

giovanni fiorentino
lo sguardo e l'immaginario

La fotografia si cristallizza nella memoria. L'immagine singola, il fotogramma, il fermo immagine, più facilmente, si ferma. Istante, eterocronia, unicità. Uno stupore lancinante, una "percezione sincopata". Il *punctum* dell'occhio che coincide con il dettaglio offerto all'infinito. La vita che vive più forte del normale.

La televisione introduce il fermo immagine, scompone se stessa, ripropone la fotografia, analogica o digitale. Il flusso si attarda sull'istante, scalfisce e si ferma, le sequenze video vengono scomposte in immagini fisse, esecuzioni, violenze, sgozzamenti, catture, sequestri, liberazioni, torture, anche lo sputo di Totti agli Europei di calcio del 2004 viene segmentato e fissato in sguardi fissi, riproposto iterativamente al consumo di massa. Le immagini fisse vengono restituite sulle prime pagine dei giornali, all'interno dei periodici, durante i telegiornali, assumono lunga vita in rete. Se la scelta delle televisioni occidentali è di non mostrare il video dei prigionieri realizzato dai terroristi, le fotografie dei rapiti appaiono dappertutto, li rendono familiari. Dall'esposizione pubblica dell'edicole metropolitane li trasportano direttamente nelle nostre case. Le gigantografie fotografiche dei giornalisti francesi rapiti in Iraq nell'agosto 2004 campeggiano sulla facciata dell'Hotel de Ville a Parigi, quelle di Simona Torretta e Simona Pari sono rimaste affisse al Campidoglio fino al momento della liberazione.

Fermo immagine del Novecento (AA.VV. 1999; Robin 1999): foto uno, foto due, foto tre, foto quattro. Ricostruzioni artificiali o testimonianze in presa diretta, non è in discussione lo statuto di testimonianza, l'etica della trasparenza, conta l'introduzione nell'immaginario del consumatore (Abruzzese 1994), la costruzione identificativa, la possibilità del riconoscimento collettivo. Ritratti universali, prima di tutto: Hitler, Mussolini, Lenin, Stalin, Mao, Kennedy, Che Guevara, Ghandi. Poi, la guerra.

- 1936, un miliziano spagnolo con il fucile tra le mani colpito da una pallottola vola, Robert Capa.

- 1943, un bimbo avanza con le mani alzate nel Ghetto di Varsavia, Jurgen Stroop.
- 1944, D-Day, i soldati americani sbarcano nelle acque della Normandia sotto il fuoco nemico, ancora Capa.
- 1945, l'orrore di Bergen Belsen fotografato da George Rodger.
- 1945, sei marine plasticamente conficcano al suolo la bandiera americana che batte al vento sul monte Suribachi a Iwo Jima, Joe Rosenthal.
- 1952, atollo di Eniwetok, esplode la prima bomba all'idrogeno, *il* fungo atomico.
- 1960, il ritratto di Che Guevara di Alberto Korda diventa l'icona della rivoluzione.
- 1967, di fronte al Pentagono una giovane ragazza porge fiori ai soldati che puntano le baionette contro di lei, Marc Riboud.
- 1968, il 20 agosto Praga è invasa dai sovietici, gli studenti sono davanti ai carrarmati in piazza San Venceslao, Josef Koudelka.
- 1968, Vietnam, il capo della polizia sud vietnamita Nguyen Ngoc Loan punta una pistola alla tempia di un prigioniero nel cuore di Saigon, Edward T.Adams.
- Vietnam 1972, una bambina nuda corre terrorizzata, con le mani alzate, il corpo sfigurato, irrorata al napalm, Huynh Cong Ut.
- 1984, il ritratto dell'adolescente afgana Sharbat Gula fotografato da Steve McCurry nel campo profughi di Nasir Bagh in Pakistan.
- 1989, Pechino, protesta dei giovani contro il governo, un ragazzo blocca il cammino di una fila di carri armati sulla via della Pace Eterna.
- 1998, la vera finta madonna d'Algeri si piega in un urlo di dolore, Hocine.
- 1999, gli occhi e le facce di Besijana e Sabreta, bambini kosovari vittime di un bombardamento Nato.
- 2001, New York, il profilo di un aereo si conficca nel fianco di un grattacielo.
- 2003, il cristo incappucciato in bilico sulla cassetta di Abu Ghraib.
- 2004, i resti dei treni e dei corpi esplosi a Madrid, i ritratti dei prigionieri dei terroristi iracheni, i bambini ossezi spogliati e insanguinati nelle braccia dei soldati russi.

Lo sguardo fotografico implica scelta, taglio, limite, selezione, esclusione, una grande parzialità, una sintesi e un'apertura. Passaggi, da un occhio all'altro, dall'occhio del produttore all'occhio del consumatore. Attraversamento di un circuito, da un

medium all'altro, da una cornice all'altra, da un contesto all'altro. È parte. Oltre lo spazio contingente, il tempo determinato, si proietta sempre altrove.

Perché non sono in grado di riconoscere il fungo atomico di Hiroshima fotografato dal giapponese Seizo Yamada? Mancano al mio immaginario visivo più aggiornato, il Caucaso e la Cecenia martoriati dai soldati di Putin oppure la guerra tra Talebani e Mujaidin del Nord in Afghanistan prima dell'undici settembre 2001. Sono gli innumerevoli passaggi mediali, una circolazione sterminata, reiterata nel corso del tempo, a fermare poche immagini nell'immaginario dell'uomo e determinare la possibilità del riconoscimento. La fotografia vive il suo incontro con l'occhio di massa come segmento di un percorso comunicativo. L'immagine fissa è solo un tratto particolare, e come tale viene fruito, entrando nel vissuto della gente e perdendo la sua centralità, per assestarsi in una straordinaria, illustre marginalità. L'autore dello scatto scompare. Marginalità catalizzatrice, da intendersi territorialmente, come porzione particolare di spazio, in un immaginario complesso dove le nuove forme di consumo culturale difficilmente consentono priorità assolute, ma nemmeno creano esclusioni. La fotografia, inserita nei circuiti ufficiali della contemplazione, conquista una ulteriore esistenza in un luogo deputato alla fruizione estetica rinforzando intensamente gli altri segmenti della comunicazione (Bolter, Grusin 1999).

Della dialettica vita istante, flusso e tempo tagliato, video immagine fissa, ci rende qualcosa il rapporto fondante cinema fotografia. La fotografia entra continuamente nel flusso della vita come una sovrapproduzione densa, piena di senso. Entra nella vita per esserne parte e allo stesso modo entra all'interno di una qualsiasi storia cinematografica. Vi scivola dentro, entra nei fotogrammi ed è *fotogramma*, definendo così un rapporto che non può essere che "intrinsecamente ingannevole". "Il mondo fotografato - scrive ancora la Sontag - ha con il mondo reale il medesimo rapporto, sostanzialmente impreciso, che hanno i fotogrammi con i film. La vita non è fatta di particolari significanti, non è illuminata



da un flash, non è fissata per sempre. Le fotografie si” (Sontag 1973, p. 72).

La *matrice* genera la vita, l’istante genera il flusso, la fotografia genera il cinema. E il figlio sublime della lanterna magica e della camera oscura, che non può trascurare la straordinaria progenie dell’emulsione sensibile dei sali d’argento, contravviene immediatamente la natura della fotografia. Dal foglio di carta si passa alla trasparenza dello schermo. Dalla percezione personale all’allucinazione collettiva. Dall’occhio - celebrato dalla *Camera chiara* di Barthes - che indugia sul *punctum-particolare* si arriva alla “pratica ipnogogica” della sala cinematografica (Virilio 1989, pp. 47-49). “La posa viene travolta e negata dal continuo susseguirsi delle immagini” (Barthes 1980, p. 79). L’istante, che esorcizza il tempo, lo ferma e lo immobilizza, si anima, riprende a scorrere guidato dai ritmi del montaggio, diventa “cronofotografia reversibile, acceleratore cinematografico, vettore del movimento” (Virilio 1989, p. 42) che trascina con sé lo spettatore immerso nel buio.

Figlio degenerare il cinema, ma *riconoscente*, che ritorna continuamente sul luogo primigenio del delitto, che sa accogliere la fotografia nelle sue storie e sulla fotografia dell’immagine gioca parte della sua seduzione. Gioco, provocazione, infrazione e relazione costitutiva fotografia-fotogramma nelle sperimentazioni cinematografiche delle Avanguardie storiche, almeno quelle di Man Ray (*Le retour à la raison*, 1923 e *Emak Bakia* 1926), e di Duchamp (*Anémic Cinéma*, 1925). Rivelazione, inconscio tecnologico, industria culturale, società di massa, in Buster Keaton (*Il Cameraman*, 1928). Retorica borghese, esemplificazione sociale e socializzante nella metropoli otto novecentesca, in Friedrich Murnau (*Aurora*, 1932). Straordinario testimone della vocazione allo sguardo del xx secolo, in Hitchcock (*La finestra sul cortile*, 1954). Mucidiale protesi omicida, ne *L’occhio che uccide* di Powell (1960). Presenza aggressiva e invadente (siamo ai paparazzi di Federico Fellini in *La dolce vita*, 1960) e ancora debordante presenza femminile, essenza erotico-onirica, manifesto fotopubblicitario, in *Le tentazioni del dott. Antonio* sempre di Fellini (1962). Strumento indiziario e di falsificazione, per *Blow up* di Michelangelo Antonioni (1966). Linguaggio mistificante da decodificare, è il caso di *Une lettre à Jane* di Godard e Gorin (1972). Oggetto di culto e pseudopresenza, come nella *Camera verde* di Truffaut (1978). Se poi si guarda agli ultimi quindici anni di produzione cinematografica, si indaga la

relazione tempo spazio, vero falso, vita morte, simulacro virtualità, realtà narrazione, finzione storia. *Occhio indiscreto* di Howard Franklin (1992), *Schindler's list* di Steven Spielberg (1993), *Prima della pioggia* di Malco Manchewski (1994), *Fino alla fine del mondo* di Wim Wenders (1991), *Smoke* di Wayne Wang (1995), *Cast Away* di Robert Zemeckis (2000), *Memento* di Chris Nolan (2000), *Il Favoloso Mondo di Amelie* di Jean-Pierre Jeunet (2000), *The Others*, di Alejandro Amenàbar (2001), *One hour photo* di Mark Romanek (2002). E l'elenco potrebbe diventare sterminato senza potere e volere in questa sede approfondire le complesse analisi che ogni film propone del mezzo fotografico e delle sue relazioni con il reale.

Naturalmente il rapporto "intrinsecamente ingannevole" è aperto. Basti ricordare semplicemente che il cinema per entrare nella vita quotidiana, ha bisogno di istanti, frammenti, cornici di carta. La fotografia si insinua immediatamente nelle strutture dell'industria cinematografica, per affiancare fin dai primi anni Venti, in diverse modalità e tempi, la produzione e la distribuzione del film. Diventa fotografia di cinema, fotografia di scena, fotoritrattistica per attori e attrici, fotografia pubblicitaria per la cartellonistica e per la stampa. Strumento di promozione per il cinema, veicolo per la costruzione dello *star system* hollywoodiano. Almeno inesauribile catalogo documentario e testimonianza.

Lo scrittore argentino Julio Cortazar, tra i pochi ad esplorare consapevolmente il rapporto tra fotografia e letteratura, nel saggio *Alcuni aspetti del racconto* (1962), mette a confronto il racconto breve e l'istantanea. La sua riflessione parte dal concetto di limite: è intorno a tale nozione che lo scrittore fonda il parallelo racconto e fotografia, che si avvale, nella distinzione, dell'analogia cinema romanzo. "Il romanzo e il racconto si possono paragonare analogicamente al cinema e alla fotografia, nel senso che un film è innanzitutto un "ordine aperto", romanzesco, mentre una fotografia riuscita presuppone una rigorosa limitazione previa, imposta in parte dal campo ridotto che l'obiettivo comprende e inoltre dal modo in cui il fotografo utilizza estetica-



mente tale limitazione” (p. 1315). La fotografia lavora sul limite, sulla porzione, selezione e esclusione determinata dal mezzo di comunicazione e dall’occhio del fotografo. Cortazar porta ad esempio Cartier-Bresson o Brassai che ragionano sulla fotografia come un apparente paradosso. “Quello di ritagliare un frammento della realtà fissandogli determinati limiti, ma in modo tale che quel ritaglio agisca come un’esplosione che apra su una realtà molto più ampia, come una visione dinamica che trascende spiritualmente il campo compreso dall’obbiettivo. Mentre nel cinema, come nel romanzo, la percezione di tale realtà più ampia e multi-forme si ottiene mediante lo sviluppo di elementi parziali, accumulativi, che non escludono, naturalmente, una sintesi che dia il “climax” dell’opera, in una fotografia o in un racconto di grande qualità si procede in modo inverso, ovvero il fotografo o lo scrittore di racconti si vedono obbligati a scegliere e a circoscrivere un’immagine o un avvenimento che siano “significativi”, che non valgano solamente per se stessi, ma che siano capaci di agire sullo spettatore o sul lettore come una specie di “apertura”, di fermento che proietti l’intelligenza e la sensibilità verso qualcosa che va molto oltre l’aneddoto visivo o letterario contenuti nella foto o nel racconto” (ib.).

La fotografia incornicia una parte del reale, la espone, la moltiplica e la rispone, oltre il punto di vista stra-ordinario di autori come Bresson o Brassai, il dettaglio, il frammento visivo di realtà, storicamente entra in scena nella metropoli ottocentesca, l’immagine diventa presenza quotidiana, il particolare assolutamente anonimo che la scansione fotografica mette in rilievo diventa eccezionale, l’occhio dello scrittore si spinge a inquadrare i dettagli della realtà, fissa piccole cose e le fa esplodere. Il tema di un buon racconto - spiega Cortazar - è sempre eccezionale, che non vuol dire fuori del comune. Anzi, magari attinge al perfettamente triviale e quotidiano.

Il racconto fa vedere, intensamente. L’occhio diventa azione. Lo sguardo esercita e libera l’occhio sui particolari: l’estasi del particolare, del frammento, del transitorio, del contingente che offre senso al generale. È il *contingente* di Baudelaire che è anche eterno e immutabile della modernità. È l’osservazione micrologica di Walter Benjamin che riscontra “nell’analisi del piccolo momento particolare il cristallo dell’accadere totale”. È il racconto che nel migliore dei casi contiene, a volte senza che l’autore ne abbia

coscienza, “quella favolosa apertura dal piccolo verso il grande, dall’individuale e circoscritto all’essenza stessa della condizione umana” (Cortazar 1962, p. 1319).

Si è aperta una prospettiva fotografica del mondo.

L’occhio dello scrittore e traduttore Julio Cortazar si identifica esplicitamente con l’occhio del fotografo nel racconto *Le bave del diavolo* che ispira Michelangelo Antonioni per *Blow-up* nel 1966. Al centro del racconto una fotografia, riprodotta e ingrandita, l’occhio del protagonista diventa quello dell’utente, racconto e fotografia presentano una situazione e ne richiamano altre, manifestano una intensità e una tensione che appartengono al consumatore di sguardi, la permanenza di una fugacità si sfalda e le immagini diventano il reale. Il racconto, come la fotografia, non lavora per accumulo, ma in profondità, di intensità e di tensione.

Anche Italo Calvino si interessa a più riprese della fotografia, affrontandola sia con la narrazione che con la scrittura saggistica. *L’esattezza* è uno degli argomenti delle sue *Lezioni americane*. L’esattezza è associata alla predilezione per le *short stories*, alla fedeltà “all’idea di limite” (1988, p. 67). *Exactitude* per Calvino, ma non è difficile estenderlo alla sua modalità di procedere nella scrittura. Oscillando tra una storia e le possibili infinite storie che restano escluse, Calvino adopera un metodo che è affine alla sensibilità di Cortazar: “...cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un’altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall’infinitesimo, dall’infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell’infinitamente vasto” (pp. 67-68).

L’estasi del particolare in Calvino vive una singolare sintonia con le ipotesi dello scrittore argentino. Il particolare si fa vertigine, l’intento è “di dissolvere e rovesciare l’estensione dell’infinito nella densità dell’infinitesimo” (ib.).

Ancora un riferimento letterario, questa volta esplicitamente narrativo. C’è un personaggio di Alessandro Baricco, Mormy che appare in *Castelli di rabbia* (1991), una storia ambientata



nell'Ottocento industriale della fotografia e della locomotiva, del Crystal Palace e dei manifesti. Mormy incarna l'"intensificazione della vita nervosa" di Simmel (1903), l'"ipertrofia del vedere e del sentire" che se nell'Ottocento ha "il profilo, e il sapore, della malattia" nel Novecento si fa realtà ordinaria. Mormy vede e ferma, blocca la realtà con gli occhi e la mente, esplose la tensione del singolo fermo immagine, la sua è una percezione intermittente. Mormy è in grado di fissare e riconoscere una sequela di immagini fisse, una sorta di "mozziconi di cose perdute". La sua è una vera e propria "percezione sincopata" (pp. 113-117).

"L'incessante susseguirsi delle immagini (televisione, streaming video, film) domina il nostro ambiente, ma quando si tratta di ricordare la fotografia è più incisiva. La memoria ricorre al fermo-immagine; la sua unità di base è l'immagine singola. In un'epoca di sovraccarico di informazioni, le fotografie forniscono un modo rapido per apprendere e una forma compatta per memorizzare. Una fotografia è simile a una citazione, a una massima o a un proverbio. Ognuno di noi ne immagazzina centinaia nella propria mente, e può ricordare all'istante".

Così Susan Sontag (2003, p. 18). Non credo sia proprio così. O meglio, la considerazione della Sontag può valere per la memoria, la costruzione identitaria della sfera privata, familiare, affettiva. Diversamente è per la fruizione mediale di massa. Quando sono troppe le immagini non fai in tempo a ricordarne una. La costruzione dell'immaginario di massa ha bisogno di innumerevoli passaggi dell'immagine nel sistema mediale e per tempi considerevoli. I giorni che sono seguiti all'undici settembre 2001 o al 3 settembre 2004 ci hanno consegnato una sterminata messe di fotogrammi singoli, una immagine per una storia, ogni storia appesa a una singola fotografia. Per ogni storia un dramma doloroso. Ognuno di noi ha consumato storie e immagini di dolore. Poi, più o meno rapidamente, secondo i casi, devi elaborare, rimuovere, dimenticare. Almeno la puntualità della storia e dell'immagine. Il più delle volte si ferma un dettaglio, metafora e simbolo.

A un certo punto del suo terzo libro, Temple Grandin, autistica, professoressa di scienze del comportamento animale, scrive: "Io non vorrei perdere la mia capacità di pensare visivamente". Capacità del tutto singolari, modalità peculiari di percezione sen-

soriale, di pensiero e di relazione. “Tutto il mio pensiero - scrive ancora - è in immagini visive” (1995, p. 60).

Immagini. Noi ricordiamo immagini vaghe e generali, poche singole immagini, loro - gli autistici - conservano tante immagini, ognuna rigorosa, specifica, cronologica. Noi abbiamo bisogno di esonerarci dalla quantità e dall'analiticità dell'informazione visiva, loro fanno il pieno fino alla saturazione. Noi fermiamo pochi punti nel vuoto, riteniamo poche e singole immagini e solo per i tratti salienti, viste, riviste, riproposte, immagini che appartengono e si distinguono all'interno del nostro album dei ricordi, fotografie che circuitano nel sistema dei media con uno sterminato numero di passaggi. Loro passano allo scanner l'immagine, punto per punto, sistemano tutte le immagini nell'archivio mentale, in taluni casi riescono a lavorare con una singolare memoria scorrevole e la controllano. Nel caso della persona autistica, le gerarchie di conoscenza e tradizione occidentale, iscritta nel mondo della scrittura gutenberghiana saltano completamente, l'organizzazione del pensiero segue decisamente altre strade allontanandosi da tutti coloro che utilizzano il linguaggio verbale come strumento principale di connessione e relazione. Gli schemi di pensiero di Temple Grandin sono fortemente associativi. “Il mio schema di pensiero inizia sempre dallo specifico per passare al generale con modalità associative e non sequenziali”. Visualizzare e vedere il mondo in immagini vuol dire per lei riuscire a vedere nella mente un'immagine di un progetto concluso prima di avviarlo. Avere un videoregistratore negli occhi e poterne controllare completamente i comandi, il che certo non è delle persone autistiche più gravi.

“Uno dei più grandi misteri dell'autismo è la straordinaria capacità della maggior parte delle persone autistiche di eccellere nelle abilità visuospatiali, fornendo invece prestazioni estremamente scadenti nelle abilità verbali” (p. 23). Il che, per esempio ricorda anche le grandi potenzialità visuospatiali di chi non può sentire e usa il linguaggio dei Segni. Ancora Temple Grandin: “Essendo autistica, io non assimilo spontaneamente le informazioni che molte persone danno per scontate. Diversamente, imma-



gazzino informazioni nella mia testa come fosse un CD-ROM. Quando rievoco qualcosa che ho imparato, faccio partire il video nella mia immaginazione. I video che ho in memoria sono sempre specifici (...). Posso far scorrere queste immagini più e più volte (...). Le persone con autismo più grave hanno difficoltà a interrompere queste infinite associazioni. Io sono capace di fermarle e di riportare i miei pensieri in carreggiata” (p. 28).

Non è un flusso di immagini a fermarsi nell’immaginario dell’uomo comune. È la forma sintetica che si fa spazio nell’immaginario, riconoscimento tra i pochi simboli che si devono cristallizzare e fermare nella mente. Anche dell’unità di un sogno si fa enorme fatica a recuperare l’integrità, rimangono spesso solo poche tracce, singole immagini. Le due ore del film scorrono rapidamente e il nostro tempo con loro, alla fine ci vogliono i titoli di coda con i fermo immagine a ricordare e fermare, ad attivare la possibilità interattiva dello sguardo che esplora e riconosce. Il dolore degli altri si fa, per Mormy come per noi, immagine sintetica e taglio, discontinuità, con il passato e il futuro, con lo scorrere spazio temporale immediato, con gli spazi e i tempi più complessi e articolati della storia.

Difficile ricordare le facce stravolte dei pompieri che lavorano tra le macerie delle Twin Towers. Impossibile attivare un catalogo sterminato e raccapricciante di volti, sofferenze, rovine, che ricorda quello di troppi orrori. Staccando appena l’ombra da terra c’è una testa di spillo che si è conficcata tra la memoria e l’immaginazione del viaggiatore della tarda modernità. È la *fotografia* del profilo sottile, televisivo, di un Boeing 767 che si conficca nel fianco di un grattacielo. L’undici settembre 2001 materializza il sabotaggio e la catastrofe più volte annunciata e consumata spettacolarmente sugli schermi cinematografici, segnando per sempre uno spartiacque storico e le vicende dell’immaginario collettivo. Sono gli scarti di un lampo a costruire ferite visibili, cicatrici indelebili nell’immaginario ordinario che dà sostanza e organizza consapevolmente, o inconsapevolmente, la vita quotidiana di ogni consumatore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV., 1999, *Life. Great Pictures of the Century*, ottobre.
- Abruzzese, A., 1994, *L'immaginario collettivo (1973-1993)*, in Castronovo, V., Tranfaglia, N., *La stampa italiana nell'età della tv 1975-1994*, Roma-Bari, Laterza, pp. 479-518.
- Baricco, A., 1991, *Castelli di rabbia*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 1926, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1962, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- Bolter, J. D., Grusin, R., 1999, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Ma) - London, The MIT Press; trad. it. 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati.
- Calvino, I., 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- Cortazar, J., 1962-1963, *Algunos aspectos del cuento*, in "Casa del las Américas", II, n.15-16; trad. it. 1994, *Alcuni aspetti del racconto*, in *I racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, pp. 1311-1327.
- Grandin, T., 1995, *Thinking in pictures and other reports from my life with autism*, New York, Vintage Books; trad. it. 2001, *Pensare in immagini e altre testimonianze della mia vita di autistica*, Trento, Erickson.
- Robin, M. M., 1999, *Les 100 photos du siècle*, Paris, Chien.
- Sontag, S., 1973, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux; trad. it. 1974, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Sontag, S., 2003, *Regard the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux; trad. it. 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori.
- Virilio, P., 1989, *Esthétique de la disparition*, Paris, Editions Galilée; trad. it. 1992, *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori.