

~ Theda Bara (*Theodosia Burr Goodman*). ~

~ Osvaldo Duilio Rossi ~

FEMMES FATALES

SEDUZIONE LETALE E MITO MEDUSEO

Il mito di Medusa ha influito enormemente sulla tipizzazione di un'icona impostasi nella modernità attraverso l'immaginario della letteratura e del cinema.

La *femme fatale*, donna affascinante e seduttrice, lussuosa, dominante, perversa, cinica, crudele, opportunistica e dissanguatrice di uomini (da cui l'appellativo *vamp*, per «vampira»), compare nel panorama letterario della seconda metà del 1800, con il decadentismo e la scapigliatura – si considerino *Carmen* (di Prosper Mérimée, 1845), *La Fosca* (di Iginio Ugo Tarchetti, 1869), in genere l'opera di Gabriele D'Annunzio e la *Lulu* di Frank Wedekind (1896 e 1904) (a tale proposito cfr. *Del Principe*, 1996).

L'immagine si trasferisce presto nell'universo del cinema, che ha sviluppato l'iconografia della *femme fatale* in film quali *Les Vampires* (di Louis Feuillade, 1915), *Il vaso di Pandora* (anche noto come *Lulù*, di Georg Wilhelm Pabst, 1929), *L'Angelo Azzurro* (di Josef von Sternberg, 1930) e *La fiamma del peccato* (di Billy Wilder, 1944). La fascinazione dell'immagine è l'elemento costitutivo di questa figura, tanto che l'iconografia cinematografica ha reso molte attrici delle vere *femmes fatales* per il solo fatto di avere interpretato questo ruolo, in qualche modo riuscendo a incarnare un ideale che, così, è diventato mito moderno – si pensi a Louise Brooks, Marlene Dietrich, Theda Bara (Theodosia Burr Goodman), Musidora (Jeanne Roques), Mae West e Barbara Stanwyck.

Immaginario moderno, dunque, ma già nel pensiero classico si possono trovare le tracce di questa figura, i cui elementi costitutivi sono stati tramandati nel mito di Medusa: figlia di Forco e Ceto, una delle tre gorgoni, era una donna bellissima (un'esaustiva raccolta delle fonti sul mito di Perseo e Medusa può essere consultata presso l'indirizzo Internet www.icons.it/index.php?id=1293).

Quello meduseo è dunque un mito che, con i suoi tratti tipici e con la sua funzione di modello sociale dell'antichità, ha influito enormemente sull'antica tipizzazione dell'icona culturale della *femme fatale*, la quale ha poi continuato a imporsi come figura moderna (si pensi a quanto, nel cinema, essa si sia legata a simboli di libertà e trasgressione come il fumo, gli alcolici, la guida dell'automobile, la moda, la disinibizione sessuale).

Il mito moderno della *vamp*, tuttavia, è stato franteso nella misura in cui il personaggio è stato percepito come esclusivamente «attivo».

Se per un verso la mangiatrice di uomini agisce con le proprie risorse fatali (perché letali), per un altro è una figura fortemente «passiva», che subisce, cioè, una pena quasi sfuggente e, per questo, mistica: quella della solitudine. L'isolamento cui sono destinate Medusa e la *vamp* si configura come una forma di

destino o di condanna che sembrano (nel caso della *vamp*) attribuiti per volontà divina: al punto che le due figure risultano fatali non tanto per il loro legame con la rovina e con la morte, quanto, soprattutto, per il loro sottile legame con il fato. Le due figure sono in relazione diretta con ciò che rappresenta l'*appresentato*, cioè il «riferimento a ciò che, pur non essendo dato, costituisce il possibile darsi di ulteriori momenti» (S. Belardinelli, 1991:2). In altre parole, è l'orizzonte della trascendenza, e cioè il pensiero, la speranza e/o la fede che l'uomo elabora e/o nutre nei confronti del mistero (per parafrasare l'espressione di Niklas Luhmann – 1991: 36), a esercitare un richiamo al quale è difficile resistere, perché esse si configurano come la manifestazione di un ponte con il divino.

Medusa si dispiega nella dimensione dell'immagine e del visivo nella *femme fatale*, che esercita la propria forza per mezzo di una bellezza conturbante e maliziosa. La differenza significativa tra le due figure, però, è determinata dall'assenza/presenza della funzione intenzionale dell'agire.

« Possiamo ritrovare Medusa nel mito moderno della femme fatale nel regime del corpo – in particolare capelli, occhi e bocca »

Se la *vamp* agisce nel male degli altri con cognizione di causa, o comunque esclusivamente per il bene proprio e senza alcun interesse per la sorte altrui, Medusa sembra agire nel mito in maniera del tutto passiva – in certe versioni della tradizione subisce violenza carnale da parte di Poseidone all'interno del tempio di Atena e, per questo, viene anche punita dalla dea, che tramuta i suoi capelli in serpenti e fa sì che chiunque la guardi negli occhi venga pietrificato.

Medusa può rappresentare le identità punite mediante la procedura di esclusione che, nei termini del pensiero di Michel Foucault (2004:5-11), viene chiamata *partizione* (il rigetto di ciò che non può essere incluso nell'ordine del discorso sociale). Alla stessa procedura è subordinato Re Mida. Entrambi i personaggi del mito greco sono degli esclusi dalla società. Tale esclusione, però, non è realizzata mediante la segregazione o la relegazione (come per il pazzo), bensì mediante l'uso del loro stesso corpo, a causa delle facoltà imposte loro dal mito come condanna e punizione per le loro passioni, secondo una specie di legge del contrappasso. La *femme fatale* agisce dal canto suo di propria spontanea volontà;

tuttavia, anche i suoi comportamenti sono perennemente destinati a risolversi in isolamento o morte: ogni rapporto che instaura con gli altri, per sua stessa determinazione, è passeggero, valido solo per il singolo momento e per il singolo scopo. L'instaurazione di ogni rapporto sociale da parte della *vamp* ha un sottinteso di tradimento e, quindi, presuppone azioni o reazioni violente. Paradossalmente, la figura della *vamp* risulta *trascendente* perché, nonostante la sua sorte tragica non le venga attribuita direttamente dal potere divino, come invece accade per Medusa, è ineluttabile in quanto socialmente determinata dal regime della partizione: essa si rivela ambigua perché sembra divina, ma è determinata socialmente; per questo, essa fa apparire divina (trascendente) l'azione sociale, confondendola.

Il perfezionamento di Medusa nel mito moderno della *femme fatale* può essere visto in accordo alla definizione del regime del corpo – in particolare capelli, occhi e bocca – e all'exasperazione della dualità e delle ambivalenze fondamentali (maschio/femmina; desiderabile/evitabile; umano/divino); ma anche mediante l'estensione di contrapposizioni come trascendente/contingente; rappresentato/apresentato; coerente/incoerente; in una dimensione di liminalità che pone il personaggio (o l'attrice) in bilico tra schermo e realtà: e cioè tra il mondo reale e quello mitologico.

Il personaggio deriva il suo fascino e la sua irresistibilità dal fatto che esso si sviluppa, viene interpretato e si deposita nella cultura occidentale come un ponte tra la dimensione umana e quella divina.

Se è vero che, secondo Paul Dumouchel (2008: 20), il corpo «non è solo chiusura su sé, è anche ineluttabile irruzione del me nell'universo dell'altro [e che esso] non è tanto una prigione che mi isola dal mondo, quanto una gabbia che presenta agli altri, spettatori stupefatti, l'esemplare che l'abita» allora i corpi di Medusa e di Mida sono trasformati in una prigione proprio in quanto non permettono più ai loro protagonisti di esporsi al mondo. Da una parte la fame d'oro è punita con la facoltà di trasformare in oro chiunque e tutto ciò che sia toccato dal re, cosa che impedisce a Mida di relazionarsi sul piano tattile e di sfamarsi, quindi di sopravvivere; dall'altra la voluttà e la bellezza della gorgone viene punita con la maledizione di trasformare in pietra ogni essere vivente che incroci il suo sguardo, e quindi con la condanna a non poter più instaurare alcuna relazione, umana o meno.

Entrambi i protagonisti di questi miti sono prigionieri del proprio corpo e non possono più appropriarsi del mondo: Mida non può toccare né mangiare (l'atto di appropriazione primordiale); Medusa non può comunicare con lo sguardo o essere osservata, né tanto meno può cercare lo sguardo altrui: ogni tentativo di instaurare un'interazione sarebbe destinato a naufragare nell'esito dell'inevitabile pietrificazione dell'altro.



Theda Bara (*Theodosia Burr Goodman*) interpreta Cleopatra.



Mae West.

Il modello del dispositivo imposto ai due personaggi (cfr. G. Deleuze, 2007, in riferimento a Foucault) è quello dei sistemi di contaminazione: chiunque entri in contatto con l'agente patogeno viene contaminato se non, addirittura, perde la vita. Quindi, il principio di esclusione deriva dalla pericolosità dei due soggetti, che vengono evitati e isolati in modo che non possano ledere alla società.

Come fa notare Jean-Marc Ferry (2008:204), il mito può avere una funzione normativa. Esso opporrebbe così principi coercitivi al principio di piacere e agli eccessi pulsionali, mostrando cosa succederebbe quando si infrangessero o si ignorassero divieti e tabù, e fondando in questo modo

la ragione delle rinunce imposte e delle frustrazioni necessarie facendo valere il beneficio che se ne trae. Beneficio piuttosto negativo, dal momento che ciò che nel racconto è propriamente edificante consiste soprattutto nell'arte di incutere timore, al modo di una sanzione immanente, prefigurando ciò che può accadere se ci si avventura sui sentieri della trasgressione.

Mida e Medusa incutono timore. Infatti il pericolo è innanzitutto spaventoso, che in greco antico si scrive γοργώ, da cui deriva «gorgone». Le tre gorgoni «rappresentavano la triplice dea e portavano maschere profilattiche, con occhi fiammeggianti e la lingua che sporgeva fra i denti lunghissimi, per spaventare gli estranei e allontanarli dai loro misteri» (R. Graves, 1983:114). Dagli antichi culti e dal mito classico fino al recente neopaganesimo, la triade divina ricorre in varie manifestazioni: Selene ha tre facce (luna crescente, piena e calante); tre sono le Grazie, le Moire, le Parche, le Gorgoni; tre le Marie evangeliche; tre gli aspetti di Gaia (giovane, madre e vecchia). Si noti inoltre che il particolare dei denti lunghi, come quelli di un vampiro, accomuna la Gorgone alla vamp.

Lo spavento è uno degli strumenti di chi protegge, della μεδέουσα, la «protettrice» (da μέδω, «aver cura, regnare», e μήδεα, «cura, preoccupazione, prudenza»). Così, anche il latino *metus* e il portoghese *medo* significano «paura».

È indicativo che questo elemento di pericolo, in Medusa, sia comunicato ed esercitato mediante lo sguardo. In ciò gli aspetti della dinamica simbolica si rivelano sorprendentemente attuali se si considera quanto sia antica la fondazione di questo mito – sia Jean-Paul Sartre (1943) che Jacques Lacan (1964) fonderanno buona parte della loro ricerca filosofica sul valore dello sguardo, mentre Sigmund Freud (1922,

1940) rintraccerà in Medusa un simbolo di castrazione dei genitali maschili, indicati in greco antico dal termine μηδοι. L'attribuire al contatto (come quello di Mida) gli effetti di trasmissione del male e delle proprietà individuali pare del resto una costante primordiale dei miti di molte società, da quelle ancestrali alle contemporanee. A Medusa basta invece guardare per esercitare il proprio potere malefico.

Questa proprietà dello sguardo è spiegata da Goethe quando fa dire a Faust che quelli di Medusa «sono gli occhi di una morta / che una mano amorosa non ha chiusi». Infatti, se lo sguardo altrui fa emergere la nostra esistenza e la nostra vulnerabilità perché rivela la nostra presenza nel mondo, esponendoci ai pericoli e spogliandoci della privatezza (cfr. J.-P. Sartre, 2002, e J. Lacan, 2003), lo sguardo di Medusa rivela la nostra morte, la nostra esistenza come possibile cosa morta, come mero corpo. È la morte «che vediamo impressa sul volto decapitato di Medusa, lo sguardo fissato nell'istante del trapasso» (B. Grespi, 2006:60). Di qui l'uso di chiudere gli occhi ai morti, di seppellirli, di relegarli e di estrometterli in ogni modo dalla comunità – per esorcizzare la testimonianza della mortalità immanente – ma di reintrodurli in circolazione come simboli (lapidi, tombe, croci, urne, etc.), in modo da renderli immortali quantomeno dal punto di vista della loro iscrizione come informazione in un ordine culturale.

« La femme fatale exprime la propria natura medusea ricorrendo esclusivamente all'immagine per esercitare il proprio potere »

Lo sguardo altrui rivela la nostra esistenza e, a seconda di come è esercitato, può anche rivelarci alcune nostre caratteristiche (quando ci vengono rivolti sguardi dubbiosi, sguardi curiosi, sguardi altezzosi, ecc., queste espressioni rivelano ciò che di noi è sottoposto allo sguardo altrui). Lo sguardo altrui è cioè un *feedback* per il nostro essere: insomma, può farci da specchio. Specchiarci negli occhi di un morto rivela la nostra mortalità e un vuoto assoluto, il nulla (το μηδέν) di fronte al quale rimaniamo impietriti. Per questo Jacques Lacan (1991:210) sostiene che la testa di Medusa rivela il «reale ultimo», cioè la morte, che Hal Foster (2006:7) indica come il «ritorno all'informe e all'indistinto».

Se nell'età classica la simbolizzazione si operava per eccellenza con la scultura, che dava forma agli eroi mitologici, (e Medusa pietrifica chi la sfida, im-



Theda Bara (*Theodosia Burr Goodman*).

mortalando così gli eroi), nel mondo moderno sono la fotografia e il cinema a tematizzare questa particolarità della gorgone, in quanto tecnologie che ipostatizzano la realtà: la «traduzione del mondo in una sua copia fedele, ma parziale, fissa e immobile, assomiglia infatti all'incantesimo di Medusa che sa fermare il movimento, cioè la vita» (B. Grespi, 2006:59). Con la modernità della fotografia, Medusa può esprimersi anche diventando *vamp*, *femme fatale*, icona cinematografica.

Fa notare Sara Damiani (2006:114) come vedere la «morte negli occhi» equivalga, nella modernità, «a vedere il proprio ritratto fotografico [perché] la fotografia restituisce il sé immobilizzato in posa cadaverica». Secondo Sara Damiani (*id.*:69) il viso della gorgone

è la cifra di un'epoca paralizzata dal "culto delle immagini" e da un processo di estetizzazione del vissuto che blocca il divenire in icona [...], mettendo definitivamente in crisi le tradizionali distinzioni fra l'esistente e la sua figura, il passato e il presente, la veglia e il sonno.

In quanto immagine e icona, la *femme fatale* risulta essere la Medusa moderna perché esercita la propria forza esclusivamente tramite l'aspetto, in un ambiente

mass-mediale in cui il potere delle immagini si traduce da un lato in fascino e seduzione e dall'altro in violenza e sopraffazione: quella della «guerra nascosta», ma anche quella, per esempio, del «martellamento pubblicitario». La gorgone è l'effigie che emerge dalla «perdita» della vista e dall'arresto del giudizio dell'osservatore posto di fronte a un evento che si presenta come puro artificio (S. Damiani 2006:78).

La *femme fatale* impone la propria dominazione non solo in quanto bella, sconvolgente, desiderabile, maliziosa (per tutte le ragioni psicologiche dovute al fascino del proibito, che a questo sottintende) e ambigua, ma soprattutto in quanto icona di un mito incarnato, e quindi in quanto ponte tangibile verso l'appresentato. Poiché trascende lo schermo cinematografico e vive nella persona dell'attrice, la *vamp* è l'incarnazione di un mito e di un sistema culturale e, benché temuta, è desiderata proprio in quanto testimone della relazione umano/divino. Anche i risvolti erotico-sessuali che le gravitano intorno risultano efficaci perché divini e (per questo) proibiti.

Ricordando Marlene Dietrich, Vittorio Giacci (1996: 26) scrive a tal proposito che, durante le riprese,

avviene il miracolo di una trasformazione accettata e cosciente che diventa una Finzione che trapassa nella Vita, in un gioco di riflessi che confonde e abbaglia. La stravaganza dei costumi [...]; il trucco sovraccarico; quel modo particolarissimo di fumare e di porgere la sigaretta, nati sul set, confluiscono poi, perlomeno nella convinzione dello spettatore [...] in uno stile di vita che non è più solo del personaggio, ma dell'Attrice e della Donna. E quando questa con-fusione avviene, si acquisisce, a buon diritto, lo statuto di "Divina" e si è pronti per uscire dalla Realtà ed entrare nella Favola.

Il corpo è il protagonista di questa elaborazione iconografica. Se il corpo di Medusa è prigioniero, quello della *vamp* è costrizione perché, per un verso, sopporta la manipolazione pretesa dallo spettacolo e, per altro, per le caratteristiche che gli pertengono vincola la sua abitante al destino della partizione.

Il percorso costitutivo di questa iconografia inizia, secondo Damiani (2006:108) in epoca romantico-simbolista, con la figura di

un femminile seducente e incantatore che genera terrore e conduce all'annientamento. [...] La Medusa moderna riassume infatti il fascino di un corpo femminile che viene esibito ad un tempo come luogo di attrazione e di perdita, repulsione.

Successivamente, questo tema si perfeziona nella modernità con la definizione di un corpo elevato a simbolo del desiderio e della paura maschili – Freud (1922), nel suo studio del significato di Medusa, ha esplorato il territorio della paura maschile stabilendo le attinenze per cui decapitazione = castrazione, serpente = pene, orrore = pietrificazione, irrigidimento = erezione.

Come Medusa, la *femme fatale* incute timore. In ciò risiede il suo dramma di donna che rammollisce qualsiasi uomo che non sia un eroe. È il dramma di chi non può ambire a una relazione.

La *femme fatale* vive il proprio corpo in maniera ambivalente: da una parte, è grazie ad esso che può esercitare (anche suo malgrado) potere sui deboli; ma dall'altra è fatale mortale e spaventosa per colpa del proprio aspetto; gli uomini si impietriscono o la evitano per timore dei suoi effetti; essa rimane sola perché la sua immagine è eccessiva, fuori dalla portata di chiunque – e solo un uomo fuori dal comune, come un eroe (Perseo, ma anche il duro del genere *hard boiled*), può mettere fine a questo dramma.

La pietrificazione provocata da Medusa si rivela come l'irrigidimento di chi si sente spaventato nell'incontro con la *femme fatale* o di chi, ferito da essa, trasforma il proprio cuore in pietra, chiudendosi a relazioni

future; ma anche di chi rimane stupefatto da lei, con effetti simili a quelli dati dalle droghe (in inglese, *to be stoned*) o, più forzatamente, di chi raggiunge la celebrità per aver avuto il coraggio di sfidarla (Medusa trasforma gli uomini in statue, cioè in simboli).

Analizzando i paradossi di senso sviluppati da Lewis Carroll (1865, 1871, 1874 e 1889), Gilles Deleuze (2005:29-32) tratta le dualità indicando che la loro caratteristica è di suscitare l'equivoco: i significati di un unico oggetto (logico-linguistico) sono costantemente rinviati l'uno all'altro senza soluzione di continuità.

Operazione questa che per un verso impedisce la comprensione del discorso, ma che per un altro permette la scoperta di significati nascosti che aprono le porte all'umorismo (nel caso di Carroll), alla paura o al divino, perché è soprattutto nell'ambito dell'equivoco che può sorgere un senso altrimenti inaccessibile.

**« La femme fatale è ambita e evitata,
luminosa o lugubre, affascinante o
spaventosa, piacente o spiacevole »**

La donna fatale e Medusa, oltre che nella dimensione del corpo, sviluppano un discorso *appresentativo*, cioè di ponte verso il divino (o trascendente), nei registri del duale, che emerge innanzitutto dai riflessi dello specchio – si ricordi che Medusa viene sconfitta grazie allo scudo lucido prestato a Perseo da Atena, unico oggetto in grado di reinviarle lo sguardo e, con esso, l'immagine della sua morte. Il tema dello sguardo, ma anche quello dell'identità riflessa ricorre anche in Atena, dea della sapienza che protegge gli eroi del mito greco, nella tradizione omerica, indicata con l'epiteto *γλαυκώπις*, solitamente tradotto con «dallo sguardo scintillante» o «dagli occhi lampeggianti» (da *γλαύκος*, «lucente», e *ὄψ*, «occhio») – cfr. G. La Magna, A. Annaratone, (1963) e A. Ferrari (2006).

Atena evoca a sua volta gli occhi della gorgone (nonostante si possa obiettare che il guizzo nello sguardo di Atena non sia mortifero, ma ciò non esclude la comunanza e continuità mitologica). Atena utilizza in senso mimetico il potere di Medusa anche incastonandone la testa nell'egida (lo scudo o la corazza, a seconda della tradizione) per arrestare i nemici, rendendo così la gorgone parte della propria iconografia; mentre una terza corrispondenza si attua nella con-fusione di Medusa, «empia incontinente», con la purezza di Atena, dea vergine (cfr. Freud, 1940).



Mae West.

Si consideri come ulteriore elemento il fatto che la Medusa/*vamp* soggiace alla dimensione del simbolico, ma è anche in grado di crearla direttamente perché con il suo sguardo crea delle statue; infine, la gorgone (anche nel binomio contraddittorio con Atena) è al contempo bella e brutta (viene punita anche per la superbia che nutrive circa la propria bellezza), umana e bestiale (le sue fattezze di donna sono invase dal groviglio di serpenti che le popola il capo), umana e divina (è figlia di divinità, ma è mortale) e rappresenta vita e morte allo stesso tempo (toglie la vita a chi la guarda, ma fa anche nascere Pegaso, Crisaore e, con il suo sangue, tutti i serpenti del deserto libico) così come il movimento e l'immobilità (le spire di serpenti della capigliatura di Medusa sono in continuo movimento, ma il suo sguardo pietrifica chi la osserva).

La *femme fatale* è connotata da dualismi: desiderata o evitata, affascinante o spaventosa, piacente o spiacevole, luminosa o lugubre. Essa veste contrapposizioni estreme come quella tra il bianco e il nero. La donna creata dalla coppia Dietrich/Von Sternberg, per esempio, è sempre ritratta con evidenti contrasti tra bianco e nero – con il candore della pelle a contrastare su vestiti e sfondi neri –

che hanno stabilito «un linguaggio fotografico in uso fino a oggi» (F. C. Gundlach, 1996:52). Lungo una contrapposizione come quelle esposte, o come quella ravvivante/distrutiva, si sviluppa l'ambiguità del personaggio, «un "ideale" femminile sfaccettato nel "doppio" angelo/diavolo [...], archetipo di infinite variazioni sul tema della passione d'amore come degrado e catastrofe morale» (V. Giacci, 1996:27). Le *femmes fatales* sono così, secondo Werner Sudendorf (1996:46-47), donne che conducono

una doppia vita, di cui gli uomini non possono sondare il mistero. [...] Marlene Dietrich entra nei panni dell'altro sesso quando è necessario rinforzare la tensione sullo schermo. Se indossa abiti maschili, la sua femminilità si fa ancora più misteriosa. [...] Sembra possedere il maschile quanto il femminile, non come una seconda natura, bensì come elemento intrinseco della sua individualità.

Il mistero della *femme fatale* – il fascino della sua malsana attrazione – è divino nella misura in cui la figura mescola e rappresenta elementi eterogenei e contraddittori (come il maschile e il femminile) e nella misura in cui mette l'uomo (o, comunque, l'agente che vi si relaziona) in condizione di adottare un comportamento autolesionista.

LETTURE ULTERIORI

- Belardinelli, S., "Introduzione all'edizione italiana", in N. Luhmann, 1991, *cit.*
- Carroll, L. (Dodgson, C. L.), *Alice's Adventures in Wonderland*, www.gutenberg.org (ed. or., 1865).
- Carroll, L. (Dodgson, C. L.), *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, www.gutenberg.org (ed. or., 1871).
- Carroll, L. (Dodgson, C. L.), *The Hunting of the Snark*, www.gutenberg.org (ed. or. 1874).
- Carroll, L. (Dodgson, C. L.), *Sylvie and Bruno*, www.gutenberg.org (ed. or. 1889).
- Damiani, S. (a cura di), *Locus solus – I volti di Medusa*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Deleuze, G., *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.
- Deleuze, G., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Del Principe, D., *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy. The Demons of Scapigliatura*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, New Jersey 1996.
- Dumouchel, P., *Emozioni. Saggio sul corpo e il sociale*, Medusa, Milano 2008.
- Ferrari, A., *Dizionario di mitologia (2 voll)*, De Agostini, Novara 2006.
- Ferry, J.-M., *Le grammatiche dell'intelligenza*, Medusa, Milano 2008.
- Foster, Hal, *Medusa e il reale*, in Damiani, *cit.*
- Foucault, M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, RCS Libri, Milano 2006.
- Foucault, M., *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino 2004.
- Freud S., *La testa di Medusa*, in S. Freud, *Opere*, Boringhieri, Torino 1940.
- Giacci, V., *Marlene, ambiguo angelo di celluloido*, in Urbani-Trogu-Castelli, *cit.*
- Goethe, J. W., *Faust*, Sansoni, Firenze 1948.
- Grespi, B., *La Gorgone sullo schermo*, in Damiani, *cit.*
- Gundlach F. C., *The Boys in the Backroom. Marlene Dietrich e i suoi fotografi*, in Urbani-Trogu-Castelli, *cit.*
- Lacan J., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi, 1954-1955*, Einaudi, Torino 1991.
- Lacan Jacques, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2003.
- La Magna, G., Annaratone A., *Vocabolario greco-italiano*, Signorelli, Milano 1963.
- Luhmann N., *Funzione della religione*, Morcelliana, Brescia 1991 (orig. 1982).
- Mérimée, P., *Carmen. Mosaico*, RCS Libri, Milano 2003.
- Sartre, J.-P., *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*, NET, Milano 2002.
- Sudendorf Werner, *Marlene Dietrich: leggenda di una diva*, in Urbani-Trogu-Castelli, *cit.*
- Tarchetti Iginio Ugo, *La Fosca*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002.
- Urbani, P., Trogu, G., Castelli, G. P. (a cura di), *Marlene Dietrich, il volo dell'angelo. La collezione Marlene Dietrich di Berlino*, Progetti Museali, Roma 1996.
- Wedekind, F., *Lulù. Lo spirito della terra. Il vaso di Pandora*, Adelphi, Milano 1972.