielo, chi punta solo se ha vinto un certo colore, chi stringe nella mano sinistra una zampa di lepre e così via. L'imperscrutabilità del comportamento sociale avvolge il borghese, come l'imperscrutabilità della natura il selvaggio [...] Con la borsa, soltanto lo strapotere della polizia è in grado di trattenere in limiti appena accettabili l'accresciuta bestialità della gente di Parigi" (Benjamin, 2002: 558-559).



La società stretta, che si staglia come un bagliore su uno sfondo oscuro, è il regno della comunicazione, del linguaggio. Ovvero, del tempo dedicato alle rappresentazioni e all'immaginazione, che costruiscono relazioni a distanza. Ma anche delle *buone maniere*, che identificano una medesima comunità. È emblematica la cena in casa di Patty con Ellen e il fidanzato: lui perde ingenuamente il controllo, rivelando quel che pensa; in questo modo diviene estraneo all'ambiente, e sfuma ogni possibilità di perseguire l'obiettivo che ha a cuore: sottrarre Katie dalla gogna di Patty. Le buone maniere creano una apparente centralità dell'altro, un'attenzione al dolore e alla sofferenza che possono trafiggere la persona ("Frobisher: Stiamo parlando di una vita umana"). Ma è un equilibrio precario, valido fintanto che le mire personali e le circostanze lo consentono. Nei momenti di disequilibrio, tuttavia, il singolo si sottrae alla moltitudine di chi osserva (i familiari o i media), spingendosi anche se segretamente nei territori infausti del "brutto" e del "mostruoso": la solitudine e il tremore di Patty, nel mentre il tentato omicidio di Ellen si consuma all'interno del suo appartamento newyorchese. Patty è il possibile punto di arrivo di una dinamica interna al piacere, l'infrangersi dello schermo protettivo costituito dalla moltitudine, a cui succede il vuoto e il "deserto".

La società stretta è l'immagine più avanzata della vita sociale; al contempo è anche la presa di coscienza di una potenza della "carne" da cui non è dato sottrarsi.

La felicità variabile di pochi servi-padroni del desiderio è pagata dall'infelicità psicofisica di moltissimi servi. Ai quali – forse neppure più servi poiché il padrone non sa più che farsene di essi – al massimo è concesso il *divertimento* dei consumi, la bolla di simulacri prodotta dalla modernità industriale e metropolitana. La macchina finanziaria, presa nelle sue spirali, è indotta sempre più a considerare tutto questo carne da macello: materia necessaria alla propria sopravvivenza. Sangue che fa denaro e denaro che fa sangue. In questi territori si alimenta anche la pornografia on line. Ma mentre la violenza della finanza sembra dimenticare il mondo che vi si consuma, ammassando corpi come in un tritacarne, come in un polverizzatore, in un forno crematorio, la pornografia gode della *fragranza* delle sue pratiche dal vivo, *in corpore vili*: della sua paradossale, tragica congiunzione tra impossibilità dell'individuo e impossibilità del società. Della sua natura remota eppure sempre di nuovo tangibile, attingibile (Abruzzese, 2015: 78).

Gli "altri" sono pedine nelle mani di Frobisher e Patty, una massa di esclusi e diseredati, "carne da macello". Tuttavia, le due realtà hanno un fondo comune, che è dato dalla superiorità dei bisogni, siano essi necessità o desideri. Il piacere è un bisogno secondario, che nasce dalla soddisfazione dei bisogni primi, ma viene percepito dai membri della società stretta come una "seconda natura" (Campbell, 1992: 50-83). Su questa polarità si costruisce il rapporto verticale tra le due dimensioni: la società stretta regna sulla seconda fungendo da vetrina, e dunque da massima attrazione per gli altri, la cui unica aspirazione – la causa della creatività che mettono in gioco, ma anche per estensione il motivo della dinamica che rende mobili i confini sociali – è accedere e far parte del circolo superiore.



Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di *Damages*



La sigla di apertura è scandita da *When I Am Through With You* eseguita dal gruppo The VLA:

When I am through with you,  
There won't be anything left.  
When I am through with you,  
I'm on to all you have left.  
When I am through with you,  
When I am through with you,  
There won't be anything left.

Nell'incontro con Patty, "there won't be anything left". Il verso può racchiudere l'immagine di Frobisher in rovina; ma può anche rappresentare l'immagine della maturità che Ellen ha conquistato. Perduta l'esuberanza e l'ingenuità giovanile, Ellen ha acquisito una sensibilità di grado maggiore: uno "sguardo dall'alto" che permette una "performance" scaltra ed efficace<sup>18</sup>.

Anche se nel finale Ellen abbandona il "folle" circo, lo fa temporaneamente, per prendersi una pausa e crescere il figlio. Fuori dal gioco che Patty le ha insegnato, molto semplicemente non si è, non si gioca. Ellen ha conquistato una *freddezza* che è

---

18 Rimando all'interpretazione di *Illusioni perdute* e di Lucien de Rubempré, svolta da Franco Moretti in un uso congiunto di alcuni momenti del romanzo e dei passi di Simmel e Benjamin sulla vita metropolitana (Moretti, 1999). Riporto alcuni significativi passaggi che Benjamin dedica alla formazione dei moderni: "Con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini. [...] Sì, ammettiamolo: questa povertà di esperienza dell'umanità in generale. E con questo una specie di nuova barbarie. Barbarie? Proprio così. Diciamo questo per introdurre un nuovo positivo concetto di barbarie. A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; a farcela con il poco: a costruire a partire dal poco e inoltre a non guardare né a destra né a sinistra" (Benjamin, 2012: 342); "Nuovo angelo si chiama questa immagine. È un angelo antropofago. Forse un angelo rapace, che preferirebbe liberare gli uomini privandoli di qualcosa, piuttosto che allietarli donando loro qualcosa. Teoria dell'uomo disumano. L'uomo disumano è il superamento dell'uomo mitico. Costui ha solidarizzato con la natura distruttrice. Così come il vecchio concetto di creatura partiva dall'amore – in cui l'uomo poteva purificare la propria relazione con gli altri insieme alla soddisfazione dell'impulso sessuale – il nuovo concetto di creatura, quello dell'uomo disumano parte dall'ingozzarsi – in quanto l'antropofago purifica la propria relazione con gli altri insieme alla soddisfazione dell'impulso a nutrirsi" (Benjamin, 2012: 121). La velocità con cui le immagini si susseguono nel contesto metropolitano, rivela più ampie implicazioni estetiche e sociologiche: la molteplicità delle immagini è il riflesso di un'esistenza priva di personalità e carattere, fluttuante come un oggetto alla moda. Un modo di vita che si accresce a stento, giorno per giorno, sulla scorta delle circostanze quotidiane: "Mentre però l'educazione delle passate generazioni ha fornito loro nella tradizione, nell'istituzione religiosa, un'interpretazione di questi sogni, l'educazione odierna tende invece semplicemente alla distrazione dei bambini. Proust poteva presentarsi come un fenomeno ineguagliato solo in una generazione [...] che, più povera delle precedenti, fosse abbandonata a se stessa, e potesse perciò impadronirsi solo in modo isolato, frammentario e patologico dei mondi infantili (Benjamin, 2002: 432). Per caso, e nelle forme della distrazione infantile, l'io può ora impadronirsi delle esperienze vissute. È l'immagine della solitudine, di un individuo abbandonato ai grandi e minuti risvolti della vita quotidiana, ma anche il segno di una crisi irreversibile (una forma inattuale, antiquata) della formazione (e delle agenzie predisposte) rispetto a un tempo non codificabile, classificabile. Un'importante ripresa della figura benjaminiana del "barbaro" e delle sue implicazioni nell'ambito della formazione si trova in un recente studio di Alberto Abruzzese (Abruzzese, 2015).



*Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di Damages*



l'impronta di una morte ormai avvenuta, ma anche il segno di una sensibilità intensificata, spoglia dalle antiche e ingenue tensioni, emozioni.





## Bibliografia

- Abruzzese A. (1973), *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio.
- Abruzzese A. (2003), *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi.
- Abruzzese A. (2015), *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Luca Sossella.
- Asmann A. (2012), *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Balzac H. de (1982), *Trattato della vita elegante*, Milano, Bompiani.
- Barthes R. (1994), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Baudrillard J. (1976), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- Baudrillard J. (1986), *Amérique*, Paris, Grasset.
- Benjamin W. (1982), *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (2002), *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (2012), *Aura e choc*, Torino, Einaudi.
- Bory S. (2012), *Il magma commosso. Sociologia delle emozioni e immaginario sociale*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Campbell C. (1992), *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, Milano, Edizioni Lavoro.
- Canova G. (2000), *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani.
- Clifford J. (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- Codeluppi V. (2007), *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Colaiacono C. (1995), *Zibaldone di pensieri*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Le Opere, III, Torino, Einaudi, 1995, pp. 217-301.
- Colaiacono C. (2013), *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma, Luca Sossella.
- Colaiacono C. (2015), *Indagini sul dolore leopardiano*, *Linguistica e Letteratura*, 40: 225-235.
- Curtius E. R. (1999), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia.
- De Certeau M. (1980), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.
- De Man P. (1997), *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi.
- Di Felice M. (2010), *Paesaggi post-urbani*, Milano, Bevivino.
- Di Folco P. (2006), a cura di, *Dizionario della pornografia*, Torino, CSE.
- Durand G. (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod.
- Geertz C. (1973), *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books.
- Giami A. (1997), *La vie sexuelle des amateurs de pornographie*. *Sexologies, Revue Européenne de Sexologie Médicale*, 6 (22) : 40-47.
- Gumbrecht H. U. (2004), *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press.



Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di *Damages*

- Gumbrecht H. U. (2006), *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press.
- Kierkegaard S. (1995), *Sul concetto di ironia, in costante riferimento a Socrate*, Milano, Rizzoli.
- Kierkegaard S. (2007), *Il concetto dell'angoscia*, Milano, SE.
- Kipnis L. (1999), *Bound and gagged: pornography and the politics of fantasy in America*, Durham, Duke University Press.
- La Rocca F. (2013), *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS.
- Leopardi G. (1991), *Zibaldone di pensieri*, Firenze, Garzanti.
- Leopardi G., (2007), *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, Milano, Feltrinelli.
- Leopardi G. (2012), *Operette morali*, Milano, Rusconi.
- Lévi-Strauss C. (1949), *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF.
- Lucchesi I. (2014), *Dolceamara invincibile fiera. Eros, pornografia, potere*, Firenze, Clinamen.
- Maffesoli M. (1990), *Au Creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon.
- Maffesoli M. (1992), *La transfiguration du politique*, Paris, Grasset.
- Maffesoli M. (1993), *La contemplation du monde, figures du style communautaire*, Paris, Grasset.
- Maffesoli M. (2012), *L'Homme postmoderne*, Paris, Bourin.
- Maffesoli M. (2014), *L'ordre des choses. Penser la postmodernité*, Paris, CNRS.
- Malagamba A. (2010), *Seconda natura, seconda nascita. La teoria leopardiana dell'assuefazione*, in AA.VV, *La prospettiva antropologica nella poesia e nel pensiero di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olski, 313-321.
- Mitchell W. J. T. (1980), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- MacKinnon C. (1989), *Sexuality, Pornography, and Method: Pleasure under Patriarchy*, *Ethics*, 99 (2): 314-346.
- McLuhan M. (2002), *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano.
- Moretti F. (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- Ogien R. (2003), *Penser la pornographie*, Paris, PUF.
- Poe E. A. (1995), *La filosofia della composizione*, Milano, Edizioni A. Guerini e Associati.
- Schivelbush W. (1999), *Storia dei generi voluttuari*, Milano, Bruno Mondadori.
- Simmel G. (1995), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.
- Simmel G. (2003), *Filosofia del denaro*, Torino, Utet.
- Sontag S. (1999), *Stili di volontà radicale*, Milano, Mondadori.
- Sontag S. (2003), *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori.
- Stoller R. (1991), *Porn. Myths for the twentieth century*, New Haven, Yale University Press.
- Tacussel P. (1995), *Mythologie des formes sociales*, Paris, Méridiens/Klinksieck.
- Williams L. (2004), a cura di, *Porn Studies*, Durham, Duke University Press.