

La Venere che non ti aspetti. Analisi di un'immagine fotografica di Beatrice Vio

Emanuele Fadda
Università della Calabria
lelefadda@gmail.com

1. Premessa

Questo lavoro è centrato attorno all'analisi di un'immagine fotografica (fig. 1)¹, da un punto di vista insieme iconografico e plastico. L'immagine in questione è fortemente "costruita" da entrambe queste prospettive, ma tale costruzione è funzionale a un'articolata operazione di comunicazione, attuata attraverso richiami enciclopedici ed intertestuali. L'operazione *specificata* compiuta dall'immagine consiste sostanzialmente nell'inserimento di un elemento di shock, che spezza di colpo il sistema di attese indotto da una struttura per altri versi più o meno stereotipata. L'operazione più generale è quella della promozione della dignità della disabilità, attuata essenzialmente attraverso l'*esempio*. Il mio contributo vuole essere "un po' corsaro", nel senso in cui Pozzato (2004: 9) ha adoperato l'espressione: vuole cioè prendere spunto da un'analisi (più o meno) tecnica – e con possibili risvolti didattici – per entrare in temi che sono abitualmente pertinenza di altre discipline e altri approcci.

Procederò così: dapprima richiamerò, nel modo più asettico possibile, le linee generali del caso che ci interessa (senza di che, sarebbe impossibile affrontare il discorso); dopodiché presenterò un'analisi dell'immagine, suddividendola in due prospettive (ma tale ripartizione astratta è un po' una forzatura – giacché non i due punti di vista, ma le relazioni tra essi, sono ciò che è davvero interessante – e non la si potrà rispettare fino in fondo); infine, a partire da un ampliamento e da un dettaglio della contestualizzazione iniziale, cercherò di inquadrare la strategia generale in cui quest'immagine può essere inserita, e il ruolo che essa vi riveste.

1.1 Alcune note informative²

Bebe (Beatrice) Vio nasce a Venezia il 4 marzo 1997. Inizia l'attività sportiva – e in particolare la pratica della scherma – prima dei sei anni. Alla fine del 2008 contrae la meningite B, per cui non era stata vaccinata (lo era stata, invece, per quella di tipo A), in forma così virulenta che l'infezione le provoca necrosi estese per larghe zone del corpo, lasciandole diverse cicatrici (anche in viso) e rendendo necessaria, per salvarle la vita, l'amputazione della parte terminale (sotto l'articolazione) di tutti e quattro gli arti.

La reazione della ragazza – e della famiglia – è immediata: tornata a scuola non appena possibile, si sottopone a riabilitazione motoria, e riprende l'attività sportiva,

¹ L'immagine si trova all'URL: <http://gamesanatomy.it/2016/07/15/intervista-bebe-vio/>, ed è ripresa (in versione ridotta in altezza), in un articolo su *Nextquotidiano* (<http://www.nextquotidiano.it/bebe-vio-sbaglia-a-ridere-della-sua-disabilita/>), il cui contenuto riprenderò nell'ultimo paragrafo. Per ragioni grafiche, l'immagine stessa, e le altre immagini che adopererò per descriverla comparativamente, sono concentrate in un'appendice iconografica, con una numerazione cui si farà riferimento nel corpo del testo.

² Fonti principali: https://it.wikipedia.org/wiki/Beatrice_Vio; <http://gamesanatomy.it/atleti/beatrice-vio/>; <http://www.fondazionegiulioonesti.it/amiciperlosport/index.php/it/beatrice-bebe-vio.html>.

avvalendosi di una protesi concepita per reggere il fioretto, e inserendosi nei circuiti della scherma paralimpica. A questa attività agonistica Bebe Vio affianca una parallela attività di sensibilizzazione sociale, non solo attraverso l'associazione creata dai suoi familiari (art4sport), ma anche raccontando la propria esperienza in un libro (Vio 2015) e, più in generale, attraverso la gestione della propria immagine e della propria presenza pubblica e mediatica³, che la porta p. es. ad apparire come co-conduttrice alla "Domenica Sportiva", o a partecipare alla delegazione italiana nel recente viaggio negli Stati Uniti del Presidente del Consiglio dei Ministri.

Il ruolo pubblico di Beatrice Vio è sostenuto da una serie impressionante di risultati agonistici, che non trovano paragone altrove – se non, sul versante maschile, con quelli di Alex Zanardi⁴: nel giro di due anni, la schermidrice ha vinto i titoli europeo (2014), mondiale (2015) e paralimpico (2016) della propria categoria di fioretto – e tutto ciò a dispetto dell'età giovanissima, e soprattutto del fatto che le sue sfidanti non hanno l'uso delle gambe, ma hanno invece quello delle braccia.

2. Una tradizione iconografica di riferimento

Guardando la fotografia, la prima cosa che si esperisce è una certa aria di famiglia. La situazione e la posa non ci giungono affatto nuove. Se chiedessimo a un campione ben costruito di persone quali parole (connotatori) userebbero per descrivere quest'immagine, probabilmente risposte come "classe", "eleganza" e anche "lusso" sarebbero le più frequenti. Ma questi connotatori sono in qualche modo veicolati da un formante figurativo ben preciso e ben noto: una giovane donna semidistesa, in un ambiente interno (ma con un'apertura intuibile all'esterno), che osserva il proprio osservatore⁵.

Questo formante è molto diffuso e molto antico, e la sua nascita e il suo sviluppo sono stati più volte raccontati. Io sceglierò come guida il racconto di Omar Calabrese (2003), che assegna il ruolo di immagine "capostipite" alla cosiddetta "Venere di Urbino" dipinta da Tiziano nel 1538 (fig. 2). La storia è abbastanza nota: Tiziano si trova a dover completare (aggiungendo il paesaggio e un amorino, poi raschiato), dopo la morte di Giorgione, il dipinto oggi noto come "Venere di Dresda" (fig. 3). Anni dopo, egli stesso produce un dipinto che, pur citando quello del maestro, se ne distacca coscientemente ed esplicitamente attraverso una batteria di dispositivi che solo rozzamente possono essere compendiate attraverso l'annosa (e criticatissima) dicotomia natura vs. cultura, e che qui posso solo riassumere:

³ Su questi aspetti tornerò più diffusamente nell'ultimo paragrafo.

⁴ Alex (Alessandro) Zanardi (Bologna, 23 ottobre 1966) è un ex pilota automobilistico italiano, che ha gareggiato per vari anni in Formula 1. Il 15 settembre 2001, durante una gara della categoria CART, rimase vittima di uno spaventoso incidente: la sua macchina fu tranciata in due da un'altra vettura in arrivo. Salvato miracolosamente, fu però amputato delle due gambe. Riprese a gareggiare con vetture speciali, ma soprattutto iniziò una fortunata carriera di ciclista paralimpico, che lo portò a vincere varie medaglie d'oro alle paralimpiadi di Londra 2012 e Rio de Janeiro 2016, oltre a diversi titoli mondiali. Inoltre dal 2010 è conduttore televisivo. Zanardi può dunque essere considerato una sorta di omologo maschile di Bebe Vio, se non per due fondamentali differenze: la prima è l'età dell'incidente (Zanardi aveva all'epoca quasi 37 anni), la seconda la notorietà sportiva già raggiunta prima della menomazione.

⁵ Non mi interessano in questa sede le varianti scopertamente erotiche, e spesso al limite con la volgarità (con la donna in posizione supina, le gambe più o meno divaricate, ecc.), sempre più presenti nella fotografia di moda, perché non sono pertinenti al nostro caso.

- laddove VD⁶ è inserita in ambiente bucolico (con il paesaggio sullo sfondo), VU è in un interno, per quanto un divisorio (che Calabrese riconosce come astratto, perché non ha spessore) separi la sua stanza dalla sala in cui le fantesche stanno traendo da una cassa i vestiti con cui abbigliarla (e quest'ultima sala è anch'essa in comunicazione con l'esterno, attraverso una bifora);
- laddove VD non porta monili ed è (per quanto piacevolmente) scarmigliata, VU ha un anello e un bracciale, e la sua acconciatura è curata;
- ma soprattutto, laddove VD è dormiente, inconsapevole di essere osservata e probabilmente della sua stessa bellezza, VU è desta e guarda l'osservatore senza alcun imbarazzo, sicché l'immagine interpellata attivamente chi ne fruisce⁷.

Il modello "naturale"/bucolico/giorgioniano ha una diffusione immediata e ampia già negli anni immediatamente successivi al 1512 – si pensi alle varie versioni della "ninfa della fonte" dipinte da Lucas Cranach il vecchio⁸ – ma io non mi occuperò qui che del modello "culturale"/interno/tizianesco, nel quale la nostra immagine può essere inserita. In particolare, mi soffermerò sul rapporto tra VU e un'altra immagine, con cui la fotografia da analizzare instaura una relazione intertestuale che mi pare abbastanza esplicita: il ritratto scultoreo di Paolina Bonaparte come Venere vincitrice eseguito da Canova nei primi anni dell'800, e conservato nella Galleria Borghese (fig. 5; d'ora in poi PB). Chi metta a confronto le due opere non potrà non notare alcuni richiami⁹: per esempio il triplice drappeggio sotto la superficie d'appoggio del triclinio, che ricorda a un tempo la tenda e i tre cassoni di VU, ma anche i cuscini e il drappo (che in VU copre il letto, mentre nella scultura di Canova cinge i fianchi della donna), e infine l'acconciatura della donna. Una differenza fondamentale sta nel fatto che la Venere/Paolina, nel suo status di dea (e non di moglie o cortigiana, come la VU), *non guarda* l'osservatore (ma può essere fissata negli occhi – per così dire – suo malgrado, giacché la scultura è concepita per essere ammirata da ogni prospettiva). Dunque il ritratto di Bebe Vio (d'ora in poi BV) può – e in un certo senso *deve*, se ammettiamo il primato dell'*intentio operis*¹⁰ – essere concepito all'interno di una triangolazione intertestuale con VU e PB. Ma la descrizione di una tale triangolazione dovrà essere preceduta – come è sempre buona norma in semiotica visiva – da una analisi plastica.

3. Analisi dell'immagine e percorsi di lettura

⁶ Nel seguito, VD e VU verranno usati a designare, rispettivamente, la Venere di Dresda e la Venere di Urbino.

⁷ Secondo modalità che sono state studiate nel dettaglio da Bredekamp (2015) e altri autori, e che qui non è il caso di approfondire. Quanto all'analisi di Calabrese, il mio riassuntino schematico non le rende certo giustizia, e invito il lettore interessato a guardarla, anche per integrare dettagli (come ad esempio la relazione tra il cane – simbolo di fedeltà – e la probabile destinazione nuziale del dipinto) su cui non ho potuto insistere, nonché per una discussione dei valori erotici non sempre omogenei veicolati da tale tradizione iconografica.

⁸ Un'analisi magistrale della prima di esse (fig. 4) è stata compiuta da Greimas assieme a T. M. Keane, in un contributo inserito in Corrain (2004: 39-48).

⁹ Ancora una volta, mi tengo all'oggetto e lascerò da parte i rapporti – pur fondamentali – di PB con la tradizione dell'immagine classica e preclassica (si pensi al sarcofago etrusco degli sposi, ecc.).

¹⁰ L'immagine fa parte di un servizio fotografico realizzato per *Vanity fair* da Alberto Dedè e Bruno Pulici. Ma il lavoro dell'analisi semiotica prescinde in larga misura dal richiamo a una *intenzione* più o meno conscia da parte del creatore(/i) del testo/immagine, e risulta spesso più produttivo e interessante in assenza di tale richiamo.

L'idea – apparentemente intuitiva – che l'unica cosa interessante di una immagine fotografica sia il suo oggetto (il “che cosa” viene fotografato) è in realtà discutibile, e – per fortuna – discussa da tempo¹¹. Non è dunque insensato iniziare la mia analisi con il livello plastico.

Il primo carattere che troviamo è l'incontro tra una direttrice verticale (preponderante) e diverse direttrici diagonali, rappresentate, in un senso, dal battiscopa e dal lato più corto del tappeto, e dall'altro, dall'orientazione della *chaise longue*/triclinio e dai riflessi della luce. La direttrice verticale è rimata dalle tende, dall'angolo del muro, dalla lampada e da una delle due protesi/gambe. Una prima ripartizione verticale taglia in due l'immagine, in una zona illuminata (la luce che filtra dalla finestra, e che giunge a “tagliare” un quarto di volto di BV, più o meno a metà dell'occhio destro) e una in penombra. Il corrispondente “ritaglio” orizzontale, asimmetrico, è dato dal congiungersi del lato inferiore della finestra con il lato superiore della *chaise longue*, sicché la testa della ragazza è in qualche modo “staccata” dal resto della sua figura. Questa struttura è sostenuta da una nutrita batteria di rime iconiche (base del triclinio/tappeto, busto/braccio destro/bracciolo del triclinio/lato corto del tappeto), di cui una è più importante: si tratta della rima tra il fioretto e le gambe di BV (o meglio la parte inferiore, dalla vita in giù). L'importanza sta nel fatto che essa suggerisce una direzione di lettura definita del corpo della ragazza, una sorta di percorrimiento visivo/erotico del corpo medesimo, che però culmina in uno shock brusco al riconoscimento delle protesi/gambe staccate dal resto del corpo. L'illuminazione piena di queste ultime, e il loro inserirsi nella doppia direttrice verticale/diagonale completeranno l'effetto di enfasi, sicché si potrà dire che il primo scopo della fotografia (quello di arrivare all'ultimo alle protesi, e dar loro però tutta l'importanza possibile) sarà raggiunto. Solo allora l'osservatore risalirà all'indietro, e magari scoprirà la differenza di tinta tra l'incarnato di BV e le protesi/avambracci, le cui articolazioni con gli omeri erano in qualche modo occultate dalla posa del braccio sinistro e dalla sovrapposizione tra fioretto e braccio destro/protesi, oltre che dal bracciale posto su quest'ultimo. Ugualmente, potrà rintracciare le cicatrici della meningite sulle guance e sulla fronte, rimaste fino ad allora più o meno occultate dalla penombra relativa e dalla divisione del viso in una parte illuminata e in una parte che non lo è.

A quel punto l'osservatore stesso dovrà riconoscere di aver letto un'immagine secondo uno stereotipo. Lo stereotipo stesso è sostenuto da una batteria di richiami iconografici abbastanza precisi, che riportano anzitutto a PB, e poi mediamente a VU. Vediamone qualcuno: i tendaggi richiamano i drappeggi sotto il triclinio di PB, che a loro volta richiamano i tre cassoni nella parte più esterna di VU; ma soprattutto richiamano la tenda/divisorio astratto di VU, e la nappa visibile della tenda più esterna richiama il nodo della tenda di VU. La finestra/apertura sull'esterno, presente tanto in VU quanto in PB (o almeno, nello sfondo scelto per la sua collocazione) non è divisa in due (bifora), ma una protesi/gamba – se prolunghiamo la linea da essa rappresentata sulla direttrice verticale – può assolvere in qualche modo questo scopo. Il tappeto sotto il triclinio ricorda quello nella stanza esterna di VU. Il gomito di Bebe Vio non regge la testa, ma è una via di mezzo tra il modello/Tiziano (per la posizione) e il modello/Canova (per la tensione). Il braccio sinistro che regge l'elsa del fioretto richiama VU che regge il mazzo di fiori, mentre il braccio destro che regge la punta del fioretto richiama PB/Venere che regge la mela donata da Paride. La principale

¹¹ A partire anzitutto da Floch (2003), le cui analisi sono sempre condotte a partire dal primato della prospettiva plastica.

differenza rispetto ai modelli VU e PB (e in generale rispetto ai modelli della Venere semidistesa) è l'orientamento da destra a sinistra – ma anche questo è rintracciabile in un'immagine molto nota appartenente alla medesima tradizione: la *Maya* di Goya (la *vestida* è in fig. 7).

Veniamo ora al modello di donna che si vuole rappresentare. Ho già notato come esso voglia essere elegante più che scopertamente erotico, sicché esso non mette in scena esplicitamente la sessualità, né da un punto di vista mitologico/divino (come VD e la ninfa della fonte), né tantomeno da un punto di vista profano (come fa VU, e ancor più l'*Olympia* di Manet – fig. 6) – tanto è vero che nessuna delle due mani/protesi di BV è posata sul ventre. Ciò che si vuole rappresentare è un'eleganza spartana, che coincide con l'atletismo e la forza; non però una forza violenta, in tensione e quasi-maschile – come la Venere del Pontormo (fig. 5)¹² quanto piuttosto una forza composta, elegante, suggerita solo dalla tornitura della spalle che caratterizza una corporatura altrimenti minuta. Questo tipo di fisicità è esaltato dall'abito semplice ed elegante, di colore blu notte (che richiama gli occhi azzurri di BV), sbracciato ma con spalline abbastanza spesse e scollo tondo e alto (che occultano il décolleté non abbondante). La parte terminale dell'abito può in qualche modo ricordare il tessuto che cinge PB. Lo scollo e il taglio corto dei capelli richiamano infine a un altro modello della nostra tradizione: la *Bagnante* di Manet (fig. 8). Collare e bracciale sono ugualmente semplici: il bracciale richiama a VU, PB e *Olympia*, il collare solo a quest'ultima (anche se PB ha qualcosa come il segno di un collare).

4. L'immagine come veicolo di comunicazione sociale, attraverso la gestione dell'identità

Nella sezione precedente ho cercato di descrivere i meccanismi attraverso i quali l'immagine arriva a produrre il suo effetto; ma ho descritto quest'ultimo solo parzialmente: l'inquadratura in una tipologia familiare, un certo tipo di percorso di lettura, una brusca rottura delle attese cognitive, una riconsiderazione del valore dell'immagine. In realtà l'effetto non finisce qui – *non può finire qui*. Una volta che lo shock si sia realizzato, e che l'immagine sia stata “ricalibrata”, essa obbliga il fruitore a una riflessione sulle proprie modalità di fruizione¹³. Lo sguardo della ragazza, fisso in camera, non lascivo ma fermo, interpella l'osservatore non meno di quello di VU, o di *Olympia*. E l'osservatore deve riconoscere di aver applicato un certo tipo di lettura – almeno latamente *erotico*, e comunque esteticamente ammirativo – a un oggetto nei cui confronti un tale sguardo gli sembrerebbe a prima vista *improprio*. A quel punto può avere almeno due reazioni: l'una di fastidio (per la situazione e per sé stesso), un'altra di riconsiderazione globale: perché una persona priva delle parti terminali degli arti non dovrebbe essere anche attraente, visto che è *così*, al principio, che l'ho guardata? In ogni caso l'immagine avrà sortito un effetto forte, e duraturo.

Un tale effetto segna in modo un salto di qualità rispetto a quella che si può considerare come una strategia generale di comunicazione attraverso l'esibizione della propria identità. Nel parlare di strategia, non intendo – ancora una volta –

¹² Su cui v. Calabrese (2003: 49 sgg.).

¹³ La riflessione del fruitore diviene in qualche modo un'eco di quella dello studioso – o piuttosto si potrebbe invertire il rapporto: lo studioso cerca in qualche modo di rendere ragione della riflessione del fruitore. Peraltro, i mezzi *stricto sensu* semiotici con cui lo si è fatto qui non sono gli unici possibili: si potrebbe per esempio ricorrere alla categoria peirceana di '(percezione come)' abduzione, a quella wittgensteiniana di 'vedere come', ecc.

riferirmi a un'intenzione esplicita, né tantomeno alla questione – spinosa quant'altre mai – dell'incrociarsi di una tale strategia con quelle degli altri personaggi occasionalmente coinvolti¹⁴. Ciò che mi interessa è piuttosto il genere di *effetti* sortiti dagli altri comportamenti e dalle altre apparizioni pubbliche e immagini di Bebe Vio, e l'eventuale differenza con gli effetti sortiti da questa immagine.

Quella che ho chiamato la strategia generale è sostenuta dalla giovane età della protagonista, dalla spontaneità evidente, e da un'ironia spietata applicata su sé stessa, per fugare ogni dubbio sul fatto che ciò che si cerca sia la pietà del prossimo. La dichiarazione dell'atleta per cui “il [mi]o non è un ruolo ingessato”¹⁵ non descrive che parzialmente tale strategia e il tipo di “terapia d'urto” cui essa sottopone il pubblico: si pensi alla foto postata su Facebook il 6 novembre scorso, in cui Bebe Vio “presta” a un amico la propria protesi/braccio per usarla come prolunga per scattare *selfies* (con il commento “Mamma mi ha detto che sarei potuta diventare qualsiasi cosa nella vita... quindi ho deciso di essere un selfie stick”)¹⁶. Naturalmente, la spontaneità giovanile, l'assoluta determinazione agonistica e l'autoironia spregiudicata si sostengono a vicenda, e tutta la strategia cadrebbe in mancanza di uno di questi elementi, sicché Bebe Vio può permettersi in altri casi di essere terribilmente seria senza il rischio di apparire retorica e patetica¹⁷.

Tuttavia, il mio avviso è che questa immagine rappresenti – rispetto a questa strategia pur composita – una novità e un salto di qualità. Pensiamo alla didascalia con cui questa foto viene presentata in un post su Facebook del 23 giugno: “Va beh dai diciamolo... chiunque verrebbe bene in un posto del genere e con un tacco 12”. Sembrerebbe una battuta dello stesso tenore di quelle pesantemente autoironiche, se non fosse per quel “chiunque”, che tradisce una differenza – quale che ne sia la coscienza esplicita. Non si tratta più di proporsi come una persona “speciale” che ha qualcosa in meno (la parte terminale degli arti) e qualcosa in più (una determinazione assoluta, o la facoltà di essere “smontabile”) rispetto alle persone normali – ma di una persona normale (una ragazza come le altre, più o meno attraente), che ha in più una determinazione agonistica feroce e un rapporto sereno con la propria caratteristica di essere “smontabile”.

Pochi altri mezzi – e probabilmente nessun mezzo verbale – avrebbero potuto esprimere quest'idea con la stessa potenza ed efficacia di quest'immagine.

¹⁴ È innegabile che le personalità – *tutte* le personalità – che scelgono di presentarsi in occasioni ufficiali con Bebe Vio, e di mostrarle in qualche modo solidarietà e supporto, guadagnino in immagine e visibilità, esponendosi così (come del resto l'atleta stessa) ad accuse di comportamento strumentale.

¹⁵ Rilasciata nell'intervista del 15 luglio scorso per *Games anatomy*, già citata come fonte dell'immagine *supra* alla n. 1.

¹⁶ Questo tipo di autoironia spregiudicata ha generato polemiche sul fatto che essa non risulti paradossalmente dannosa per altre persone che si trovino nella stessa condizione di Bebe Vio, ma non siano sostenute dal suo successo e dalla sua forza morale: cfr. l'articolo su *Nextquotidiano* già citato *supra* alla n.1.

¹⁷ Così è ad esempio nell'immagine per la campagna, realizzata da Anne Geddes, a favore della vaccinazione contro la meningite.

APPENDICE ICONOGRAFICA

Fig. 1 (= BV) – Fotografia Bebe Vio (da www.gamesanatomy.it, 2016)



Fig. 2 (=VU) – Tiziano, *Venere di Urbino* (1538)



Fig. 3 (=VD) – Giorgione (Tiziano), *Venere di Dresda* (1507-12)



Fig. 4 – L. Cranach, *Ninfa della fonte* (prima versione, 1518)



Fig. 5 – G. Pontormo, *Venere e Cupido* (1533)



Fig. 5 (=PB) – A. Canova, *Paolina Bonaparte come Venere vincitrice* (1805-8)



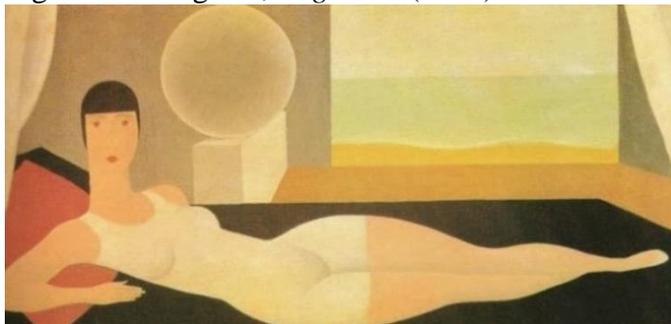
Fig. 6 – E. Manet, *Olympia* (1863)



Fig. 7 – F. Goya, *Maya vestida* (ca 1800)



Fig. 8 – R. Magritte, *Bagnante* (1925)



Bibliografia

- BREDEKAMP, Horst, 2015: *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Roma, Raffaello Cortina (ed. or. 2011).
- CALABRESE, Omar, 2003: *Tiziano, la Venere di Urbino*, Milano, SilvanaEditoriale (Piccola biblioteca del Sole 24 ORE, 2).
- CORRAIN, Lucia, 2004: *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi.
- ECO, Umberto, 1979: *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- FLOCH, Jean-Marie, 2003: *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi (ed. or. 1986).
- HJELMSLEV, Louis T., 1968: *Fondamenti della teoria del linguaggio* (a cura di G. C. Lepschy), Torino, Einaudi (ed. or. 1943).
- PINOTTI, Andrea & SOMAINI, Antonio, 2016: *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- POLIDORO, Piero, 2008: *Che cos'è la semiotica visiva*, Roma, Carocci.
- POZZATO, Maria Pia, 2001: *Semiotica del testo*, Roma, Carocci.
- VIO, Beatrice, 2015: *Mi hanno regalato un sogno*, Milano, Rizzoli.

Sitografia

it.wikipedia/org
www.facebook.com
www.fondazionegiulioonesti.it
www.gamesanatomy.it
www.nextquotidiano.it