



Guarire con le foto o guarire dalle foto?
Dario Castellaneta
Esercizi Filosofici 4, 2009, pp. 93-101
ISSN 1970-0164

GUARIRE CON LE FOTO O GUARIRE DALLE FOTO?

Dario Castellaneta

1. Premessa

Della fototerapia qui analizzata – da non confondere con la pratica medica che sfrutta il potere curativo della luce – non molto si sa in Italia. Saggi e articoli sull'argomento sono stati scritti soprattutto negli Stati Uniti e in Inghilterra, mentre qui da noi solo una tesi di laurea sul valore psicoterapeutico della fotografia è stata discussa nel 2007 presso la Facoltà di Lettere di Bologna.¹ Il primo convegno internazionale di fototerapia si svolse nel 1977 negli Stati Uniti. L'attività del Phototherapy Center a Vancouver, che dal 1982 è l'archivio e la sede dei corsi sulle tecniche fotografiche in psicoterapia, iniziò da un'idea di Judy Weiser, psicologa e arte-terapista, il cui primo articolo al riguardo era apparso già nel 1975.² Da allora sono nati centri di fototerapia in Finlandia, in Giappone, e si sono susseguite centinaia di conferenze e tavole rotonde, di cui una in Italia nel 2006, presso il Centro di Salute Mentale di Lucca, mentre ad Ancona è esistito un Gruppo di Ricerca Italiano in Fototerapia (GRIFO).³

La prima testimonianza intorno ai risvolti psicologici della fotografia è del 1856: Hugh Diamond, un medico del reparto psichiatrico di Londra, registra come effetto benefico del ritratto fotografico sui pazienti, quello di stimolare la loro attenzione verso il proprio aspetto esteriore. Oggi risulterebbe inadeguato inscenare un teatro di posa, riprodurre uno studio fotografico all'interno di una struttura psichiatrica, e ci pare che in definitiva il dottor Diamond non facesse altro che prendersi gioco del malato e della sua disponibilità a prendere su di sé ruoli e compiti imposti dall'alto. Oggi è possibile fare di più: nel centro di salute mentale di Napoli il fotografo Antonio Biasucci dà lezioni di fotografia ai pazienti, in modo che la macchina nelle loro mani perda quel senso minaccioso che ha quando viene adoperata da un medico che voglia scrutarli o immortalarli.

¹ S. Latella, *L'importanza dell'immagine fotografica nella poetica di Jo Spence. Tesi di psicologia dell'arte*, Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Bologna.

² J. Weiser, *Photography as a verb* in «The BC photographer», fall 1975.

³ Gruppo coordinato da Ayres Marques Pinto, fotografo e ricercatore in Comunicazione e linguaggi non verbali. Come psicologo si occupa di videoterapia e fototerapia con pazienti anziani.

2. Cos'è la fototerapia?

Le immagini adoperate dalla tecnica di fototerapia sono di cinque tipi diversi, così come li ha definiti Weiser.⁴ Per prima cosa al cliente viene chiesto di mostrare le foto che fanno parte di una sua selezione personale. Quasi tutti custodiscono album di famiglia o piccole raccolte di immagini fotografiche, dalle foto di classe ai ricordi di viaggio ecc. Questo primo gruppo di fotografie funziona come un rapido innesco del processo di rievocazione. Davanti a queste immagini ci viene chiesto normalmente di descriverne l'occasione, di ricordare gli eventi che le hanno accompagnate, di esprimere giudizi sulle persone e le cose rappresentate, stimolando l'apertura di un racconto autobiografico a cui ci si lascia andare con facilità. Mostrare le proprie foto di famiglia può servire alla ridefinizione della propria identità, permettendo di includere interpretazioni che vadano al di là della posa e della facciata. Spesso infatti le foto di famiglia sono costruite secondo criteri che esprimono spazialmente le relazioni sociali e di potere interne alla struttura della parentela: la coppia dei genitori e i membri più anziani in centro con ai lati i figli maggiori e in basso quelli più piccoli, collocate più in disparte, o distanti sullo sfondo, le persone che non fanno parte della famiglia biologica. Questa attività di descrivere le proprie foto è anche un gioco abbastanza comune nella vita quotidiana, dove tuttavia si addice più felicemente a chi ha intenzione di trasmettere un particolare messaggio, di tipo storico generazionale, oppure di costume e di appartenenza sociale. Pure, una tale attività presuppone negli altri una notevole capacità di ascolto il più delle volte simulata. Quello dell'album di famiglia è a tutti gli effetti un gioco linguistico che funziona bene entro limiti precisi, e cioè che i partecipanti siano effettivamente imparentati. La richiesta di giocare questo gioco di fronte all'analista farà emergere parole e atmosfere diverse.

Un secondo gruppo di foto che vanno selezionate sono quelle scattate di propria mano. Queste serviranno a sollecitare interrogativi in direzione introspettiva e potranno chiarire i motivi inconsci che hanno portato a scattare una foto in quel particolare istante, o far luce sull'esigenza inconscia soddisfatta da una certa inquadratura. Il semplice fatto di avere avuto con sé la macchina fotografica quel giorno e non un altro, il semplice gesto di portare l'obiettivo agli occhi, sono già di per sé elementi significativi. In questo tipo di foto il coinvolgimento emotivo può essere più o meno alto e variamente ricco di contenuti simbolici che sarà compito dell'analista portare in superficie. A questo livello comincia a divenire importante l'interpretazione di istanze di censura e di controllo, che però si rivelano cruciali in un terzo tipo di scatti: quelli che ritraggono la persona del cliente.

Questo terzo gruppo includerà autoscatti, fotoritratti e fototessere, in cui il

⁴ J. Weiser, *PhotoTherapy Techniques*, Vancouver 1993.

volto è in primo piano e l'atteggiamento di chi è in posa comunica il sentimento destato davanti all'obiettivo. Roland Barthes ha così descritto nel suo libro *La camera chiara* quel senso di ansia e di timore che lo coglie allorché *subisce* una fotografia: «in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte».⁵ Dall'osservazione di foto in cui il soggetto è ripreso a sua insaputa emergono i tratti di sé più nascosti, espressioni e gesti che, non essendo controllati al momento dello scatto, offrono indizi e appigli per l'interpretazione. Il fatto che questi ritratti accidentali siano piuttosto rari aggiunge un carattere di sorpresa e di fascinazione verso la propria immagine. In essi non si manifesta quella resistenza narcisistica implicata dal *primo piano*. È noto che quando un fotografo va in cerca di un'espressione il più possibile naturale sul viso dei suoi modelli, spesso lo fa scaricando numerosi rullini. Questo senz'altro aumenta la possibilità di buona riuscita, perché quando il soggetto si abitua alla macchina fin quasi a dimenticarsene allora le sue difese cadono. In questi casi la naturalezza è un effetto ottenuto a prezzo di artifici messi in atto dal fotografo: se riesce a distrarre i suoi modelli, a farli pensare ad altro, a metterli a proprio agio, è anche in grado di dirigerli come farebbe un regista con i propri attori.

Un quarto genere di fotografie utilizzato durante le sedute analitiche è costituito da foto scattate su indicazione del terapeuta. Si tratta di foto il cui tema può venir imposto oppure concordato, ma sempre scelto all'interno di un ventaglio offerto dall'analista. Le fotografie fatte seguendo questo ordine avranno valore di prove, l'analista ne ricaverà elementi di discussione mettendo in rilievo figure ricorrenti, suggerendo motivi e esplicitando altre eventuali linee di indagine, più difficilmente percorribili attraverso la sola verbalizzazione. La foto supera facilmente le difese di un soggetto che rifiuta il dialogo, permettendo al terapeuta di rivolgere domande intorno alle foto scattate dal paziente evitando di farlo sentire sotto esame. In questi casi ciò che più conta è l'aderenza a un tema predefinito, e non tanto la padronanza di una tecnica. Prioritario è l'interessamento verso un particolare problema, la focalizzazione dell'attenzione verso un aspetto del mondo e la possibilità di esprimersi attraverso un canale che non richiede più di tanto impegno o manualità. Questo rapporto di committenza tra l'analista e il suo cliente comprende l'uso attivo della fotografia, trasforma lo spettatore in autore, e spesso si conclude con il lavoro in camera oscura e con l'esposizione delle foto al pubblico – cosa che in qualche caso può risultare un avviamento alla fotografia professionale. Va anche detto che la fototerapia incoraggiando un uso artistico della macchina fotografica, mentre ottiene una preziosa testimonianza sulla personalità dell'autore, d'altra parte stuzzica la sua vanità e ne aumenta l'autostima.

La quinta e ultima tecnica di fototerapia si basa sulle foto facenti parte di una collezione ad hoc. Questo lavoro è supportato dalla convinzione

⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.

comportamentista nell'impossibilità di un accesso ai fatti psichici se non tramite un'interfaccia. L'uso delle immagini fotografiche come test proiettivo presuppone l'esistenza di una sorta di codice e di un sistema di corrispondenze tra le immagini e il loro significato. Le fotografie sono qui usate per formare le lettere di un alfabeto aperto, in cui le immagini si scartano via via fin che si trova quella giusta, come in una selezione naturale dei simboli. La volontà di formalizzare un insieme di segni trova nella fotografia un nuovo terreno, e rappresenta una sfida alle possibilità comunicative dell'uomo oltre il linguaggio.

3. Chi si rivolge alla fototerapia?

Dietro il ricorso all'immagine come integrazione alla comunicazione verbale c'è soprattutto l'idea che il linguaggio possa più spesso offuscare che chiarire e la sensazione che le parole siano dei paraocchi. Questo aspetto conduce verso un utilizzo privilegiato della fototerapia con soggetti che costituzionalmente hanno un deficit linguistico. Gli esempi citati dalla letteratura vanno dai bambini agli stranieri (persone che cercano di adattarsi a una cultura diversa possono valersi della macchina fotografica come oggetto transizionale e da dietro il quale osservare ciò che li incuriosisce senza guardarlo direttamente), dai sordi alle persone con disturbi emotivi o disfunzioni cerebrali. Un altro esempio di applicazione è dato dall'uso della fotografia con persone che hanno bisogno di riaccettare la propria immagine dopo un incidente o una malattia, o come sfogo per coloro che non possono manifestare la propria identità sessuale e per i quali fissare in immagine il proprio desiderio represso vale come conferma, oltre che come gioco.

Attraverso il medium fotografico non soltanto è più facile esprimere contenuti psichici latenti, ma viceversa imprimere nella mente un contenuto esterno, rendendo possibile una tecnica di cambiamento personale. A tale scopo si rivolgono al fototerapista anche persone che hanno una vita pubblica e desiderano costruire la propria immagine in maniera da risultare vincenti prima di tutto ai propri occhi. In questo caso è più corretto parlare di fotografia terapeutica, poiché l'accento è spostato sulla fotografia e non sulla terapia.

C'è motivo di credere che ovunque la fotografia eserciterà il suo potere di seduzione, lì potranno sorgere studi fotografici in cui costruire immagini a fini non soltanto commerciali.

4. Quali sono le basi filosofiche della fototerapia e come la filosofia può guardare a questa pratica?

Le basi filosofiche della fototerapia vanno cercate nella psicologia della Gestalt

– ogni foto è un'unità la cui grandezza è maggiore della somma delle parti; nella pragmatica linguistica – esplorando la dimensione non verbale della comunicazione; e nell'esistenzialismo – ogni foto contiene sempre una storia: la storia delle mani che l'hanno toccata, la storia di ciò che è successo prima e dopo lo scatto, la storia di ciò che continua a succedere lì dove è stata scattata.

Ma la questione che si vuol sollevare è questa: se Barthes avesse perso la foto di sua madre bambina, che così intensamente lo rapiva, avrebbe vissuto un secondo lutto e forse avrebbe inventato per sé un'altra fototerapia: una disintossicazione dalla fotografia invece che una riabilitazione.

Se dal fare, osservare, comporre immagini fotografiche, si può trarre giovamento psicologico, può esser vero anche il contrario, che di fotografia ci si può ammalare. I *malati di fotografia* non sarebbero i maniaci, i patiti delle foto, che girano sempre con la macchina al collo, o che vivono nell'ambiente della moda, dell'arte o del giornalismo. Malati siamo tutti noi che di fotografia sentiamo il bisogno. Guarire dal bisogno di conservare fotografie, superare l'attaccamento verso questi piccoli idoli, è possibile anche grazie alla filosofia, quando essa ci indica una dimensione in cui la volontà di potenza sul passato è messa in dubbio e con essa l'inesorabilità del tempo. Farà dunque problema che il quid della fotografia possa non essere il Tempo – come indicato da Barthes -, né la Ripetibilità – come sostenuto da Benjamin – ma proprio la Luce.

5. Che cos'è la luce?

La luce, in ogni sua rappresentazione simbolica, nonché nella sua apparenza fenomenica, è collegata alla cecità, all'abbaglio e all'errore. Secondo l'interpretazione geometrica, cartesiana, che riduce il visivo allo spaziale, il soggetto ha un solo occhio, posto in un punto immobile, e percepisce lo spazio istantaneamente. La piramide prospettica ha sempre in cima il fuoco, e come unico punto di fuga il punto più luminoso dell'orizzonte. Ma questo luogo è irraggiungibile dallo sguardo e dal pensiero, per il quale l'impossibilità di fissare il sole rappresenta un'analogia della trascendenza. L'aspetto paradossale di un ente come la luce, che consente la visione ma che si sottrae alla vista, è in sintonia con il carattere del nichilismo, secondo il quale ciò che permette l'esistenza delle cose non è una cosa cui è permesso di esistere. Il punto di massima chiarezza è negato, l'estrema evidenza verso cui il pensiero è teso si sottrae alla certezza.

La fotografia mostra questo dilemma: perché la camera deve essere oscura? Perché il buio? L'oscurità è altrettanto inesplicabile. In un osservatorio astronomico il telescopio è praticamente nascosto in una caverna. Nella fisica quantistica poi, per vedere meglio non solo bisogna vedere poco, cercare della luce la parte infinitamente piccola, addirittura sarebbe meglio non guardare (la

camera a bolle è una versione ultimata della camera oscura). Nella luce si vedono le cose, ma la luce come cosa (la foto del fotone) non può essere guardata.

Attraverso la fotografia si riesce a vedere la luce, a fissare il sole, ma allora il sole, le galassie, il tempo, diventano familiari, e perdono valore man mano che acquistano realtà. Di fatto «una enorme sete di luce si impadronisce dell'uomo che ha perso sia la luce interiore che quella spirituale»⁶ e la fotografia si inserisce nel contesto del culto della luce artificiale, che è dominio sul tempo, ma anche compensazione di una grave mancanza. La fotografia, ontologicamente, è un'immagine tecnica: è cioè prodotta indirettamente dall'applicazione di testi scientifici, i quali a propria volta hanno operato una preliminare astrazione del mondo attraverso concetti, immagini, analogie. Quel che succede al fotografo non è di trovarsi di fronte al mondo, ma alla sua riduzione tecnologica. Questa messa tra parentesi, si direbbe, del reale in una cornice, segue la logica essenziale del nichilismo. La macchina fotografica applica inavvertitamente e immediatamente le regole più profonde della cultura occidentale. Isolando e mettendo a distanza di sicurezza le cose, l'uomo si crea un mondo apparentemente governabile. La distanza, che è anche la distinzione, l'essere *a fuoco*, permette un'illusione di maneggiabilità. Ogni immagine, generalmente intesa, ha questo minimo requisito. «Il bordo in cui si incornicia l'immagine – pensa JeanLuc Nancy – è il templum che gli àuguri romani tracciavano nel cielo».⁷ Ogni immagine è quindi non solo un vettore di informazione, non tanto una descrizione della realtà, ma una creazione, espressione di un intero sistema mentale, che rimanda più al voluto che al dato.

C'è scetticismo davanti alla fotografia, e non perché si è a conoscenza dei trucchi e dei fotomontaggi, ma perché si è convinti che il mondo stesso ci tragga in inganno, e si sospetta che la verità sia un trucco. Nel fiume del tempo, nel mare di luce, si possono prelevare delle sezioni, pescare delle prove, ma appena l'attimo è afferrato, subito si fa sentire di nuovo l'angoscia per il divenire, anzi in ogni foto l'angoscia del divenire è doppia, perché all'oscurità del referente si aggiunge l'inconsapevolezza del gesto fotografico. La foto mostra la nostra cecità due volte: la cecità del fotografo e la sua invisibilità: egli non vede quello che fotografa, e non vede se stesso mentre fotografa. Pensando a partire da un paradosso, ciò che sta sotto gli occhi di tutti è più difficile da vedere, allora la visione sarebbe un processo di occultamento, per cui si vede soltanto ciò che si ha già chiaro nella testa, e come ha scritto Paul Virilio, le immagini abituali sarebbero «solo schermi destinati a mascherare l'apparizione di forme nuove, a dissimulare la vita, il flusso dei rinnovamenti, il cambiamento delle forme».⁸ Nella confusione tra realtà e finzione, l'elemento di rischio non è dato dal fatto

⁶ H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Palermo 1989.

⁷ J-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002.

⁸ P. Virilio, *Orizzonte negativo*, Costa & Nolan, Genova 1986.

che grazie alla fotografia la rappresentazione sia divenuta eccessivamente realistica, ma viceversa dal fatto che è la realtà a essere diventata troppo fotografica. La fototerapia corre il pericolo di diventare un baluardo in difesa della dimensione testuale logocentrica e trasportando la fotografia nella sfera linguistica, rischia di fuorviarne la comprensione. Oggi assistiamo a un allargamento dell'universo figurale, dovuto alle immagini della nuova scienza che hanno arricchito il nostro patrimonio, ma d'altro canto ci attendiamo una emancipazione del visuale dal testuale, sulla strada aperta dalla manipolazione digitale del colore.

O forse ha ragione Jacques Derrida a sostenere che «in fondo, in fondo all'occhio, quest'ultimo non sarebbe destinato a vedere, ma a piangere»?⁹

6. Cos'è la cecità?

Ci si potrebbe chiedere anzitutto se esiste *una* cecità, oppure esistono *tante* cecità quanti sono i ciechi. Infatti si può considerare cecità anche quella che non rientra nei criteri di definizione legale di menomazione grave. Nella partizione delle percentuali di invalidità trovano posto anche le discromatopsie, o le forme di cecità psicosomatica (tema quest'ultimo affrontato nel film *Hollywood ending* di Woody Allen).

Alcuni indizi suggeriscono il pensiero che il non vedere sia, oltre che una perdita, un guadagno, del tipo particolare del dono. Se ricevere un dono indispono sempre, nel caso del “dono della cecità” si configura l'indisponibilità massima. Nel diario di John Hull *Il dono oscuro*¹⁰ si trova una testimonianza di come il maggior ostacolo al superamento del senso di sconfitta per la perdita della vista e di rifiuto della propria condizione di non vedente, non consista tanto nella difficoltà fisica dei movimenti, quanto nella difficoltà sociale e psicologica dell'essere considerati diversi. La specifica diversità di un cieco non viene compresa quale essa è per il soggetto ma è sentita come minaccia alla facoltà umana di vedere in generale. Lo si capisce dal fatto che gli altri si rivolgono al cieco come a un bambino: con questo atteggiamento protettivo la società mette in atto il tentativo di arginare la paura che la perdita della vista rappresenta.

Chi diventa cieco, dopo un iniziale periodo di sconforto, ci mette relativamente poco tempo a recuperare una normalità, rispetto per esempio a chi subisce la perdita di un arto. La riabilitazione è straordinariamente rapida. Il cervello infatti trova presto disponibile una serie di modificazioni sensoriali per il rinnovamento dell'esperienza. Una volta che il riorientamento

⁹ J. Derrida, *Memorie di cieco*, Abscondita, Milano 2003.

¹⁰ J. Hull, *Il dono oscuro. Nel mondo di chi non vede*, Garzanti, Milano 1992.

dell'organizzazione percettiva dà i primi risultati, i miglioramenti si realizzano a catena, con un effetto valanga. Quel che si nota è viceversa l'impaccio e la lentezza della società ad accorgersi della mutazione che si è realizzata sì nella testa del cieco, ma anche all'interno del gruppo sociale. È più difficile accettare la cecità altrui che la propria.

In *Memorie di cieco* Jacques Derrida presenta una serie di disegni che ritraggono i ciechi. In essi l'occhio dello spettatore riesce a comprendere la propria cecità attraverso quella del pittore, precisamente quando lo sguardo coglie nei tratti gli incerti tentennamenti di un raddomante.

Non c'è dubbio che la fotografia porti con sé un surplus di disperazione, una traccia ancor più profonda e nascosta della cecità: come si addice a un vicolo l'essere senza uscita così si può dire del tunnel prospettico, e così si può dire di una camera senza finestre, oscura come un *anti-camera*. Se, con Derrida,¹¹ la verità in pittura non è mai nel quadro, come potrebbe esserci verità nella foto? Nella fotografia la verità fotochimica del negativo non ha lo stesso tipo di invisibilità che la verità della pittura ha nella cornice, elemento invisibile proprio per la sua evidenza. Né esiste un fuori campo fotografico, strettamente parlando esclusivo del cinema. Nella foto, al limite, c'è il fuori fuoco: diremo che in esso la verità emerge ancora una volta dal non vedere bene, come in un *effetto lacrima*? (Ancora un film di Woody Allen, *Harry a pezzi*, il cui protagonista appare sfocato).

Solo quando una foto ci fa piangere abbiamo veramente visto quel che essa ci mostra, perché le lacrime fanno da lenti di ingrandimento. Una volta che le lacrime iniziano a scendere sull'occhio l'immagine prende a vibrare. Se Barthes piangeva – chissà... – davanti alla foto di sua madre, non era per la sua immagine, ma per la malinconia dello sguardo nostalgico, che tenta il recupero di una impossibile profondità e che nel pianto accentua l'illusione di raggiungerla, facendo versare altre lacrime. Disperazione raddoppiata per la perdita di qualcosa che non si ha mai posseduto. In questa doppia perdita si fa sentire chiaramente quello che Barthes chiama il quid della fotografia: un verbo che si coniuga solo in un modo e in un tempo, non al perfetto ma all'oristo, col senso di un passato concluso entro due momenti certi. La certezza che la foto dà, senza mediazione, è collegata all'amore e alla morte.

7. Può la foto, da sola, commuoverci fino alle lacrime?

«Mi avete fatto piangere. Vi ringrazio» Queste parole sono state scritte sul libro dei visitatori dell'unico museo al mondo interamente dedicato alla fotografia di

¹¹ J. Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2005.

guerra, il *War Photo Ltd* di Dubrovnik.¹² Tuttavia ha detto bene Susan Sontag¹³ che di fronte alle immagini del dolore e della guerra, si tende a stemperarne la vividezza per una reazione psicologica di difesa, trovandosi nella condizione di doversi disculpere da una accusa di correttezza al male. Quando si trovano in calce alle immagini didascalie che vorrebbero essere esaustive, implicitamente queste alludono alla debolezza del messaggio visivo, e proprio in quanto interpretazioni finiscono per risultare superflue quando non fuorvianti. Gli scatti amatoriali dell'attacco alle Twin Towers nell'esposizione *Here is New York* erano senza didascalia, non solo per l'ovvio motivo che sarebbero state inutili ma anche per una sorta di rispetto nei confronti dell'autonomia espressiva delle immagini. Le fotografie che documentano gli orrori della Shoah non sono sufficienti a renderci partecipi al dolore delle vittime – se si eccettua il caso di Hanna Abells, archivista di Yad Vashem, che avendo visto così tante foto dei lager era come se ci fosse stata lei stessa.¹⁴ La foto è sempre minacciata dal testo e un eccesso di interpretazione può toglierle la parola. L'intero universo fotografico poi è corroso dall'insignificante esteriorità delle immagini pubblicitarie, per cui il realismo del fotoreportage è annacquato dal grande numero delle illustrazioni di propaganda e di intrattenimento.

La fotografia può mostrare la cecità del nostro occhio interiore: non soltanto la nostra comprensione sempre parziale della realtà, ma anche il nostro rifiuto di guardare. La terapia che la fotografia compie istantaneamente – troppo fulminea forse per essere efficace – consiste nel metterci di fronte alla cecità sotto vari aspetti: non vedere ciò che fa il fotografo, non vedere quello che egli ha deciso di non fotografare, non vedere la differenza tra la realtà e la sua rappresentazione tecnica, non vedere la fotografia stessa come risultato di questa tecnica. A questa presa di coscienza multipla deve assistere il lavoro del terapeuta, lavorando sul soggetto meno di quanto fanno le psicoterapie, insistendo invece di più sul rapporto tra esistenza e immagine dal punto di vista filosofico della storia delle idee, per una concettualizzazione del problema in generale, oltre che in vista di un'auspicata crescita personale.

¹² La notizia è riportata da M. Smargiassi su *La Repubblica* del 5 agosto 2007.

¹³ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

¹⁴ La notizia è riportata da L. Berman *La fototerapia in psicologia clinica*, Erickson, Trento 1997.