

MIRKO TRIVISANI*

Lo scudo di Perseo e il riflesso del mai-visto: breve note attorno ad un particolare uso della fotocamera dello smartphone

Abstract. Con l'aiuto dei pensieri scaturiti nella stanza di terapia di un bambino di dodici anni, l'autore formula alcune ipotesi circa il significato intrapsichico di un particolare ma diffuso uso della fotocamera dello *smartphone*. Viene ipotizzato che la fotocamera assuma talvolta la funzione dello scudo bronzeo di Perseo, rendendo possibile guardare come immagine riflessa una realtà che altrimenti pietrificerebbe.

Keywords: immagine; pensare per immagini; modalità sensoriale di costruzione dell'esperienza; pensabilità; perturbante.

Perseus' shield and the reflection of the never-seen: short notes around a particular use of smartphone camera.

Abstract. With the help of the thoughts that arose in a twelve-years-old child's therapy room, the author formulates some hypotheses about the intrapsychic significance of a particular but widespread use of the smartphone camera. It is hypothesized that the camera sometimes assumes the function of Perseus's bronze shield, making it possible to look as a reflected image a reality that would otherwise petrify.

Keywords: image; think in images; sensory modality of experience building; thinkable; uncomfortable.

* Psicologo, psicoterapeuta

Introduzione

Una calda sera d'agosto, circondati da una moltitudine di persone, percorriamo delle ripide e anguste scale che conducono, dopo un percorso tormentato e sempre più profondo, allo spettacolo, una rappresentazione teatrale che unisce recitazione, danza, voci, suoni e luci, immersa nella scenografia naturale di una grande grotta carsica¹. Le antiche scale di pietra divengono sempre più strette e più ripide, ci accalchiamo all'ingresso degli stretti passaggi. Un po' attoniti, proseguiamo, come per inerzia. Inaspettatamente le scale terminano: si schiude una grande cavità sotterranea, oscura e affascinante. L'umidità dell'ambiente amplifica il senso di costrizione. Degli strani esseri, dall'aspetto inquietante, accovacciati per terra, ci accolgono con gemiti sordi, e giungono persino a toccare gli spettatori. Difensivamente, penso al perturbante freudiano. Il viso delle persone che mi circondano si irrigidisce nella maschera di un sorriso, certamente eccessivo, nervoso. L'abolizione della delimitazione dello spazio scenico, l'uso dello spazio quale elemento drammaturgico attivo, finalizzato all'intensificazione del rapporto con lo spettatore nella prospettiva di un'utopica fusione comunitaria (Artaud, 1968), produce un senso di spaesamento, una lieve vertigine. Un numero davvero consistente di spettatori sta già brandendo il proprio *smartphone*, in una violenta, incessante, robotica attività che a me sembra di catalogazione fotografica del luogo e, forse, dell'esperienza nella quale siamo immersi. Mi colpisce l'ubiquitarità del fenomeno e la sua trasversalità nelle diverse fasce d'età degli spettatori. La bellezza del luogo e della scenografia, non può giustificare un utilizzo così massivo della fotocamera dello *smartphone*, poiché l'oscurità e le peculiarità dello spettacolo influiscono certamente, e in modo massicciamente negativo, sulla qualità estetica delle fotografie scattate convulsamente.

Ritrovo lo stesso fenomeno in una gran varietà di situazioni e luoghi contemporanei della collettività, in particolare – mi sembra – in quei luoghi e in quelle situazioni che suscitano, o potrebbero suscitare, vissuti emotivi più o meno intensi. Un'incessante attività di catalogazione fotografica. Sino alle abbacinanti immagini, in bianco e nero, del film *Austerlitz* di Sergei Loznitsa, il quale, per novantatre lunghissimi minuti, obbliga lo spettatore ad osservare una folla turistica, rumorosa, disordinata, accaldata, che percorre i luoghi dell'orrore inimmaginabile e indicibile (Didi-Huberman, 2003 cit. in Rose, 2008) e, con sguardi distratti, forse inconsapevoli, mostrando una sor-

¹ *Hell in the cave. Versi Danzanti nell'aere fosco*. Enrico Romita. Castellana Grotte (BA). Lo spettacolo trae origine da un episodio d'angoscia infantile del regista, come da egli stesso dichiarato.

ta di dissociazione affettiva, incessantemente, fotografa l'orrore, giungendo sino al punto di fotografare se stessi in improbabili e agghiaccianti pose. Lo spettatore del film può immaginare queste immagini di immagini.

Con l'aiuto di una parte della ricca e feconda letteratura psicoanalitica intorno all'immagine, e con l'aiuto dei pensieri scaturiti nella stanza di terapia di un bambino di dodici anni, cercherò di ipotizzare quale possa essere il significato intrapsichico di un tale utilizzo delle immagini, plausibilmente, quale strumento di preliminare presa di contatto con una realtà perturbante, o pregna di significato affettivo, o persino irrepresentabile.

Realtà riflessa in una immagine fotografica, la quale, ipotizzo quindi, sembra svolgere la funzione che fu dello scudo bronzeo di Perseo e, la memoria dello *smartphone* quale moderna *kibisis*, capace di contenere ciò che è stato necessario guardare soltanto come immagine riflessa.

Brevi cenni al pensare per immagini

Freud utilizza l'espressione "pensare per immagini" ne *L'Io e L'Es* riflettendo circa il modo del divenire preconsciouso mediante, egli afferma, il collegamento con le rispettive rappresentazioni verbali, precisando che queste sono residui mnestici che sono state in passato percezioni, e come tutti i residui mnestici possono ridiventare coscienti. Oltre alla parola, come residuo mnestico di una parola udita, egli afferma: «Non dobbiamo tuttavia, per amor di semplificazione, dimenticare l'importanza dei residui mnestici ottici, quando essi si riferiscono a cose, né trascurare o negare la possibilità che il diventare cosciente dei processi di pensiero si realizzi attraverso il ritorno di residui visivi; che anzi per molte persone proprio questa sembra la via preferita» (Freud, 1922, 484). Tuttavia, è «soltanto il materiale concreto del pensiero» a divenire cosciente e non le «relazioni che costituiscono le caratteristiche peculiari dell'attività di pensiero. Il pensare per immagini è dunque un modo assai incompleto di divenire cosciente. Un tale pensare è inoltre in un certo modo più vicino ai processi inconsci di quanto lo sia il pensiero in parole, ed è indubbiamente più antico di questo, sia ontogeneticamente che filogeneticamente» (Freud, 1922, 484).

Secondo Freud quindi, «la rappresentazione cosciente comprende la rappresentazione di cosa più quella di parola che le appartiene, mentre la rappresentazione inconscia è costituita soltanto da quella di cosa» (La Scala, 2005, 80). Gibeault sottolinea come tale affermazione di Freud «conduce a supporre un pensiero anteriore al linguaggio perché il pensiero è all'origine inconscio e ha a che vedere con le impressioni sensoriali lasciate dagli oggetti; essa diviene poi cosciente solo per il legame con le rappresentazioni di parola. Il pensiero in questo modo rimanda ad un prima del linguaggio

che in certi momenti Freud paragona alla cosa in sé kantiana. In questa prospettiva la rappresentazione di cosa non corrisponde tanto a delle immagini quanto a dei “pensieri” di cosa, a delle idee di cosa che hanno perso tutta la vivacità sensoriale della percezione. Queste rappresentazioni entrano in un processo associativo con altre rappresentazioni e costituiscono così un processo di pensiero senza qualità» (Gibeault, 2002, 1456).

Racalbuto, sottolineando la distinzione tra la rappresentazione di cosa, «che rappresenta una “cosa”» (per esempio l'allucinazione del desiderio), e rappresentante psichico, «che segnala e fa apparire alla psiche l'eccitazione endosomatica», afferma: «Il linguaggio del rappresentante psichico ha una funzione comunicativa tra soma e psiche e fra bambino e madre; questa funzione non ha una rappresentazione già formata perché sarà la rêverie materna a dover trasformare il segnale in rappresentazione per rispondere ai bisogni pulsionali del figlio. Il linguaggio della rappresentazione di cosa ha invece già a disposizione la figurabilità della rappresentazione che, attraverso la riattivazione delle tracce mnestiche, permetterà – ad esempio – l'allucinazione del seno. [...] Di fronte alla impossibilità che il bisogno sia immediatamente soddisfatto per l'apporto di un oggetto esterno, il bambino ricorre ad esperienze allucinatorie, a patto però che gli siano già disponibili sufficienti rappresentazioni di cosa, per così dire suggerite dalla domanda pulsionale in causa» (Racalbuto, 1994, 18). Secondo l'autore, qualora non siano disponibili, anche in aree circoscritte, sufficienti esperienze allucinabili non si verificherebbe lo stretto rapporto fra rappresentante psichico e rappresentazione di cosa: «non si può ricorrere a sufficienti rappresentazioni di cosa nel caso di un'esperienza non allucinabile (quella per esempio dell'inconscio dell'Es, o quella costituitasi per la latitanza affettiva di un oggetto che avrebbe dovuto permettere quella esperienza); e/o non sono stati significati sufficienti rappresentanti psichici perché la domanda corporea costituita dall'emergenza pulsionale è caduta troppo nel vuoto [...] La modalità sensoriale, almeno in questi ambiti, diventa la modalità prevalente di costituire l'esperienza» (Racalbuto, 1994, 19). L'esistenza di una organizzazione psichica «a predominante caratteristica affettivo-sensoriale, che sul piano funzionale può anche essere sincrona a più limitate esperienze rappresentative, nelle circostanze patologiche – come espediente difensivo – tale organizzazione può estendersi o perdurare eccessivamente a scapito della crescente organizzazione psichica rappresentativa di natura anche verbale» (Racalbuto, 1994, 24).

I Botella declinano il concetto di rêverie al contesto terapeutico, definendola come quella capacità della mente, sia del terapeuta che del paziente, di produrre immagini che danno informazioni circa i contenuti inconsci del paziente e del terapeuta, altrimenti inaccessibili. I Botella, distinguendo tra

allucinazione e allucinatorio, la prima appannaggio della psicopatologia, il secondo espressione di quella che definiscono «fisiologica capacità regressiva del pensiero», affermano: «esiste un'attitudine normale dello psichismo all'espressione allucinatoria, quella del sonno della notte, che è stabilmente frenata, di giorno, dalla necessità di mantenere l'esame di realtà» (Botella, 2001, 1154).

Scrive Ferruta (2005, 26) «per arrivare alla pensabilità certe emozioni ricorrono all'iconico come tappa verso la simbolizzazione, che attiva una forma nuova del rapporto contenitore-contenuto per padroneggiare un'emozione impensabile, mettendola in figura. Questo modo di funzionamento appartiene alla mente primitiva, non in senso cronologico, ma nel senso di emozioni che il soggetto non riesce a contenere e che nella comunicazione con un'altra mente, quella dell'analista, acquistano la dimensione della figurabilità». L'autrice quindi definisce la rappresentazione per immagini come la prima forma di rappresentazione, collocandola nell'area della *mente primitiva* intesa, tuttavia, non come infantile o neonatale bensì «come mente che affronta il conosciuto non pensato» (Ferruta 2005, 27).

L'immagine: fra ritrovamento del rimosso e riflesso del mai visto

«L'immagine rappresentava, a circa un terzo della grandezza naturale, una figura femminile nell'atto di camminare [...] Vi era in essa un che di umano, di comune ma non in senso dispregiativo, un tocco in certo qual modo moderno nel riprodurre le fattezze, quasi che l'artista, vedendola passare, ne avesse trattenuto l'immagine vivente plasmandola all'istante nella creta [...] Norbert Hanold, docente di archeologia, non riscontrò in quel bassorilievo alcun dettaglio degno di nota per i suoi studi. Non si trattava di un capolavoro scultoreo dell'arte antica maggiore; in fondo non era che un'effigie di maniera d'epoca romana, ed egli non sapeva spiegarsi che cosa in essa l'avesse particolarmente colpito; sapeva solo che era stato attratto da qualcosa al primo colpo d'occhio e che la sua impressione si era in seguito mantenuta inalterata. Volendo attribuire un nome a quell'immagine, scelse di chiamarla Gradiva, "colei che incede"».

Gradiva. Una fantasia pompeiana. Wilhem Jensen.

Scrive Freud: «accade infatti un bel giorno che una di queste immagini di pietra abbia fatto valere per sé tutto quell'interesse che normalmente compete soltanto alla donna viva, e con ciò il delirio risulta costituito. [...] Lo sviluppo del disturbo psichico inizia nel momento in cui un'impressione casuale risveglia le esperienze dell'infanzia, dimenticate e almeno in parte

eroticamente colorite» (Freud, 1906, 295 – 296). L'immagine quindi assume pregnanza identificatoria in base al ritorno del rimosso e, più che una gestalt, diviene, letteralmente, un ritrovamento. Attraverso l'immagine, diviene possibile l'incontro con ciò che si sta cercando di sé, contro ogni attesa e ogni intenzione.

L'immagine-Gradiva, emblema quindi del ritorno del rimosso, appare tuttavia molto distante dal comportamento convulso della catalogazione fotografica di luoghi e situazioni che sembrano veicolare vissuti emotivi più o meno intensi. Quest'ultimo comportamento sembrerebbe piuttosto costituirsi come il negativo dell'immagine-Gradiva; da un lato un prezioso ed enigmatico ritrovamento da custodire in una zona privilegiata del proprio studio, come fece Norbert, dall'altro un comportamento che, almeno al livello più superficiale, sembrerebbe assumere una valenza evacuativa: situazione della realtà che veicola uno stato emotivo o una condizione inconscia; scatto della o, più spesso, delle fotografie; archiviazione automatica in un luogo digitale.

Perrotti, in un suo elegante lavoro dal titolo "La porta di Duchamp" (1975), riflettendo attorno all'immagine, sposta l'accento dal ritorno/ritrovamento del rimosso a immagine quale rappresentazione di uno stato emotivo o di una condizione inconscia. La celebre immagine della porta di Duchamp esprime per Perrotti «una costruzione simbolica di situazioni inconciliabili, profonde. Così inconciliabili che è impossibile l'armonica composizione delle parti ed è possibile solo il compromesso [...] La Porta è la nevrosi, è il conflitto, è il compromesso psichico. [...] L'ambigua opera dell'artista che "nel buio" ha creato intense e strane luci ci ha toccato in profondità lasciandoci in una situazione in cui l'elemento drammatico della nostra vita psichica veniva come a ridestarsi e a liberarsi dai suoi "normali contenitori" (1975, p. 63). Immagine, quindi, come forma di rappresentazione di ciò che non può essere, o quantomeno non può essere ancora, descritto in parole.

Di Benedetto (1993), esplora il mito di Perseo, soffermandosi sulla possibilità di decapitare la mostruosa Medusa, mediante la sua osservazione nello specchio fatato, evitando quindi, grazie all'immagine, di rimanere pietrificato dalla visione diretta della Medusa reale. Secondo l'autore occorrerebbe «uno schermo, quello creato dal palcoscenico o dai sogni o dalla fantasia», o dalle fotografie con lo *smartphone* aggiungo, «affinché una realtà umana profonda e angosciosa possa essere conosciuta, protetti dal terrore di un incontro ravvicinato. [...] L'immagine attenua la paura dell'impatto con una realtà sconosciuta, proponendosi come il riflesso del mai-visto, come messaggera inoffensiva del *qualcosa d'altro*. Esorcizzando il terrore del nuovo, ridà vita al pensiero e lo fa volare» (Di Benedetto, 1993, p. 108).

Immagini dall'Asia

Zhien ha dodici anni, ha iniziato con me una psicoterapia da circa un anno al momento che descriverò, la quale procede ad un ritmo di tre sedute settimanali. Minuto nell'aspetto, quieto nella mimica, ha degli occhi molto vivi che sembrano correre ad una velocità diversa da quella imposta al resto del suo corpo. Ha un viso piacevole, che spesso atteggia ad un sorriso di cortesia, il quale sembra proteggere un mondo interno abitato da oggetti rifiutanti, pericolosi, che divengono rapidamente sadici persecutori non appena viene riconosciuta, anche solo in minima parte, la propria inevitabile grande rabbia. Il labbro superiore conserva il segno della chiusura chirurgica della schisi labio-palatale, avvenuta a pochi giorni di vita, la quale rimanda ad altre, antiche e dolorose schisi.

L'inizio della terapia non è facile, le difese di qualità ossessiva sembrano condensarsi in un disperato tentativo di proteggere se stesso, e il terapeuta, dalla sua rabbia. Per un lungo periodo le sedute si susseguono con un silenzio inamovibile e caparbio. Il quaderno della sua cartellina² si riempie di quadretti ricalcati con grande ordine e precisione. Articolati e complessi calcoli aritmetici lo aiutano nel realizzare disegni geometrici che, catturano lo sguardo per la loro notevole qualità estetica, ma attaccano il pensiero occupando la mente con calcoli e numeri. In una delle silenziose sedute fa brusco ingresso la voce robotica del suo orologio-telefono, che ricorda ad entrambi l'ora; in quel momento nella mia mente si fa strada, potente, l'immagine cardine del film *La migliore offerta* (regia di Tornatore), quando il protagonista scopre, anche attraverso la voce metallica di un antico umanoide, di essere stato derubato dei suoi quadri-feticci e, ancor più dolorosamente, di aver perduto l'affetto della sua prima relazione che non necessitava della mediazione di un feticcio.

La storia nota di Zhien ha inizio alcuni giorni dopo la sua nascita, con una fotografia, la quale ritrae in primo piano una donna sorridente nell'atto di sollevare da terra un piccolo fagotto dal quale è possibile scorgere il viso di un bambino; ad un lato, in una posizione più defilata, una donna in divisa sembra assistere alla scena, sullo sfondo un paesaggio urbano di una metropoli cinese³.

² La cartellina racchiude, secondo le indicazioni del modello Tavistock, il materiale che il paziente ha a disposizione sin dalla consultazione.

³ La fotografia è parte della procedura burocratico-legale cinese che viene attivata al ritrovamento di un minore in stato di abbandono. Si tratta evidentemente di una fotografia scattata ex-post che vuole tuttavia documentare il momento in cui il minore è stato ritrovato da un passante. La fotografia diviene parte integrante del "fascicolo" del minore.

Terminate le cure mediche e chirurgiche, Zhien vive i primi sei anni della sua vita presso una famiglia affidataria, secondo una consuetudine delle Autorità cinesi di tutela dei minori. A sei anni, mediante adozione internazionale, conosce i suoi genitori adottivi e si trasferisce in Italia, lasciando quindi la famiglia con la quale ha vissuto per un così lungo tempo. Al momento della terapia a cui alluderò, egli deve tornare in Cina assieme ai suoi genitori per una loro seconda adozione. Per circa un mese dovrà quindi sospendere la scuola, le sue attività, la sua vita attuale, la terapia, per un perturbante ritorno ad un mondo lontano e vicino al contempo. L'angoscia per il viaggio diviene sempre maggiore nel corso delle settimane che lo precedono; le inquietanti fantasie di sostituzione, di scambio con il fratello in arrivo, il quale ha circa la metà dei suoi anni, raggiungono picchi significativi che, in parte, riusciamo a tradurre in parole, quindi in pensieri.

Con l'avvicinarsi della partenza, cercando di soppesare e calibrare attentamente i rischi di fluidificazione dei confini del setting, con la necessità di aiutarlo a conservare una continuità nel prima e nel dopo il perturbante viaggio, gli propongo che, se vorrà, nei giorni in cui vi sarebbero state le nostre sedute potrà scrivermi un messaggio al cellulare. Riflette, poi mi chiede se io utilizzi *whatsapp*, quando annuisco sorride e, orgoglioso, mi dice che mi scriverà attraverso questo canale, che non è possibile utilizzare in Cina ma che suo papà sa come fare.

Dopo l'interruzione della terapia per la sua partenza segue una settimana di silenzio. La settimana seguente, il giorno e l'ora con fuso orario estero della prima seduta della settimana ricevo, attraverso il canale che lui ha indicato, una mezza dozzina di fotografie. Nessuna parola accompagna le fotografie. Queste ritraggono una parte della realtà in cui egli è immerso, limitata e criptica: una foto ritrae quello che a me sembra uno scalino, un'altra la soglia di una porta, poi una sedia da ufficio, un pavimento di linoleum, delle luci a soffitto, dell'asfalto. Pezzetti di realtà che non possono essere collegati, ma che anzi devono essere tenuti separati. Unire questi pezzetti, pensare, equivale al percepire un dolore che evidentemente travalica le possibilità del momento. Una mostruosa realtà che forse pietrificerebbe se non fosse guardata come immagine riflessa, e ridotta in pezzetti proprio attraverso l'immagine. Dovrà essere il terapeuta a custodire i pezzetti, assicurando quindi la possibilità di poter provare a stabilire nessi e pensieri in un momento futuro.

Nelle settimane successive ricevo altre fotografie, tutte con la stessa caratteristica: immagini criptiche di pezzetti di realtà. Alla ripresa della terapia, per un lungo periodo queste immagini restano mute. Non è ancora possibile alcun collegamento. Diviene possibile stabilire un primo iniziale collegamento con quei pezzetti di pensieri, solo molti mesi dopo il suo rientro, attraverso un disegno che riproduce più o meno fedelmente una delle prime fotografie.

Provo a rilevare la similitudine del disegno con la fotografia, immediatamente, il disegno viene strappato in tanti pezzettini. In una delle sedute successive però mi chiede se, al materiale della cartellina, possiamo aggiungere una stampa di quelle fotografie. Il contenitore della realtà che pietrifica, la *kibisis*, non è più solo la mia mente; quei pensieri ridotti in pezzetti, quelle fotografie, possono adesso abitare fisicamente la cartellina della terapia. Siamo molto lontani dall'aver unito tutti quei pezzetti, tuttavia Zhien sembra aver imboccato quella strada. Le prime sei fotografie erano state scattate nei momenti precedenti il primo incontro con il fratello, in un luogo molto simile a quello in cui egli, alcuni anni prima, aveva perso la madre affidataria che si era occupata di lui per i primi sei anni della sua giovane vita e aveva conosciuto i suoi genitori adottivi.

Le fotografie per Zhien sembrano quindi aver svolto la duplice funzione difensiva di impedire collegamenti, che avrebbero condotto a pensieri troppo dolorosi per le possibilità di elaborazione del momento, fungendo però al contempo da tappa verso la simbolizzazione, quindi verso il pensiero (Fer-ruta, 2005), rendendo così possibile la momentanea gestione di un'emozione impensabile. Le fotografie sono quindi divenute il riflesso del mai-visto, del mai-pensato, che però proprio attraverso il suo riflesso e attraverso la mente del terapeuta costituiscono la premessa per rendere pensabile l'impensabile.

La modalità difensiva di funzionamento psichico che Zhien sembra aver attuato in quella perturbante situazione, appare essere quella che Racalbutto (1994) ha definito organizzazione psichica a predominante caratteristica affettivo-sensoriale. Accanto ad aree psichiche dove certamente vigevano le rappresentazioni, Zhien ipotizzo abbia attivato in quella specifica situazione una modalità di funzionamento psichico "contiguo-autistica", «un rapporto fra forma e sensazione di contenimento» (Ogden, 1989, p. 41).

Concludendo, nonostante le enormi differenze esistenti tra la singola situazione vissuta dal paziente e le molteplici situazioni che attivano, in un gran numero di persone, l'impulso all'utilizzo della fotocamera dello *smartphone* come descritto sopra, ipotizzo che il significato intrapsichico di tali comportamenti sia il medesimo: una tappa intermedia verso la pensabilità, un modo per avvicinarsi ad una realtà che non può essere ancora descritta in parole, quindi pensata. Il comportamento convulso dello scattare le fotografie e della loro contestuale archiviazione in un luogo digitale, potrebbe quindi rappresentare il transitorio attraversamento in una modalità di funzionamento psichico, il cui modo di fare esperienza si basa su modalità affettivo-sensoriali pre-rappresentative. Tale attraversamento non può certo essere considerato, *ipso facto*, indice di psicopatologia; sarà l'eventuale rigidità che cristallizza tale modalità pre-rappresentativa di funzionamento, a scapito dell'integra-

zione con modalità che implicano la rappresentazione di cosa e di parola, a costituire indizio di patologia.

Bibliografia

- Artaud A. (1968) *Il teatro e il suo doppio*. Einaudi, Torino.
- Botella C. e S. (2001) *Figurabilité et régrédience*. *Revue Française de Psychanalyse*. 65(4): 1149 – 1239.
- Di Benedetto A. (1993) *L'immagine, il suono, la parola*. *Rivista Psiche*, vol. 1: 105 – 115.
- Ferruta A. (2005) Configurazioni iconiche e pensabilità. In Ferruta A. (a cura di) *Pensare per immagini*. Borla, Roma.
- Freud S. (1906) *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen*. In OSF (1989), vol. 5, Boringhieri, Torino.
- Freud S. (1922) *L'Io e l'Es*. In OSF (1989), vol. 9, Boringhieri, Torino.
- Gibeault A. (2002) *Dictionnaire International de la Psychanalyse*. Calmann-Levy, Paris.
- Jensen W. *Gradiva. Una fantasia pompeiana*. Tr. It. (2013) Donzelli Editore, Roma.
- La Scala M. (2005) Immagini dai confini, immagini come confine. In Ferruta A. (a cura di) *Pensare per immagini*. Borla, Roma.
- Ogden T. H. (1989) *Il limite primigenio dell'esperienza*. Tr. It (1992) Astrolabio, Roma.
- Perrotti P. (1975) *La porta di Duchamp*. *Rivista Quadrangolo* n. 2.
- Racalbuto A. (1994) *Tra il fare e il dire*. Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Rose S. E. (2008) Auschwitz as Hermeneutic Rupture, Differend, and Image malgré tout: Jameson, Lyotard, Didi-Huberman. In Bathrick D., Prager B., Richardson M. (2008) *Visualizing the Holocaust – Documents, Aesthetics, Memories*. Camden House. Rochester, New York.