

Fotografia ed educazione estetica: l'attenzione dello sguardo

Luana Di Profio

Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara

Abstract: Nell'incessante movimento di vite che si intrecciano alla ricerca di raggi di luce verso cui protendersi per poter crescere, si staglia, come orizzonte e come direzione di senso, la bellezza, portatrice di valori immateriali che ruotano intorno alla capacità, tipicamente umana, di vivere la bellezza come dimensione altra, spirituale, silenziosa, dell'esistenza. Le diverse e urgenti espressioni di fragilità e di disagio invitano alla ridefinizione di una maniera estetica di misurarsi con la vita e con la relazione di aiuto, facendo del bello la radice unificante del nostro *esser-ci* in relazione. A tal fine, si intende promuovere una forma di educazione estetica che, partendo dalla *flânerie* urbana, possa favorire il recupero del bello nella sua aura naturale e contemplativa, acquisendo uno *sguardo artistico* per mezzo della *fotografia*, strumento dalle grandi potenzialità introspettive ed estetiche, che consente di apprendere quell'unica forma di arte che si disegna con la *luce*.

Keywords: Educazione estetica, educazione interiore, fotografia, relazione di aiuto, arte

Abstract: In the incessant movement of lives that intertwine in search of rays of light toward which to lean in order to grow, beauty stands out, as a horizon and as a direction of meaning, the bearer of immaterial values that revolve around the typically human capacity to experience beauty as another, spiritual, silent dimension of existence. The different and urgent expressions of fragility and distress invite the redefinition of an aesthetic way of measuring oneself with life and the helping relationship, making beauty the unifying root of our *Dasein* in relationship. To this end, it is intended to promote a form of aesthetic education that, starting from the urban *flânerie*, can foster the recovery of beauty in its natural and contemplative aura, acquiring an *artistic gaze* by means of *photography*, a tool with great introspective and aesthetic potential, which allows us to learn that unique form of art that is drawn with *light*.

Keywords: Aesthetic education, Inner education, Photograph, helping relationship, art

1. Fotografia ed educazione estetica: la poetica dello sguardo fra silenzio, contemplazione e disvelamento

In uno scenario umano sempre più caratterizzato da diverse e urgenti espressioni di fragilità e di disagio, la relazione di aiuto può sorgere all'interno di un connubio che faccia del bello la radice unificante dell'*essere in relazione*. La bellezza, intesa sulla sua concezione classica di *Kalos kai Aghatos*, portatrice di valori immateriali, non produttivi, non performanti, viene recuperata quale istanza tipicamente umana di vivere in una dimensione altra, lenta, spirituale, silenziosa, dell'esistenza. Dimensione che possiamo facilmente rintracciare in quell'arte dello sguardo che si manifesta, poeticamente, quando osserviamo il mondo per catturarlo in uno scatto, quale espressione della naturale vocazione umana alla bellezza.

L'affinità che la fotografia da sempre ha stabilito con la luce, con il silenzio e con la contemplazione del bello appartiene certamente alle numerose testimonianze di fotografi che riferiscono di uno stato di vuoto anticipatorio allo scatto, un vuoto in cui il soggetto fotografico appare, come "*punctum*" (Barthes, 2003, p. 28), in una sorta di estraneazione dalla realtà, di solitudine estetica fra lo sguardo e l'oggetto, di messa fra parentesi delle categorie spazio-temporali che si condensano in elementi armonici della realtà catturati attraverso il *medium* della macchina. Questo *esser punti* dal soggetto, l'esatto istante dell'alienazione dalla realtà, in uno stato di partecipazione fra lo sguardo e la cosa definisce proprio, forse, quello statuto ontologico della fotografia, quel platonico *che cos'è in sé* la fotografia, così tanto ricercato di Barthes. Seguendo l'analisi del linguista e semiologo francese, la fotografia è, dunque, il "particolare assoluto" (Barthes, 2003, p. 6), ma anche la "contingenza suprema" (Barthes, 2003, p. 6) del reale, del fatto, della cosa di cui si dice "*questo, è proprio questo, è esattamente così*" (Barthes, 2003, pp. 6-7). Questa autopresentazione ontologica della foto che guardo o che scatto è anche e soprattutto, il risultato di un *per me*. La fotografia, come percezione soggettiva, affettivamente ed emotivamente connotata della realtà, diventa *principio euristico* capace di rappresentare mondi interiori attraverso la direzione dello sguardo. Il *punctum* è, allo stesso tempo, sia quella qualità del soggetto che colpisce, attrae, catalizza, sia quella caratteristica che afferra nell'atto di osservare una foto. Ma ciò che colpisce diventa spesso anche capacità di cogliere e di rivelare il senso nascosto, il celato, il non evidente, il trascurato, l'invisibile; scorie di disattenzione, tracce, scorci sulla realtà che fermano e cristallizzano nello scatto quell'incomprensibile contingenza toccata dalla luce, dalla percezione e dall'attenzione dello sguardo dove si celano significati accennati, non ancora decifrati, inaccessibili, dal senso enigmatico che viene captato inconsciamente e restituito come aporia, come domanda, come verità che richiede un suo disvelamento, pur nella sua evidenza fenomenica che ratifica ciò che ritrae (certificato di presenza). Questo aspetto filosofico della fotografia implica in Barthes il riconoscimento di un suo specifico dato ontologico che la distingue dalle altre forme d'arte: la *pensosità*. La *fotografia pensosa* come spinta alla conoscenza, all'ermeneutica, alla riflessione, alla meditazione, alla ricerca soggettiva del senso che si cela nelle cose e che mette in scena stati dell'anima, istanze profonde, inquietudini sommerse e turbamenti che trovano la loro estrinsecazione formale in una foto. Una foto che rappresenta, interroga e svela qualità che solo l'immediatezza del *kairos* e del silenzio possono avverare. "La fotografia dev'essere silenziosa (...): non è una questione di «discrezione», ma di musica. La soggettività assoluta si raggiunge solo in uno stato, in uno sforzo di silenzio (chiudere gli occhi, è far parlare l'immagine nel silenzio)" (Barthes, 2003, p. 56). Senza artifici, il campo della pratica fotografica silenziosa e pensosa è del *dilettante*, "è lui infatti che sta più vicino al noema della Fotografia" (Barthes, 2003, p. 99). E l'arte della fotografia viene assimilata da Franco Fontana proprio allo Zen, richiamandosi al classico di Eugen Herrigel (1975), *Lo Zen e il tiro con l'arco*. Scattare con la mente *foto di pensiero* per lasciarsi guidare dal vuoto interiore e da quell'attitudine quotidiana alla vita che fa dire al fotografo: "il vuoto è 'la camera di Dio'" (Fontana, 2016, p. 40). "Scattare è una questione di pensiero. Bisogna fotografare quello che si pensa, non quello che si vede. Si scatta con la mente, non con le dita" (Fontana, 2016, p. 14).

Stessa visione dell'antesignano, fotografo viaggiatore e geografo affascinato dal Surrealismo, Henri Cartier-Bresson (1908-2004), (Cfr. Chéroux, 2017), che nei suoi lunghi e intensi viaggi intorno al mondo alla ricerca dello scatto, con al collo una maneggevole e semplicissima Leica acquistata nel 1932,

“l'uomo invisibile fra la folla” (Macé, 2005, p. 9), cercava la casualità di quella contingenza che doveva sottrarsi a ogni forma di tecnicismo, rincorrendo l'istante, anche lui tirando l'arco della macchina fotografica con attenzione Zen: “La fotografia è per me l'impulso spontaneo di un'attenzione visiva perpetua che capta l'istante e la sua eternità” (Cartier-Bresson, 2005, p. 15). E parlando di quell'*istante decisivo*, il fotografo francese richiama all'attenzione proprio l'arte del *saper vedere*: “andavo in giro tutto il giorno, i nervi tesi, cercando per le strade di prendere delle foto dal vivo come flagranti delitti” (Cartier-Bresson, 2005, p. 20). Nell'*eternità di un istante* egli affidava la visione all'occhio, capace di allargare lo spazio verso l'infinito e “capace di rendere l'eternità dell'istante” (Cartier-Bresson, 2005, p. 23). Una capacità che si realizza nell'attenzione costante del fotografo *flâneur* sui soggetti che, infiniti, apparentemente insignificanti, seminascosti, possono arrivare ad imporsi allo sguardo cosciente che valuta, misura, compone e scatta in quella forma di geometria delle foto che scopriamo di possedere istintivamente e che va a costituire la base dell'educazione estetica e del giudizio estetico stesso, capaci di forgiare un modo profondo e sensibile di essere e di esistere (Schiller, 2005).

Fotografare è trattenere il respiro quando tutte le nostre facoltà di percezione convergono davanti alla realtà che fugge: in quell'istante, la cattura dell'immagine si rivela un grande piacere fisico e intellettuale. Fotografare è mettere sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore. (...).

(H. Cartier-Bresson, 2005, p. 37).

Henri Cartier-Bresson partecipava alla vita attraverso la fotografia, rigorosamente in bianco e nero, viaggiando, scoprendo, osservando con attenzione costante tutto quanto lo circondasse come possibili bersagli, captando l'istante in uno stato di completa presenza contemplativa. Ma fotografare è anche una questione corporea, ci si piega, ci si sposta, ci si abbassa, le mani sono attive, come la testa, il collo, la posizione delle gambe, l'altezza della propria percezione corporea che si vive nella dimensione dello scatto, in quello stato di alienazione che ci fa muovere e assumere posture non ordinarie, distanti dalla compostezza ordinaria dei nostri corpi: “il corpo e lo spirito devono essere un tutt'uno” (Cartier-Bresson, 2005, p. 86). In quest'azione unitaria, caratterizzata da un'attenzione fluttuante silenziosa, l'*istantanea*, Cartier-Bresson cercava di svelare “un aspetto della realtà che coscientemente, e per così dire fisiologicamente, non abbiamo mai visto” (Clair, 2008, p. 20), aprendo a quella *metafisica della fotografia* in cui gli attimi diventano parti di un ordine intellegibile che l'*incoscienza dello sguardo* fotografico rivela, nell'incessante disponibilità dello sguardo orientato in quella che potremmo definire *fotografia mistica*:

Quando Cartier-Bresson parla di «dimenticare sé stesso per essere presente» (...) Lo stato particolare in cui l'attenzione vaga diviene lucidità acuta – ma anche apertura alla tenebra, e il più lieve sfioramento coincide con il cuore delle cose.

(Clair, 2008, pp. 24-25).

Concezione orientale della bellezza che si manifesta, allo stesso modo, nei volti e nei corpi dei bambini affamati, fra macerie e distruzione, negli atteggiamenti lascivi dei vacanzieri, nei pescatori in pausa sulle sponde dei fiumi, nelle donne abruzzesi con le loro ampie vesti nere ritratte nel borgo antico di Scanno, o ancora nelle foto erotiche scattate furtivamente. Il fotografo poeta della realtà, “sguardo del secolo”, che ha fatto della potenza dello sguardo una filosofia, coglieva nell'immediatezza dello scatto la verità delle cose e trovava “bellezza nella commedia come nella tragedia, perché entrambe rappresentano la vita” (Assouline, 2015, p. 95). Questa *estetica dei contrari* fa del bello “una correlazione tra opposti” (Jullien, 2017, p. 29): *yin/yang*, bianco e nero, maschile e femminile, cielo e terra, acqua e fuoco, polarizzazioni vitali che generano una *risonanza interna*.

Dal 1839, anno in cui è stata scattata la prima foto della storia, la fotografia ha scelto come soggetto tutto il visibile passando dalla scienza, nella sua correlazione con la verità (Marra, 2022), fino alla sua dimensione artistica, forgiando un nuovo modo di *vedere* le cose e aprendoci a un nuovo codice visivo che orienta la nostra visione verso ciò che “val la pena guardare” (Sontag, 2004, p. 3) e che è giusto guardare, in una “*etica della visione*” (Sontag, 2004, p. 3. Corsivo mio) nell'impegno anche sociale, politico e culturale della fotografia.

Il fotografo *flâneur*, viandante solitario dagli occhi sempre aperti e dalla mente sempre focalizzata sulla realtà circostante, vede il mondo sempre come qualcosa di pittoresco che vale la pena di fermare in uno scatto, specie quando il suo sguardo si posa sui diseredati, negli angoli bui delle strade, nell'esibizione sfarzosa e grottesca del lusso e sulla bellezza che sfugge allo sguardo ordinario. Tutto può diventare *esotico* allo sguardo attento di un fotografo *flâneur*. “Sostanzialmente la fotografia attua l'imperativo surrealista di adottare un atteggiamento inflessibilmente egualitario di fronte a qualsiasi soggetto. (...). E ha di fatto manifestato – come il gusto surrealista vero e proprio – una predilezione inveterata per il ciarpame, il pugno in un occhio, i rifiuti, le superfici scrostate, il kitsch” (Sontag, 2004, p. 69). L'arte sta proprio nella capacità di rendere poetica un'immagine apparentemente brutta, per coglierne la bellezza, e non vi è distinzione fra un luogo squallido e un meraviglioso paesaggio, entrambi difficilissimi da fotografare. La fotografia sugella in tal modo la bellezza delle rovine, come nel giardino inglese, insieme alla bellezza della natura e dei paesaggi urbani, eleggendo a soggetto qualsiasi oggetto di attenzione. “Nessuno ha mai scoperto la bruttezza tramite le fotografie. Ma molti, tramite le fotografie, hanno scoperto la bellezza” (Sontag, 2004, p. 74).

Fare fotografie è sempre anche un atto di fuoriuscita dalla posizione centrata sul proprio *Ego* per osservare e osservarsi ponendo una distanza artistica fra sé e l'oggetto, come nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) di Luigi Pirandello, in cui l'impassibilità dell'operatore-fotografo assume le caratteristiche di una poetica dell'impassibilità e dello straniamento (Marra, 2014). La fotografia appare, dunque, come un modo particolare di stare nel mondo e di interpretarlo e, al contempo, come distanza o come valutazione, dove implicito troviamo un costante *giudizio estetico*, in cui attenzione e osservazione fanno della visione una forma di partecipazione profonda e significativa, un atto ermeneutico soggettivo, ma anche un momento di introspezione profonda. «La fotografia è un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare. (...) Ogni fotografia è un *momento mori*» (Sontag, 2004, p. 15).

Espressione soggettiva e significativa della fotografia che si muove nell'apparente antitesi fra *Formalismo*, il *grande realismo*, *presentazione* ordinata e vera della realtà, nell'insieme di tecnica, struttura prospettica, inquadratura, contrasto, ecc., e *Concettualismo*, la *grande astrazione*, l'espressione e *rappresentazione* artistica intesa come dimensione ermeneutica soggettiva, ovvero il *per sé* della fotografia: le due identità della fotografia, declinate nei vari ambiti, quali scienze, antropologia, etnografia (Ghezzi, 2022), arte (Marra, 2014), politica, giornalismo, pubblicità, moda, marketing, reportage.

2. Ritagli letterari di bellezza: il mondo vissuto nella percezione dell'occhio fotografico

Avevo tredici anni quando Severo del Valle mi regalò una macchina fotografica moderna che utilizzava carta al posto delle vecchie lastre e che probabilmente era una delle prime arrivate in Cile. (...). Era una bella Kodak, raffinatissima anche nei particolari di ogni singola vite, elegante, delicata, perfetta, fatta per mani da artista. La uso ancora; non mi ha mai tradito. Nessuna ragazzina della mia età possedeva un giocattolo del genere. La presi in mano con soggezione e rimasi a guardarla senza avere la minima idea di come utilizzarla. “Vediamo se riesci a fotografare le tenebre dei tuoi incubi”, mi disse scherzando Severo del Valle, senza sospettare che quello sarebbe stato il mio unico obiettivo per mesi e che nel tentativo di svelare quell'incubo avrei finito con l'innamorarmi del mondo.

(Allende, 2001, pp. 172-173).

Così Isabel Allende, la scrittrice peruviana/cilena naturalizzata statunitense, descrive l'incontro della protagonista, Aurora della Valle, con la sua prima macchina fotografica all'età di tredici anni, in *Ritratto di seppia*, romanzo nel quale la fotografia occuperà un ruolo centrale nella vita della protagonista, che la utilizzerà come strumento di mediazione e di conoscenza di sé e del mondo, della realtà e delle persone che popoleranno il suo universo vitale. Suo maestro Don Juan Ribero il quale, prima di insegnarle l'arte e la tecnica fotografica, dalle lenti al meticoloso processo di sviluppo delle pellicole, la metteva in

guardia sulla dominanza maschile anche nell'ambito della fotografia e sul suo possibile utilizzo come occasione di emancipazione femminile.

Ritratti di indios, minatori, pescatori, lavandaie, bambini poveri, anziani e molte donne in stato di indigenza scossero intimamente l'animo della protagonista, rivelando il volto del Cile tormentato di quegli anni come un pugno sulla coscienza che veniva ridestata proprio dalla fotografia, strumento perfetto anche nel processo di autodeterminazione delle donne (Boldorini, 2022). E sarà proprio il ritratto a definire la prima esperienza di opposizione femminile alla supremazia maschile nell'ambito della fotografia, spazio nel quale le prime fotografe del Novecento (Perna 2013; Grazioli 2000), come Rose Sèlavy, Claude Cahun, Marcella Campagnano, Bianca Menna, Cindy Sherman, Ottonella Mocellin, Elisabetta Leonetti, Daniela Comani, si sono misurate nella forma anche dell'*autoritratto*, dove svincolarsi da una rappresentazione del corpo femminile a uso e consumo del giudizio maschile: «Le donne che manifestano il desiderio di rompere il legame passivo del corpo come oggetto di giudizio altrui si riappropriano della loro corporeità e della loro immagine, rivelando un'autonomia dal dominio maschile» (Muzzarelli, 2007, p. 15).

Contrario a ogni forma di posa artificiale, alle scene opportunamente studiate in studio o ai meticcianti di sovrapposizioni di negativi in voga in quegli anni, il maestro avviava Aurora, una delle prime rappresentanti letterarie della fotografia al femminile, ad una forma di fotografia intesa come "testimonianza personale, come modo di vedere il mondo" (Allende, 2001, p. 175) senza distorsioni e artifici tecnologici. Non il prezzo della macchina, ma il talento soltanto avrebbe fatto la differenza. Attratta dai volti, riusciva a far scaturire l'anima profonda in un contatto emotivo pregnante fra il soggetto e il fotografo. L'atto del fotografare si configurava in una esperienza umana e psicologica da ricercare nelle strade, fra la gente, come gesto di presentazione profonda reciproca per mezzo della *luce*, il vero strumento della fotografia.

"La luce è la lingua della fotografia, l'anima del mondo. Non c'è luce senz'ombra, come non c'è gioia senza dolore" (Allende, 2001, p. 176), disse il maestro all'allieva, riproponendo un tema classico della fotografia, ovvero il suo legame con la tradizione orientale, capace di estetizzare il quotidiano nei chiaroscuri e nelle infinite gradazioni fra luce e oscurità che lo compongono, come espresso in *Libro d'ombra* dello scrittore giapponese Jun'ichirō Tanizachi, dove si rimanda all'importanza dei contrasti fra luce e ombra: "Non nella cosa in sé, ma nei gradi ombra, e nei prodotti del chiaroscuro, risiede la beltà. La perla, fosforescente nei luoghi bui, smarrisce alla luce del sole gran parte del suo fascino. Non v'è bellezza in lei, fuorché quella creata dai contrasti di luce e ombra" (Tanizachi, 2017, p. 47).

I segreti e le magie dell'ombra, nel suo contrasto con la luce, da filtrare, orientare, mitigare, senza bagliore, il mistero d'Oriente, sono alla base della fotografia che rintraccia nell'antica saggezza orientale la comprensione della prima regola tecnica, ovvero il bilanciamento e il contrasto fra luce e ombra: "V'è forse, in noi Orientali, un'inclinazione ad accettare i limiti, e le circostanze, della vita. Si rassegnano all'ombra, così com'è, e senza repulsione. La luce è fievole? Lasciamo che le tenebre ci inghiottano, e scopriamo loro una beltà" (Tanizachi, 2017, pp. 49-50).

La fotografia è nel romanzo di Allende, insieme alla scrittura, lo strumento per penetrare negli strati più profondi dell'anima, nel tentativo di cogliere gli istanti, prima che il tempo li divori, come nelle sue ultime righe.

Per mezzo della fotografia e della parola scritta cerco disperatamente di sconfiggere la fuggevolezza della mia vita, di catturare gli attimi prima che svaniscano, di rischiarare la confusione del mio passato (...). Vivo fra gradazioni sfumate, velati misteri, incertezze; la tonalità con cui raccontare la mia vita si accorda meglio a quello di un ritratto in seppia...
(Allende, 2001, p. 267).

Il connubio fra fotografia e letteratura sopra evocato non si esaurisce nel romanzo di Allend, Marguerite Duras, Georges Perec, viaggiatore e fotografo di polaroid durante la traversata in piroscifo da Le Havre a New York nel 1979, Patrick Modiano, riportati nel profondo lavoro di Valeria Sperti per illustrare il legame fra testo e icona, ma anche l'Italo Svevo di *L'avvenire dei ricordi*, Italo Calvino in

Avventure di un fotografo, sono alcuni esempi che presentano la fotografia all'interno dell'ambito letterario quale strumento potente che interagisce con il testo e con la narrazione, catalizzando la dimensione del pensiero, insieme alla sfera emotiva e affettiva, nonché rappresentativa e disvelante. Nella transitorietà della vita, il legame che la fotografia stringe con la morte, aspetto analizzato anche da Roland Barthes, sta nella sua capacità di "ripudiare il nulla e prolungare la vita" (Sperti, 2005, p. XII). Questione che diventa centrale nella letteratura, come traccia mnestica che si potenzia nell'immagine evocata, ma che diventa al tempo stesso *poetica* nella sua capacità di creare nuove costellazioni dell'anima, costituendo uno spazio aperto all'immaginario. Di fatto, sia in letteratura che nella nostra memoria individuale, noi ricordiamo *istantanee di vita*, anche quando non fotografiamo, anche quando non siamo foto, anche quando non abbiamo foto. La nostra mente ricorda per immagini, si aggrappa alle componenti visive del ricordo, anche traumatico, per restituirne significati con una precisa valenza emotiva e affettiva, nonché sensoriale, capaci di svelare aspetti celati della vita interiore. Noi pensiamo per immagini, ricordiamo per immagini, sogniamo per immagini, scriviamo per immagini, scattiamo foto mentali prima ancora di averne compiuto il gesto. La fotografia è talvolta, nel romanzo e nella vita, "metafora della parola impossibile" (Sperti, 2005, p. 66), di ciò che non può essere detto con le parole, ma solo evocato, e che comunque si restituisce per il mezzo della narrazione e dell'introspezione. La fotografia contribuisce dunque all'elaborazione di quella che Sperti definisce una "*estetica del frammento*" (Sperti, 2005, p. 170) e della traccia, tratto tipico di ogni impulso fotografico.

Come anche nel caso di Lewis Carroll, autore di *Alice nel paese delle meraviglie*, il quale, oltre ad essere un famosissimo scrittore, logico, matematico e professore a Oxford, era anche uno stimatissimo fotografo (Mallardi, 2001; Mallardi, 2004; Marcenaro, 2004), capace di unire nella loro complessità la dimensione scientifica con la dimensione artistica della letteratura, della fotografia e dell'immaginario. "È proprio attraverso la fotografia che probabilmente Carroll trovò il modo di conciliare il suo coinvolgimento nelle due culture, nelle sue due anime, mescolando penna e obiettivo, scrittura e reagenti chimici. Fu così che Alice (...) si materializzò concretamente nei ritratti di Alice Liddell, acquisendo un corpo, un volto e uno sguardo assolutamente reali (...)" (Marra, 2022, p. 43).

Accanto a questo potere evocativo della fotografia, che si staglia all'interno degli intrecci artistici come modalità peculiare di vivere, leggere e interpretare il reale, cogliere il senso del *bello fotografico* nella sua valenza prettamente estetica diventa argomento particolarmente arduo. Individuazione del soggetto, inquadratura, prospettiva, scelta fra il verticale e l'orizzontale, luce, contrasto, la scelta sostanziale e non solo formale fra *l'estetica monocromatica del bianco e nero*, con le sue infinite gradazioni, astratta, irrealista, poetica, conturbante e *l'estetica del colore*, realistica, veristica, pittorica, fenomenologicamente pura o rivisitata nei contrasti estremi (Milozzi, 2022, pp. 47-55), scatti e autoscatti, sono solo alcuni aspetti della pratica fotografica che vanno a connotare in maniera estetica il risultato finale soggettivamente costruito nella composizione, oggi reso ancor più controverso dalla pratica diffusa e *prêt-à-porter* della fotografia digitale di massa, fra selfie narcisistici, social network e like vampireschi (Ravesi, 2022; Fontcuberta, 1996).

La polisemia delle immagini e della loro produzione, le differenze di utilizzo e di finalità della fotografia stessa, pone in essere la questione dello sguardo fotografico e dell'arte della fotografia. Rispondere alla domanda "*Quando una fotografia può dirsi artistica?*" significa interrogarsi sulla dimensione prettamente estetica, creativa e visiva della fotografia, nel riconoscimento del suo potenziale artistico. Negando la possibilità di una *semiotica della fotografia*, in ragione dei diversi sistemi espressivi della fotografia e della ricchezza del testo fotografico nelle sue diverse manifestazioni, Guido Ferraro, partendo dalla *Poetica* di Aristotele, espone una concezione dell'arte come rappresentazione organizzata dell'esperienza e della cosa. L'opera d'arte, dunque, non sarebbe che la forma semplificata, resa comprensibile nei suoi valori concettuali e morali, in quanto depurata e delimitata nell'asse spazio-temporale dell'esperienza, di per sé caotica, complessa, confusa, accidentale e difficilmente comprensibile. "L'opera d'arte acquisisce cioè quella *forma ordinata* che nel reale non riusciamo a vedere, vi costruisce i *limiti di una cornice*, ponendosi al di là della dimensione del *contingente*" (Ferraro, 2022, p. 261), mettendola in forma e provocando nello spettatore una sorta di *empatia estetica*, nel riconoscimento di quella parte del contingente colta dallo sguardo artistico e che lo sguardo comune non è riuscito a vedere, rimanendo inosservato e non apprezzato. "Le immagini 'ci completano', nel

senso che ci aprono altre possibilità di vedere le cose, regalandoci dimensioni aggiuntive di sensibilità e di pensiero. Di più, questo processo trascende la nostra comune condizione d'essere immersi nel flusso *normale e quotidiano* dell'esperienza, limitati allo sguardo superficiale che usualmente possiamo sulle cose” (Ferraro, 2022, p. 262).

L'importanza dell'*espressione*, anche in chiave artistica, è centrale nelle riflessioni del filosofo Franco Bianco che, in una rilettura sapiente dell'opera di Wilhelm Dilthey, coglieva la sostanziale continuità fra *Erlebnis*, o esperienza vissuta, ed *espressione*, in un rapporto di causa-effetto, dove il momento dell'atto espressivo occorre, necessariamente, alla *comprensione* della cosa (Bianco, 1985). “Ciò che viene vissuto interiormente – scrive Bianco - si risolve per intero nell'*espressione*. (...). Tutta la modulazione della vita psichica, i suoi trapassi appena percettibili, la continuità del suo decorso vengono in tal modo resi intelligibili dall'*espressione*” (Bianco, 1985, p. 110). *Espressione* in cui vi è già inscritto qualcosa di nuovo, che nell'*Erlebnis*, ovvero nell'immediatezza dell'*esperienza vissuta*, giace solo in maniera latente: “Solo nell'*espressione* ciò che nell'*esperienza vissuta* rimane parzialmente conscio, o addirittura inconscio, viene sollevato alla chiarezza della coscienza e reso così accessibile a se stessi e agli altri” (Bianco, 1985, p. 113).

Il paradigma estetico della fotografia si fonda, dunque, sulla specificità di uno sguardo artistico capace di vedere al di là del contingente, cogliendo il contingente e l'accidentale per portarlo alla superficie dello sguardo comune che fruisce dell'arte come della manifestazione di uno *sguardo superiore sulla realtà*:

Perché quando diciamo che un certo genere di fotografia “sorprende un aspetto del reale”, intendiamo che per questo linguaggio la componente accidentale è necessaria, intrinseca, e anzi deve restare impressa in quanto tale nell'opera. Lo fa rendendovi leggibile all'interno il processo stesso del *making-visible*, evidenziando la costruzione di un *vedere* come processo attivo e personale tramite scelte dichiarate di prospettive e di ritaglio, negando così ogni idea di un automatismo della produzione fotografica.

(Ferraro, 2022, p. 263).

In quest'arte del contingente e dell'attimo colto dall'occhio fotografico, emerge anche un certo gusto crepuscolare per il *ciarpame reietto*, come nella composizione poetica de *La signorina Felicita* (1909) di Guido Gozzano, fra le *buone cose di pessimo gusto*, vecchie, nascoste, ma portatrici di memoria e di significato. Nelle soffitte dei nostri sguardi disattenti al mondo, materassi, vasellame, ceste e vecchi mobili, cassonetti, volti, oggetti rotti, persiane divelte rivivono, insieme al bello più ordinario, attraverso lo *sguardo* (Cousin, 2017).

Da un lato, attraverso l'*occhio fotografico* abbiamo la possibilità di cogliere il visibile, di presentare il reale, restando vicini a quanto ci viene posto dinanzi come dimensione dell'apparenza sensibile del nostro vedere, dall'altro lo *sguardo fotografico* ci consente di vedere al di là delle apparenze, di percepire l'invisibile, di portare alla luce il nascosto e il disatteso, di rivelare, evidenziare e di “cogliere attraverso lo sguardo i legami sotterranei, le relazioni profonde che intrecciano gli esseri e le cose” (Zuliani, 2022, p. 276). Dunque, è lo sguardo a creare una forma di realtà alternativa, non scientifica, ma artistica in cui lasciar confluire gli elementi tipici della composizione con quelli del significato, nella concettualizzazione più ampia della creazione artistica fotografica, che così bene si sposa anche con la narrazione letteraria. “Tocca allo sguardo, dunque, e non agli occhi, garantire una verità situata, qui ed ora” (Zuliani, 2022, p. 276) che diventa opera artistica fondata su una specie di ossimoro realismo/soggettività che si fa “custodia della presenza” (Zuliani, 2022, p. 277), fra fotografia, significato e parole significanti, come espresso nei lavori sulla fotografia, del poeta e critico d'arte francese, Yves Bonnefoy (2003). Da un lato, dunque, la fotografia offre la possibilità di produrre in un iperrealismo totale il visibile, dall'altro imprime alla cosa la sua essenza più profonda in uno sguardo che si fa particolare, soggettivo, libero e svincolato dai limiti imposti dalla realtà visibile, andando a scoprire qualcosa che, come scriveva Franco Bianco, si rivela solo nel momento dell'*espressione*. *Espressione* rivelatrice di una realtà nascosta, ma anche capace di cogliere l'attimo e di fermare il caso, cogliendo il *silenzio della materia*, come nelle parole di Bonnefoy: “Laddove lo sguardo dell'artista sceglieva, e questa scelta lo rendeva umano, la fotografia invece registrava, fissava tutto, il che le

permetteva di mostrare, se non addirittura di designare, la manifestazione del caso (...) mettendo a tacere le parole della supposta verità per far ascoltare direttamente il *silenzio della materia*” (Bonnefoy, 2015, p. 27). Nel silenzio della materia, perché, lo ricordiamo, fare foto significa stare e conoscere e vivere nel silenzio, la fotografia era per Bonnefoy, come precisa Zuliani, “l’occasione di un vertiginoso contatto con ciò che si nasconde dietro la superficie dei fenomeni, il varco sottile che conduce a un altrove instabile comunque sfuggente, un altrove intessuto di desiderio (...)” (Zuliani, 2022, p. 280). Amico di vecchia data di Henry Cartier-Bresson, Bonnefoy gli dedicherà nel 1979 un lavoro sulla sua fotografia (Bonnefoy, 1979) nel quale, dopo aver sottolineato la chiusura di Cartier-Bresson riguardo a ogni forma di tecnicismo fotografico, rimarcava l’amore del fotografo per l’imprevisto, per l’inatteso, per il casuale che ricercava, con lo sguardo attento del cacciatore, ma anche del maestro zen, nelle sue *flânerie* in giro per i luoghi e per i paesaggi più belli del mondo (Zuliani, 2022).

Da poeta e attento critico d’arte, Bonnefoy accentua il valore artistico dell’opera d’arte, compresa quella fotografica, per mezzo dell’attenzione alla vita interiore del creatore, ai suoi dissidi interiori, alle maniere attraverso le quali decodificare la realtà, cercare di spiegarla o di trovarvi una soluzione soggettiva. Particolarmente interessante è il lavoro dedicato alla *fotografia in movimento* di Lucio Trizzino, fotografo e architetto, nelle foto in treno scattate in un viaggio da Firenze a Palermo, poi contenute in *Il fotografo in treno* (Bonnefoy, 2012), tema che ha stabilito da sempre uno stretto legame con l’estetica del paesaggio (Author). È in questo lavoro che l’autore sottolinea l’affascinante e infinito connubio fra il viaggio e la fotografia, nella continua esigenza di trovare e di cercare nuovo visibile e invisibile fra il noto e l’ignoto dell’esistenza. Assettati, allo stesso modo, viaggiatori, letterati e fotografi, nello scovare le bellezze meno ordinarie del mondo e nell’offrire al mondo una loro traccia nella visione soggettiva dello sguardo che vede e che “solleva quel velo del visibile che gli occhi non possono varcare, ma che tuttavia non scoraggia lo sguardo” (Bonnefoy, 2012, p. 21).

3. Lo sguardo artistico della fotografia come attenzione al bello: idee progettuali per nuovi modelli di relazione di aiuto

Educare all’espressione artistica appare uno dei compiti della ricerca pedagogica contemporanea, come avviato e portato avanti da Maria Teresa Moscato e dai tanti pedagogisti che, con diverse declinazioni, si sono occupati della bellezza e dell’educazione estetica in ambito pedagogico (Author). L’espressione artistica, intesa come espressione globale di sé nei binomi mente/corpo, intelligenza/emozione, improvvisazione/padronanza tecnica ha un effetto positivo sullo sviluppo cognitivo, affettivo e sociale dei soggetti coinvolti anche e in particolar modo nei momenti di fragilità e di crisi esistenziale, al di là della valutazione estetica e/o artistica degli esiti, in qualsiasi età della vita. “Ogni espressione di sé compiuta presenta dei caratteri di “liberazione”, di sblocco di auto-inibizioni e di integrazione ludica fra cognizione ed emozione. E non a caso laboratori di espressione artistica sono utilizzabili anche in chiave terapeutica e psicoterapeutica” (Moscato, 2019, pp. 20-21). Aspetti che possono essere ricercati anche nell’ambito di tutte le tipologie di relazione di aiuto nelle quali mettere in atto progetti didattici ed educativi di tipo laboratoriale, a cui tutte le arti, compresa la fotografia, si prestano in una maniera ideale, specie negli ambiti dell’educazione interiore e in quella emotiva e affettiva. Il mezzo artistico diventa “esperienza di sconfinamento formativo” (Fabbri, 2019, pp. 25-34) che può usare la fotografia come strumento preziosissimo di intervento nei luoghi formativi e dell’aiuto, anche nella sua valenza di pratica di relazione, come ipotizzato e messo in opera da Claudio Marra nei diversi contesti scolastici, riportando, fra l’altro, testimonianze famose di personaggi, come Alfred Stieglitz, animatore della cultura fotografica che, sul finire dell’Ottocento, in una fase di acuta crisi esistenziale, trovò proprio nell’appena nata fotografia “lo strumento capace di farlo uscire da quella condizione e rimetterlo in relazione con il mondo” (Marra, 2019, p. 128).

A tal fine si propone un modello laboratoriale sintetico di educazione all’espressione artistica fotografica estrapolato da due efficaci e affascinanti contributi, pensati proprio per finalità didattiche, di due fra i più grandi fotografi italiani e internazionali: Luigi Ghirri e Franco Fontana.

Sia Fontana che Ghirri ci offrono, attraverso il loro genio e la loro competenza, consigli, suggerimenti, esercizi, oltre che cenni di natura tecnica e teorica per avviare percorsi laboratoriali

fotografici incentrati sui vari aspetti della fotografia, come colore, bianco e nero, luce, inquadratura, verso e soggetto, nei diversi ambienti urbani ed extraurbani, che possono aiutare gli animatori a creare un ambiente ludico-espressivo capace di appassionare attraverso il fascino naturale della fotografia, unitamente al suo relativo semplice uso. Uscite, passeggiate, compiti da eseguire, come quello suggerito da Fontana sulla ricerca di soggetti su base colore o sulle ombre, creano occasioni dove affinare l'arte dello sguardo fotografico, tirando fuori quella capacità sopita di vedere, al di là delle apparenze, per scorgere la bellezza in un qualsiasi soggetto. Scoprire l'unicità del proprio stile fotografico, trovando un proprio e unico stile, vicino e corrispondente alla propria identità e al proprio mondo interiore, spingendosi oltre il visibile e al di là di sé, verso quelle foto che Fontana definiva "rifiuti fotografici" (Fontana, 2016, p. 100). Foto che pensiamo di non saper scattare o che riteniamo brutte e insensate, cercando di scoprire l'ignoto in noi stessi e nel mondo nella verità di uno scatto. Mettere l'inconscio in uno scatto, fotografarsi il corpo come oggetto, scavare nelle proprie emozioni nascoste in una foto rappresentativa, o in una foto scattata per caso, come in tanti esempi che si possono trovare nella storia della fotografia, o lanciare lo sguardo negli angoli nascosti delle nostre case, nei nostri disordini domestici e ordinari, per trovare una nuova luce capace di scoprire nuove realtà estrapolate dal quotidiano.

Come spiegava il giovane Ghirri, bisogna guardare alla fotografia come

a un modo di relazionarsi con il mondo, nel quale il segno di chi fa la fotografia, quindi la sua storia personale, il suo rapporto con l'esistente, è sì molto forte, ma deve orientarsi, attraverso un lavoro sottile, quasi alchemico, all'individuazione di un punto di equilibrio tra la nostra interiorità – il mio interno di fotografo-persona – e ciò che sta all'esterno, che vive al di fuori di noi.

(Ghirri, 2010, p. 21)

Rapportarsi e padroneggiare la luce per le strade, nei diversi ambienti di vita, scoprire la bellezza dei materiali di scarto o degli interni, delle case povere, lussuose, diroccate, abbandonate, campagne e città, o poggiare lo sguardo sulle grandi architetture tagliate dalla luce, dalle geometrie e dalle forme, dalle linee dritte e quelle circolari. Perdersi nelle trasparenze, nei riflessi, nelle figure appannate e sgranate, nei tagli, nelle ombre, nei bilanciamenti di colore, nelle simmetrie e nelle asimmetrie dello scibile visibile, viaggiare, muoversi, piegarsi, sollevarsi, flanare, entrare in quegli *attimi di distrazione* attenta, come nella filosofia fotografica di Ghirri, caratterizzata da calma e da silenzio e da un guardare estatico il mondo, cercando il proprio *sentimento del mondo*.

Nell'ambito della relazione di aiuto e/o educativa si possono usare questi elementi per portarli nel proprio laboratorio di educazione espressiva fotografica, come riportato a titolo di esempio nel saggio di Gianni Nuti su fotografia e didattica (Nuti, 2012), testo nel quale vengono presentati sia alcuni importanti spunti teorici, sia gli esiti di uno studio di caso in esperienze scolastiche *outdoor*, o nel saggio di *Pedagogia visuale* di Roberto Farné dove una parte è dedicata al progetto *Foto di classe*, in cui si propone la fotografia come strumento di rappresentazione e documentazione della realtà dove poter far emergere la "*cura dello sguardo*" (Farné, 2021, p. 85), dando risalto, infine, alla svolta digitale della fotografia capace di descrivere una nuova concezione estetica su un controverso *bello digitale* (Manera, 2024) che modifica i tratti stessi dell'estetica classica, verso una rappresentazione e problematizzazione del bello (Chiodo, 2012, 2015; Contini, 2021).

L'atto di traduzione delle emozioni in immagini significa poter trovare un canale espressivo che faciliti il compito di avviare un'indagine introspettiva che possa consentire ai vissuti più profondi di farsi "accessibili a se stessi e comunicabili all'esterno, anche quando l'espressione passa attraverso l'*espressione artistica*, le cui manifestazioni vengono comunque *significate* dalla parola" (Di Profio, 2024, p. 66). Possibilità espressiva che ritroviamo anche nella sua applicazione medica, in ambito umanistico e narrativo, all'interno di quel vasto movimento che prende il nome di *Medical Humanities*. (Bert, 2007; Good, 1999; Masini, 2005, Zannini, 2008). Approccio alla medicina in cui diventa essenziale la dimensione fenomenologica ed ermeneutica capace di restituire presenza alla *persona*, posta nella condizione di poter trovare un suo modo peculiare di comunicare con il mondo e con se stessa nell'ottica della propria *Illness*, ovvero della personale rappresentazione soggettiva della

realtà vissuta (Bianchi di Castelbianco, Carpuso, Di Rienzo, 2007). Già dalla nascita ufficiale della medicina narrativa e umanistica, per opera della medica internista Rita Charon (1949), (Charon, 2002, 2006), appare evidente come pensieri, sensazioni ed emozioni debbano trovare una loro forma di espressione per non precipitare l'umano in quella angosciante *incomunicabilità*, cui spesso ci accorgiamo quando ormai è troppo tardi. Questo implica la necessità di garantire alla *persona* la possibilità di fruire delle più svariate forme di espressione, dove arte e fotografia possono configurare attivamente nuovi scenari dell'umano intorno al tema della *cura autentica* heideggerianamente intesa (Heidegger, 2002).

Partendo, dunque, dalla *flânerie* urbana e paesaggistica in senso lato si propone un modello progettuale e laboratoriale di relazione di aiuto estesa che possa tornare a *contemplare* la bellezza dei luoghi, dei paesaggi esteriori e interiori, dei soggetti insoliti ed enigmatici, proprio attraverso la fotografia, strumento dalle grandi potenzialità introspettive ed estetiche, ancora non pienamente sviluppate.

Bibliografia

- Allende, I. (2001). *Ritratto in seppia*. Feltrinelli.
- Assouline, P. (2015). *Henri Cartier-Bresson. Storia di uno sguardo*. Contrasto.
- Barthes, R. (2003). *La camera chiara. Note sulla fotografia*. Piccola Biblioteca Einaudi.
- Bert G., (2007). *Medicina narrativa. Storie e parole nella relazione di cura*. Il Pensiero Scientifico.
- Bianchi di Castelbianco F., Carpuso, M., Di Rienzo M., (2007). *Ti racconto il mio ospedale. Esprimere e comprendere il vissuto di malattia*. Edizioni Scientifiche Magi.
- Bianco, F. (1985). *Introduzione a Dilthey*. Laterza.
- Boldorini, G. (2022). *Gender Photography: riflessioni su genere e identità nella fotografia italiana alla fine del Novecento*. In Marra C., Borselli D. (a cura di). *Paradigmi del fotografico*. Pendragon: 129-137.
- Bonnefoy, Y. (1979). *Henry Cartier-Bresson fotografo*. Contrasto.
- Bonnefoy, Y. (2003). *Osservazioni sullo sguardo. Picasso, Giacometti, Morandi*. Donzelli.
- Bonnefoy, Y. (2012). Il fotografo nel treno. In Trizzino, L. (a cura di), *Treno*. Edizioni Polistampa: 9-21.
- Bonnefoy, Y. (2015). *Poesia e fotografia*. O barra O.
- Cartier-Bresson, H. (2005). *L'immaginario dal vero*. Abscondita.
- Charon R., Montello M., (2002). *Stories Matter: the Role of Narrative in Medical Ethics*. Routledge.
- Charon R., (2006). *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford University Press.
- Chéroux, C. (2017). *Henri Cartier-Bresson. Lo sguardo del secolo*. Ag. Contrasto srl.
- Chiodo, S. (Cur.). (2012). *Il futuro della bellezza*. In, "Studi di estetica", 2012 (46): 7-27.
- Chiodo, S. (2015). *La bellezza: un'introduzione al suo passato e una proposta per il suo futuro*. Mondadori.
- Clair, J. (2008). *Henri Cartier-Bresson. Tra ordine e avventura*. Abscondita.
- Contini, A. (2021). *Si può educare all'estetica?* In Ferrario G. (a cura di). *Estetica elementare*. Pearson: 9-23.
- Cousin, M. (2017). *Storia dello sguardo*. Il Saggiatore.
- Di Profio, L. (2018). *Il viaggio di formazione. Fra l'estetica dei paesaggi e l'estetica del Sé*, Mimesis.
- Di Profio, L. (2024). *Le Medical Humanities nella prospettiva esistenziale ed ermeneutico-fenomenologica*. In, A. Avellino, A. (a cura di). *Pedagogia e didattica per le professioni sanitarie. Teorie, metodi, applicazioni*. UTET: pp. 63-79.
- Fabrizi, M. (2019). *L'educazione artistica come esperienza di sconfinamento formativo*. In Caputo M., G. Pinelli (a cura di). *Pedagogia dell'espressione artistica*. Franco Angeli: 25-34.
- Farné, R. (2021). *Pedagogia visuale. Un'introduzione*. Raffaello Cortina Editore.

- Ferraro, G. (2022). *Il discorso fotografico e la "forma del mondo"*. In Marra C., Borselli D. (a cura di). *Paradigmi del fotografico*. Pendragon: 258-264.
- Fontcuberta, J. (1996). *Il bacio di Giuda. Fotografia e verità*. EdUP.
- Fontana, F. (2016). *Fotografia creativa. Corso con esercizi per svegliare l'artista che dorme in te*. Mondadori.
- Ghezzi, A. (2022). *La fotografia etnografica fra scienza, arte e documento*. In Marra C., Borselli, D. (a cura di). *Paradigmi del fotografico*. Pendragon: 311-320.
- Ghirri, L. (2010) *Lezioni di fotografia*. In Bizzarri G., Barbaro, P. (a cura di). Quodlibet Compagnia Extra.
- Good B., (1999). *Narrare la malattia*. Edizioni di Comunità.
- Grazioli, E. (2000). *Corpo e figura umana nella fotografia*. Bruno Mondadori.
- Heidegger M., (2002). *Essere e Tempo, 1927*. Longanesi & Co.
- Herrigel, E. (1975). *Lo Zen e il tiro con l'arco*. Adelphi.
- Jullien, F. (2017). *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*. Mimesis Edizioni.
- Macé, G. (2005). *Un bagaglio molto leggero*. In Cartier-Bresson H. *L'immaginario dal vero*. Abscondita: 9-11.
- Mallardi, R. (2001). *Lewis Carroll, scrittore-fotografo vittoriano*. Liguori.
- Mallardi, R. (2002). *Letteratura e fotografia*. Edizioni Tracce.
- Manera, L. (2024). *La bellezza come interazione. Educazione estetica fra strumenti grafici e dispositivi digitali*. In Bruzzone D., Diodato, R. (a cura di). *Quale bellezza? Idee per un'educazione estetica*. Franco Angeli: 90-107.
- Marcenaro, G. (2004). *Fotografia come letteratura*. Bruno Mondadori.
- Marra, C. (2014). *Fotografia e arti visive*. Carocci Editore.
- Marra, C. (2019). *La fotografia come pratica di relazione. Per un'ipotesi di didattica differente*. In Caputo, M., Pinelli, G., (a cura di). *Pedagogia dell'espressione artistica*. Franco Angeli: 125-131.
- Marra, C., Borselli, D. (2022). *Paradigmi del fotografico*. Pendragon.
- Marra, C. (2022). *Che cos'è la fotografia*. Carocci Editore.
- Masini V., (2005). *Medicina narrativa. Comunicazione empatica ed interazione dinamica nella relazione medico-paziente*. Franco Angeli.
- Milozzi, A. (2022). *Dal mondo in bianco e nero all'universo cromatico: estetiche e poetiche della fotografia a colori di paesaggio in Italia negli anni Settanta e Ottanta*. In Marra, C., Borselli, D. (a cura di). *Paradigmi del fotografico*. Pendragon: 47-55.
- Moscato, M.T. (2019). *Educare all'espressione artistica: nuovi compiti per la ricerca pedagogica?* In Caputo, M., Pinelli, G. (a cura di). *Pedagogia dell'espressione artistica*. Franco Angeli: 13-24.
- Musaio, M. (2007). *Pedagogia del bello. Suggestioni e percorsi educativi*. Franco Angeli.
- Musaio, M., (2013). *Educare esteticamente: fondamenti e prospettive per una riflessione pedagogica*. *Studium Educationis*.
- Musaio, M. (2016). *Il bello che educa a scuola*. Vita & Pensiero.
- Muzzarelli, F. (2007). *Il corpo e l'azione: donne e fotografia fra Otto e Novecento*. Atlante.
- Nuti, G. (2012). *Le briciole di Pollicino. Fotografia e Didattica tra scuola ed extrascuola*. Franco Angeli.
- Perna, R. (2013). *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Postmedia.
- Pirandello, L. (1973). *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Id., *Tutti i romanzi*. Vol.II. Mondadori.
- Ravesi, G. (2022). *Narcisi e Vampiri. Frontiere identitarie e fotografia digitale*. In Marra, C., Borselli, D. (a cura di). *Paradigmi del fotografico*. Pendragon: 138-146.
- Schiller, F. 2005. *L'educazione estetica*. Aesthetica Edizioni.
- Sontag, S. (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Piccola Biblioteca Einaudi.

- Sperti, V. (2005). *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Liguori.
- Tanizachi, J. (2017). *Libro d'ombra*. Bompiani.
- Zannini L., (2008). *Medical Humanities e medicina narrativa. Nuove prospettive nella formazione dei professionisti della cura*. Raffaello Cortina Editore.
- Zuliani, S. (2022). Osservazioni sullo sguardo fotografico. Yves Bonnefoy interprete della fotografia. In Marra, C., Borselli, D., (a cura di). *Paradigmi del fotografico*. Pendragon: 275-283