

# Cecità

NICOLETTA AGOSTINI

*...Secondo me non siamo diventati ciechi,  
secondo me lo siamo, Ciechi che vedono,  
Ciechi che, pur vedendo non vedono.*

(Saramago, 1995, p. 315)

La centralità dello sguardo è presupposto di una prospettiva antropologica sull'arte e sulle immagini<sup>1</sup>; il corpo dell'osservatore è il medium e le immagini, non meno che attraverso i media, vivono una loro vita nella sensazione, nella percezione, ma anche nel ricordo, nell'immaginazione e generano altre immagini mentali e materiali. Situata al centro di una relazione intersoggettiva, l'immagine non è 'finita', non si esaurisce nella sua oggettività materiale, pur non potendo prescindere da essa, ma è in divenire, in un continuo processo di trasmigrazione e reinvenzione. Se: «È l'arte contemporanea che analizza nel modo più radicale la violenza o la banalità delle immagini» (Belting, 2005, p. 86), l'artista mostra come siamo manipolati da un loro uso mai neutro che aliena dalla nostra soggettività rendendoci oggetti, e tenta di invertirne criticamente il funzionamento vizioso e traumatizzante in un circolo virtuoso creativo; una critica degli schemi di relazione coinvolti nello sguardo rende consapevoli del carattere attivo della percezione, che costruisce e attribuisce significato nello scambio sociale e coinvolge memoria, immaginazione e affetti. La percezione dell'opera d'arte è un atto complesso, comporta una rappresentazione, un pensiero simbolico, specifico dell'essere umano e della sua capacità di costruire e immaginare mondi, società e culture. I media trasformano le immagini mentali, che persistono, trasmigrano e costruiscono modi di essere. Se «la realtà è una costruzione sociale» (Berger, Luckmann, 1966) gli universi simbolici, cui appartengono il linguaggio e le immagini si producono e consolidano nello scambio sociale, nel

---

<sup>1</sup> A partire dagli anni Ottanta, si è assistito a una vera e propria "svolta iconica" e all'avvio di un cospicuo filone di ricerca nell'ambito dei Visual Culture Studies. Pinotti (2014) fornisce una panoramica delle principali prospettive.

loro accadere e incarnarsi attraverso media materiali e i nostri corpi, che le rendono nuovamente vive, le animano<sup>2</sup>.

Possiamo chiederci: «Siamo noi ad effettuare questa animazione nel momento in cui il desiderio del nostro sguardo entra in relazione con un dato medium. Un medium è l'oggetto, un'immagine l'obiettivo dell'animazione» (Belting, 2005, p. 80). L'animazione è una «percezione di tipo simbolico» (Belting, 2011). Prima dell'immagine materiale, incarnata nel medium, vi sarebbe il desiderio d'immagini, dell'altro, all'origine della leggenda dell'invenzione della pittura.

Nella relazione con rappresentazione e percezione l'immagine è strumento di esercizio di un potere; non c'è corrispondenza diretta tra cosa e come percepiamo, ma in qualche modo la rappresentazione esercita un controllo sulla percezione, contribuisce a modellarla.

Il corpo partecipa attivamente e utilizza i media visivi; le immagini sono negoziate, accadono tra corpi e media: «I corpi censurano il flusso di immagini con la proiezione, la memoria, l'attenzione e l'oblio» (Belting, 2005, p. 80). Nel loro complesso rapporto e forse non solo in una tradizione figurativa di mimesi della realtà: «Le immagini sono presenti nei loro media, ma mettono in scena un'assenza, che rendono visibile» (*ibid.*, p. 88), del corpo cui rimandano, e includono nel proprio campo la presenza, la rappresentazione di un soggetto che guarda, che s'incarna in ogni nuovo incontro e la rianima. Nei suoi duplici aspetti di presenza e assenza, l'immagine contiene un potenziale di rivelazione di un campo intersoggettivo e di uno schema di relazione<sup>3</sup>. Perché ci sia immagine mentale occorre, nelle intenzioni dell'autore, un corpo simbolico cui essa è rivolta e un corpo materiale che la anima, senza il quale rimane "cosa". È lecito chiedersi se sia possibile un'immagine mentale senza un soggetto che a essa rivolge lo sguardo, e per il quale prende forma, e quale la

---

<sup>2</sup> Augé (1997) nota: «l'antropologia si è interessata all'immaginario individuale, alla sua negoziazione perpetua con le immagini collettive e anche alla fabbricazione delle immagini o piuttosto degli oggetti (chiamati a volte feticci) che si presentavano allo stesso tempo come produttori di immagini e di legame sociale» (p. 11).

<sup>3</sup> Stolorow e Atwood (1992, p. 13), sostengono che: «la teoria dell'intersoggettività è una teoria di campo o sistemica, in quanto mira a comprendere i fenomeni psicologici non come prodotti da meccanismi intrapsichici isolati, ma come formati nell'incontro di soggettività in interazione». Stern (1985) ha parlato di 'modi di essere con' come precursori degli schemi di relazione. Il concetto trova ampio spazio nella psicoanalisi relazionale (cfr. Mitchell, 2000).

relazione tra l'arte conservata nei musei, quando non è guardata e le immagini mentali, e se c'è, con quali soggetti individuali e collettivi<sup>4</sup>.

Il campo dell'immagine è, dunque, il campo animato e abitato dal soggetto, senza il quale l'immagine non può "accadere", è inanimata, muta, perché non guardata<sup>5</sup>. Se è solo "vista" il soggetto è cieco, vede e non guarda.

Sottoposto a una continua stimolazione visiva e mediatica, l'uomo contemporaneo è sempre meno capace di prestare attenzione; aumenta la soglia oltre la quale percepisce il segnale, si difende attraverso una "disattenzione selettiva", mette in atto un diniego, nei comportamenti, di quanto vede, registra e conosce; dei molteplici messaggi di cui l'uomo è bersaglio, sono dissociati gli aspetti emozionali e affettivi da quelli cognitivi, secondo diverse modalità e intensità di uno "stato di diniego" (Cohen, 2001) e di una "cecità morale"<sup>6</sup>.

La superficialità, la mancanza di profondità delle immagini Pop, evidenziava le caratteristiche di uno schema di relazione con il mondo; l'equivalenza indifferente, del ripetersi di un messaggio pubblicitario o dei *Saturday disasters* nei lavori di Andy Warhol ne era testimonianza. Hal Foster (1996) ha esaminato una linea di ricerca artistica che dal "realismo traumatico" di Warhol, propone un'arte abietta, in sospetto di essere l'ennesimo fenomeno di mercato e di trasformarla in strumento di traumatizzazione. La conclusione cui era giunto, sembrava indicare l'esaurirsi di quelle pratiche artistiche che, spingendo l'immagine mentale a un'aderenza troppo stretta con l'immagine materiale, restituivano come altra faccia della medaglia, l'esaurirsi del soggetto a essere oggetto tra gli oggetti, parte di un sistema di equivalenti simbolici che comunicano solo se stessi, in una vorticoso e inconsistente circolazione<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Il campo dell'immagine si articola secondo gradi di complessità crescenti che in questo mio lavoro non comprende l'autore dell'immagine ma solo il rapporto tra l'immagine e lo sguardo del pubblico.

<sup>5</sup> Didi-Huberman (2007) precisa che è necessaria una forma perché lo sguardo acceda al linguaggio, all'elaborazione, alla conoscenza e a un rapporto etico

<sup>6</sup> Bauman e Donkisi (2013), dedicano la loro attenzione alla cecità morale che scaturisce dalla perdita di un legame sociale tra individui ed è contraddistinta dalla mancanza di responsabilità personale grazie a una comunicazione anonima attraverso la rete e i social media.

<sup>7</sup> Augé (1997, p. 14), sottolineava il rischio di una: «... impotenza della simbolizzazione nello stesso momento in cui la planetarizzazione potrebbe darci al contrario l'impressione di aver fatto un 'check-up' delle cose, del mondo e degli esseri e di poter finalmente apprezzare le nostre interrelazioni in tutto il loro senso».

L'interrogativo è se non sia possibile individuare una linea artistica alternativa capace di generare immagini mentali, disponibili a essere usate per la costruzione di nuovi sensi e universi simbolici, da trasmettere, scambiare intersoggettivamente e usare criticamente per progettare il futuro.

Un vertice di osservazione sulla *crisi* del soggetto intesa come crisi della '*capacità decisionale*' (Grasso, Salvatore, 1993) e, nel suo elevarsi a potenza, come *crisi nella crisi*, trova nella cecità la metafora della condizione di un individuo reso impotente come costruttore di significati nello scambio sociale.

Non esiste crisi, in senso evolutivo, se a essa non corrisponde una possibilità di scelta, come assunzione della responsabilità di compiere un intervento sulla realtà, dopo il quale, essa e noi stessi non saremo più uguali. La crisi, da *krino*, indica separazione, decisione (dal latino *decedo*), giudizio, e implica un soggetto attivo, la cui dimensione umana è prodotta dall'interconnessione di piani e identità diverse e dalla costruzione di nuovi significati e mondi possibili.

Se, in un riduzionismo radicale, il soggetto è solo consumatore, egli stesso oggetto e merce di scambio, l'indifferenza, sensoriale, ma anche politica e morale, l'ottundimento, costituisce il suo tratto dominante; l'appartenenza al gruppo, ai normali, alla società civile, il bisogno di consenso e il prezzo che si paga per la non appartenenza, in termini di costi personali e marginalità, definisce la sua identità e uno schema di relazione. La dialettica marginale-centrale si esprime nel rapporto che s'istituisce tra chi ha potere e chi ne è escluso, tra appartenenza ed estraneità, sancite da regole e criteri di esclusione.

La disabilità visiva in una civiltà mediatica è fattore di esclusione, un termine marcato, che segna una differenza, come mancanza delle caratteristiche del gruppo dominante, attraverso il "non". I criteri d'inclusione nel gruppo, la comunità di coloro che "non" sono "non vedenti", si declinano come *cecità* rispetto a chi ne è fuori, in uno schema di relazione nel quale il cieco è oggetto, non guardato come soggetto, perché ridotto univocamente da quel "non" che lo esclude dal campo intersoggettivo e dalla partecipazione allo scambio sociale. Il ribaltamento del vertice di osservazione tra ciò che è marginale o centrale, tra chi è cieco e chi no, consente di assumere la cecità come metafora della condizione dell'uomo contemporaneo, complementare all'immagine di un uomo interattivo e interconnesso, capace, attraverso le nuove tecnologie, di superare le barriere spazio-temporali. La cecità, in questa prospettiva, non è un

“tratto” costituzionale, ma uno “stato”, che dipende da sguardi situati in rapporti di potere storicamente e culturalmente definiti, conseguenza di un antropocentrismo discriminante in base all’efficienza.

Nel 1916 Paul Strand realizzò *Blind woman* (fig. 1), cieca<sup>8</sup>: la fotografia fa parte di una serie di scatti rubati senza mettere in posa il soggetto, sfruttando la mancanza di relazione, il non esser visto, mentre catturava ritratti di persone comuni, di strada, per lo più anziane, appartenenti alla classe lavoratrice e a gruppi etnici diversi, da una distanza ravvicinata che consentiva le grandi dimensioni dei volti (Barberie, 2014). Strand ha scelto per l’inquadratura il ritratto frontale, lo sguardo diretto in macchina e verso l’osservatore.



Fig. 1 Paul Strand, *Blind woman*, 1916

L’obiettivo era ottenere un’immagine antipittorica, diretta, *straight*, e oggettiva della realtà<sup>9</sup>. A segnalare la cecità del soggetto, interviene un car-

---

<sup>8</sup> D’ora in poi, per brevità, la fotografia verrà indicata come *Blind*.

<sup>9</sup> Sul realismo dell’immagine fotografica e la sua ‘trasparenza’, si veda per un’ampia discussione: Walden, S. (a cura di) (2008), che raccoglie diversi contributi sull’argomento.

tello attaccato al collo della donna: BLIND. Il suo carattere di indice, ribadito dal titolo, sottolinea la funzione della fotografia come strumento di assegnazione a una categoria sociale (D'Autilia, 1998) e agisce come richiamo. L'osservatore si trova a occupare la posizione dell'autore: «È un dato di fatto, la tua fotografia è una registrazione della tua vita, per qualsiasi persona che realmente la veda» (Strand, 1923, p. 15)<sup>10</sup>; è il mezzo attraverso cui guardare la realtà, come specchio di se stessi, oggettivandosi e tentando di cogliersi attraverso un altro oggettivato e: «Se sei vivo vorrà dirti qualcosa [...] e se t'importa abbastanza della fotografia, e se sai come usarla, vuoi fotografare quel significato» (*Ibid.*).

L'incontro con l'immagine la anima, restituendo un modo di entrare in relazione in cui siamo iscritti culturalmente. John Berger (1980) considerava *Blind* un giudizio sociale e una riflessione sul vedere ma anche un rivelare quanto noi stessi non siamo che una veduta. Essere oggetto dello sguardo e il ruolo scambievole tra soggetto e oggetto è proprietà del campo e non dell'individuo; il volto di ciascuno: «... diventa tale solo quando entra in contatto con altri volti, guardando o venendo guardato...» (Belting, 2013, p. 9).

Nell'incontro con l'osservatore *Blind* ripropone il rapporto del fotografo con il suo oggetto, vedo e non sono visto, lo sguardo è «bloccato e bloccante» (Marra, 1999), l'altro è quasi una 'natura morta'. Il rapporto temporale è il passato che oggettivizza l'altro, sottrae alla relazione e alla presenza viva del rapporto io-tu, istituisce l'io-esso, scomponendo e analizzando per conoscere<sup>11</sup>. Strand, che era stato allievo di Lewis Hine alla Ethical Culture School, sosteneva di non mettere in discussione la serietà della sua relazione con i soggetti ritratti e la moralità del fotografarli (Tomkins, 1976), e tuttavia ricercando la "forma astratta" restituiva una particolare visione di una condizione sociale (Duncan, 1995), astraendo riduceva<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> La traduzione è dell'autrice come tutte le seguenti.

<sup>11</sup> Sulla fotografia come strumento critico di conoscenza cfr. Miraglia, 2013.

<sup>12</sup> Danto (2008) ha esplorato la dimensione etica del rubare l'immagine a un soggetto inconsapevole imponendo il diritto artistico del fotografo al diritto del soggetto a voler trasmettere un proprio modo di apparire. La *straight photography* e in particolare la fotografia di strada è stata oggetto dagli anni '80 di interventi critici tesi a porne in questione il valore documentario e a esplorarne i legami con interessi di gruppi di potere (Roesler, 1981).

*Blind* esemplifica «un rapporto frontale col mondo» (Marra, 1999) fondato sul «doer and done» (*ibid.*, p. 112)<sup>13</sup>, che necessita di un verbo transitivo, di un “esso” solo da vedere; è rivelazione di uno schema di relazione ampiamente analizzato dalla critica fotografica (Sontag, 1977) proprio di quel neo-pittoricismo che antepone alla realtà una propria griglia formale e razionale modernista. Negli anni '80 Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, tra le altre, hanno smascherato la presunta neutralità di uno sguardo che costruisce sistemi di potere e discrimina tra chi parla e chi è “parlato”, tra centralità e marginalità.

*Blind* è maschera, immagine paradossale che ci guarda attraverso un soggetto che non può vedere<sup>14</sup>.

La motivazione all'attaccamento è la prima forma della relazionalità, funzionale all'adattamento e alla sopravvivenza dell'uomo (Bowlby, 1969). La contemporanea prospettiva intersoggettiva e le teorie motivazionali in psicoanalisi individuano un percorso evolutivo che procede dalle forme primarie di relazione sino allo sviluppo di una piena intersoggettività<sup>15</sup>. Nelle interazioni con la madre, il bambino, già a pochi mesi di vita, se si trova a sperimentare a lungo un viso inespressivo e depresso, una maschera, adotta strategie di adattamento passive e cade in depressione<sup>16</sup>. Il volto della madre agisce come regolatore affettivo e costituisce il prototipo relazionale sulla base del quale si formeranno le aspettative e le capacità d'interazione e relazione sociale. Paul Ekman (2003) ha studiato le reazioni alle espressioni del volto umano, dimostrando che siamo in grado di compiere uno “screening” accurato della congruenza tra espressione e vissuto emotivo dell'altro e di comprendere l'autenticità o smascherare l'inautenticità di chi ci sta davanti. La scoperta dei neuroni

---

<sup>13</sup> Benjamin (2004) partendo dalla filosofia del conflitto di Hegel ha sviluppato il concetto di “*terzeit*” come esito di un riconoscimento intersoggettivo e del superamento di un rapporto «*doer and done*» reciproco, in cui l'altro non è visto, ma solo usato come oggetto.

<sup>14</sup> Grazioli (1998, p. 103), ha sottolineato: «... questo strano sguardo che i suoi occhi pur hanno, o sembrano avere, ma che sguardo non è chiuso com'è su se stesso...».

<sup>15</sup> Stolorow, Atwood e Brandchaft (1994), individuano il terreno su cui si costruisce la mente, mai “isolata”, nella relazione, che le consente di raggiungere una piena intersoggettività. Tra gli sviluppi della Psicologia del Sé, Lichtenberg, Lachmann e Fosshage (2011) vedono il Sé come un sistema aperto orientato e costruito nella relazione; il Sé comprende diversi sistemi motivazionali, dinamici, non lineari nella loro interazione, auto e etero-regolantesi, dotati di capacità di autorganizzazione e auto-stabilizzazione e tesi alla realizzazione e regolazione de bisogni di base.

<sup>16</sup> Tronick (2007), nell'ambito dei suoi studi sulla regolazione emotiva, ne ha fornito numerose prove utilizzando l'applicazione della procedura dello «still-face» a coppie di madri e bambini.

specchio dimostra la predisposizione genetica a regolare noi stessi sulla base dell'espressione dell'altro, e come questa specifica dotazione neurale ci rende capaci di sviluppare previsioni sulle intenzioni altrui (Gallese, 2009). Di fronte al volto di una persona non vedente questo nostro apparato diventa inutile, siamo disorientati. Quello che vediamo è una maschera, uno: «... sguardo, che d'un tratto non possiamo più interpretare [...] acquista una forza perturbante cui ci sentiamo assoggettati...». E: «Di fronte a questo sguardo svincolato dal volto ci è precluso quello scambio di sguardi che fa parte dell'esperienza fondamentale del nostro volto» (Belting, 2013, p. 15)<sup>17</sup>.

In un ribaltamento della condizione di cecità, la donna "non" vedente, che guardiamo, marca la nostra cecità, la rispecchia; abbiamo bisogno di un segnale che catturi l'attenzione, di un cartello, per vederla, altrimenti siamo ciechi. La cieca, invece, ci guarda, è necessariamente più attenta di noi. Il vedere, sembra dirci l'immagine, non è solo questione di vista; si può "vedere" anche se si è ciechi dalla nascita, si può "non vedere" anche se si vede bene<sup>18</sup>. Se la nostra natura è relazionale, siamo noi a essere ciechi sin tanto che non decidiamo di guardare e, facendolo, accettiamo di condividere con l'altro una negoziazione del significato da attribuire alla realtà, consapevoli che essa è "costruzione sociale".

Lo sviluppo di un'intelligenza sociale e dell'empatia, argomento centrale nella tradizione degli studi di estetica e teoria dell'arte<sup>19</sup>, garantisce la conservazione della specie. Un'errata comprensione dell'empatia, da parte di un uomo dal Sé fragile, giustifica il timore che corrisponda all'identificazione con l'altro sino a perdersi in lui, in un "contagio emozionale" che non riconosce la differenza intersoggettiva e giustifica la difesa di confini identitari e culturali. I neuroni specchio e la simulazione incarnata sono solo un prerequisito, e l'empatia non è solo un processo

---

<sup>17</sup> A proposito del film *Il testamento di Orfeo* (1960) di Jean Cocteau, Belting commenta che gli attori che hanno occhi artificiali e privi di vita ottengono l'effetto che: «... spegnendo il vivo sguardo, il volto si irrigidisce in una maschera» e anche senza occhi fissi basta rimanere immobili e inespressivi e impenetrabili perché il volto si irrigidisca in una maschera. Una diversa prospettiva sulla maschera è quella esposta e riassunta da D'Autilia (2005) che ne ripropone il legame con la messa in posa, recuperando Gombrich (1992) e la ormai storicizzata distinzione tra maschera e faccia.

<sup>18</sup> Waldenfels (2006) definisce le arti visive e sonore come veri e propri laboratori dei sensi, che consentono lo stesso processo del diventare visibile e udibile, non come: «... sospensione del giudizio, ma di un'interruzione del vedere e del sentire normali» (p. 125) distinguendo tra il «...volgere lo sguardo verso qualcosa e un vedere o sentire semplicemente qualcosa...» (p. 118).

<sup>19</sup> Su quest'argomento per una sintesi critica si veda: Pinotti, 2014.

neurofisiologico, ma nasce nello scambio sociale e nella cultura attraverso lo sviluppo di una capacità di riflessione e un pensiero simbolico che consente di immedesimarsi nell'altro, mantenendo la distinzione con sé e il riconoscimento del dolore altrui 'come se' fosse nostro, sapendo contenere in noi la differenza e non negandola<sup>20</sup>. Il rapporto complementare tra rigetto, marginalizzazione e immedesimazione lacrimevole è funzionale al mantenimento di un sistema gerarchico che istituisce chi è centrale o marginale, soggetto o oggetto, chi è dentro e chi è fuori.

*Blind* acquista, in questa chiave, un valore epifanico, è rivelazione di un rapporto con l'altro. Come per i protagonisti di *Gente di Dublino* (1914), nell'incontro con l'immagine fotografica, un pretesto, può far riaffiorare qualcosa d'irrisolto, oscuro, non compreso; la fotografia, e non solo la ripresa cinematografica, manifesta, malgrado noi, il nostro «inconscio ottico»; uno schema di relazione fondato sull'alienazione, improvvisamente, può trasformarsi in occasione per un *insight* esistenziale e, insieme al nucleo problematico, far riaffiorare un mondo affettivo ed emozionale e aprire a una nuova visione<sup>21</sup>.

*Rovesciare i propri occhi* (1970) di Giuseppe Penone (fig. 2), nasce da un approccio performativo in assenza di pubblico. L'artista si fa maschera, volto inespressivo (Maraniello, Watkins, 2009) ponendo sugli occhi due lenti a contatto specchianti e interrompe il contatto con il mondo: «L'immagine che l'autore nella tradizione rappresentativa, percepisce, memorizza e ritrasmette con l'opera in un tempo successivo è, in questo caso, trasmesso dall'opera prima che l'autore l'abbia vista» (Penone, 1974, in Celant, 1989, p. 58). L'autore retrocede e si fa opera, s'incarna come specchio del mondo; in un certo senso legge il futuro come un indovino; Tiresia è cieco ma dotato di un'altra vista, come l'autoritratto tragico di Mark Rothko (1936). L'artista che definisce il suo scrivere come «una notazione che indirizza la lettura» (Maraniello, 2009) in un testo del 1976, accosta la cecità al sogno, alla poesia, a una vista interiore e alla capacità profetica (Maraniello, Watkins 2009). Le lenti specchianti creano una simulazione di cecità e un differimento per il quale la percezione dell'artista avviene un attimo dopo di chi gli è davanti e si riflette nelle

---

<sup>20</sup> Zambianchi (2002, p. 11), sottolinea come non solo nella geopolitica i confini sono sempre oggetto di negoziazione ma anche «... nella vita collettiva e individuale [...] le persone divengono individuabili e acquistano il senso di sé nel faticoso processo di determinarsi rispetto al mondo esterno, in dialettica con esso, per vicinanza e per contrasto».

<sup>21</sup> Lombardo (2013) riflette sulla fotografia come occasione di rivelazione delle cose, di quello che non vediamo più, in una 'luce inaugurale'.

sue lenti; sarà cosciente, percepirà l'immagine, solo dopo essere stato guardato, come dire: "siamo ciechi a chi non ci guarda". L'opera è ancorata al presente di una relazione ove: «... il presente reale e compiuto, si dà soltanto nella misura in cui si dà presenzialità, incontro, relazione» (Buber, 1923, p. 67).

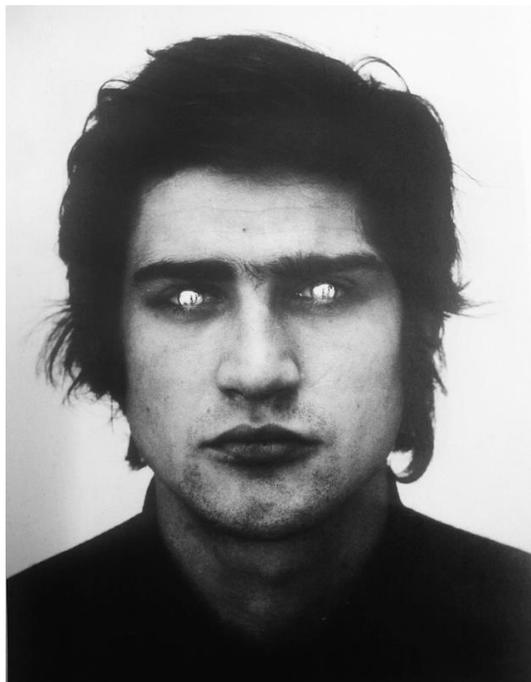


Fig. 2 Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970

Il tema del riconoscimento intersoggettivo ha attraversato la riflessione filosofica contemporanea da Hegel in poi. Martin Buber (1923) sostenendo l'impossibilità di pensare l'io al di fuori di ogni singola coppia, mostra come l'«io-esso» esprime il fare esperienza di qualcosa, richiede un oggetto e comporta separazione, mentre la relazione è un «a priori», un «tu innato», è reciprocità.

Il lavoro di Penone, spesso connesso alla pelle come zona di confine, a cui anche l'occhio appartiene, è anche un'opera sul contatto che mette in relazione (Semin, 2007) e una riflessione sull'arte e sulla fotografia come specchio della realtà, sulla nostra responsabilità rispetto a chi vediamo

ma non ci vede e sulla capacità di entrare in relazione<sup>22</sup>. In una società mediatica, ove è necessario farsi visibili:

Il bianco del bastone è segnale; con la sua luminosità ci fa vedere la persona che non vede e denuncia la sfiducia che presuppone l'incapacità della gente di vedere il cieco. È per questo che quando lo si riconosce non si creano ostacoli al suo cammino, ci si contrae, lo si evita, si cessa di parlare, ci si muove con cautela e senza rumore, si tenta di produrre la maggior quantità possibile di spazio intorno a lui. S'annulla così il pieno che il cieco con il tentennare del suo bastone ricerca e si crea il vuoto in cui è costretto a brancolare (Penone, 1974, in Celant 1989, p.58).

Vedere chi non vede pone davanti a una responsabilità: possiamo fare il vuoto, oppure scegliere di guardarlo come un "tu", esercitare la nostra capacità di entrare in contatto, di agire, uscendo da una condizione di spettatori passivi. Non guardare è possibile, ma contribuisce a mantenere una '*crisi di decisionalità*', come capacità di scopo. L'apertura di significato e l'ambiguità della fotografia, nella dialettica tra 'somigliare a' e 'funzionare come' (Marra, 1999), è legata alla possibilità di far vivere l'immagine animandola con il nostro sguardo situato e frutto di una scelta di un mondo possibile di senso che, nell'atto stesso di essere pensato comincia a essere vero.

In *Rovesciare i propri occhi* l'artista rende esplicita una condizione di cecità per la quale l'immagine rimbalza all'esterno, sugli altri, culminando in un eccesso di visibilità, che ne segnala l'anormalità (Benasayag, Schmit, 2003). Il vuoto in cui il cieco è costretto, è un vuoto relazionale, che il bastone bianco marca come "diversità". Noi, i "normali", "non marcati", siamo spaventati da ciò che non è riconducibile a norma. Penone, rendendosi cieco, ci fa toccare con mano questa condizione: è cieco perché riflette all'esterno l'immagine rendendoci responsabili di una soggettività bisognosa di riconoscimento reciproco, ma è veggente e in contatto con un altro mondo e allude a un'altra vista, interiore.

Se l'artista è specchio del mondo, è anche specchio della sua cecità, in un rispecchiamento reciproco.

---

<sup>22</sup> Buber (1923), istituisce la priorità della coppia "io-tu", anteriore all'io, come dimensione fondante e reciproca della relazione. Quando l'uomo entra in rapporto con l'animale, che «non ha ricevuto da noi il dono di uno sguardo che veramente 'ci parla', ma soltanto – al prezzo di una naturalezza elementare – la capacità di rivolgere lo sguardo a noi» (p. 149), l'animale sembra porre una domanda sul senso che esso ha per noi. Più tardi (1957) parlerà di una «soglia della mutualità» come specifica della relazione uomo-animale.

L'opera di Penone invita a riflettere sulla necessità del corpo di un soggetto che la animi, che la conduca dall'essere «cosa tra le cose» al farsi «corpo vivo» (Buber, 1923, p. 66)<sup>23</sup>. Nel «prendersi cura del mondo», l'artista restituisce la possibilità di uno sguardo condiviso nello spazio sociale, supera l'antropocentrismo per una visione non gerarchica del mondo naturale di cui facciamo parte (Verzotti, 2003), ma la estende anche a una natura più ampia che include ogni differenza anche dell'umano<sup>24</sup>.

Nel romanzo di Saramago (1995), il cieco è il diverso: inquieta, rappresenta una minaccia, un probabile contagio e, pertanto, va isolato; nella comunità di ciechi, iniziare a vedere è un segno di diversità che espone al rischio di emarginazione e alla perdita di appartenenza e legame sociale. L'assenza di segnale indica uno stato "normale". Penone esprime, nel nome di un pensiero non conforme, divergente e creativo, il suo farsi "diverso", per riacquistare la vista, per guardare, essere guardato e riconoscersi.

Alfredo Jaar ha lavorato per molti anni al *Rwanda Project*, ponendo al centro del proprio intervento artistico la 'visibilità' mediatica del genocidio, da *Untitled (Neesweek)* del 1994, a *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), moltiplicazione di un unico identico sguardo; ha articolato i diversi aspetti della visibilità: il silenzio protratto dell'informazione, ma anche il suo eccesso, quel «non vedere affatto o non vedere che cliché» (Didi-Huberman, 2007, p. 57), che associato a un senso incombente di minaccia, favorisce uno schema di relazione fondato sul diniego<sup>25</sup>. Jaar si chiede se l'espressione artistica sia il dove e il come, il "setting" capace di restituire uno sguardo e un possibile ponte tra il conoscere, essere consapevoli, e la capacità di azione e cambiamento (Cohen, 2001). Il diniego o l'integrazione non sono solo meccanismi intrapsichici universali ma dispositivi linguistici e pratiche culturali situate (*ibid.*). Alla base dell'azione umana sono la conoscenza, l'emozione, il giudizio; la loro negazione è il terreno di coltura di una crisi di "decisionalità", che si esprime nel non intervenire, non scegliere, non cambiare. Il diniego, come «sapere e non

---

<sup>23</sup> Più oltre prosegue: «È nell'incontro che la creazione rivela il suo essere una forma; non si riversa in sensi che la stanno lì ad aspettare, ma va all'incontro a quelli che l'abbracciano» (p.77).

<sup>24</sup> Il "prendersi cura del mondo" può costituire l'esito del passare dalla paura del mondo, che genera la rimozione e negazione del costante senso di minaccia sotto cui viviamo, ad una paura per il mondo, come propone Elena Pulcini (2009).

<sup>25</sup> Griselda Pollock (2007) affronta il lavoro di Alfredo Jaar in relazione al tema dell'uso delle immagini da parte dei media tra sovraesposizione, strumentalizzazione e diniego.

sapere al tempo stesso», inibisce l'azione e può essere funzionale non solo alle vittime e ai persecutori ma anche a chi è semplicemente a conoscenza dei fatti. Il contatto con ciò che è traumatico e troppo doloroso, in conflitto con il nostro modo di vedere la vita, le relazioni umane e sociali, e con il nostro equilibrio, fa sì che il diniego intervenga prima ancora che si sia sviluppata una consapevolezza, anche a costo di coltivare illusioni.



Fig. 3 Alfredo Jaar, *The sound of silence*, 2006

Se la visibilità è condizione di esistenza, l'invisibilità sancisce una non realtà, ma anche la sovraesposizione mediatica può rendere invisibili; la stimolazione continua, genera "abituazione", un restringimento del campo della coscienza, e il segnale ripetuto non è più percepito, si svuota di realtà, assume un aspetto fantasmale. Se le cose sono lì dove è scontato che siano, non è detto che ce ne accorgiamo, come mostra *La lettera rubata* di Poe.

La vita quotidiana come "rappresentazione sociale" comporta che essere sulla scena, condividerla, sia ciò che conta e dà il senso di esistere, distinguendo l'io sociale da quello privato e fuori scena (Goffman, 1959). La video-istallazione *The Sound of Silence* (2006) di Alfredo Jaar si confronta con questo delicato tema. L'artista costruisce una piccola sala da proiezione buia (fig. 3): sul schermo di fondo scorre lentamente e ritmicamente la storia di Kevin Carter, reporter sudafricano impegnato nella denun-

cia delle violenze compiute dal regime, all'insegna dell'apartheid (fig. 4). Il racconto, affidato al testo, descrive come il fotoreporter vinse nel '94 il premio Pulitzer con la fotografia *The vulture and the little girl*, scattata in Sudan nel '93 (fig. 5); per questo scatto Carter aspettò venti minuti. L'immagine, che ritrae una bambina affamata mentre si trascina davanti allo sguardo di un avvoltoio, è diventata l'icona della fame: assoluta, universale, lontana e senza nome<sup>26</sup>. Lo scorrere dei caratteri bianchi del testo è interrotto quattro volte da un lampo di luce "accecante", che mostra la foto premiata<sup>27</sup>; rapidamente scompare, segno di un blackout traumatico, di una mancata integrazione nel vissuto del testimone. Il flash intermittente evoca gli aspetti intrusivi delle immagini associate al trauma, che si ripresentano in coloro che l'hanno subito o ne sono stati testimoni.



Fig. 4 Alfredo Jaar, *The sound of silence*, 2006

Il racconto prosegue con le sensazioni provate dal fotoreporter, evidenziandone il carattere traumatico e intrusivo: l'essere ossessionato dalla

<sup>26</sup> L'impossibilità di definire una posizione spaziale precisa dei soggetti della immagine in relazione all'osservatore è al centro della discussione sulla natura della fotografia e sulla sua trasparenza in Meskin A., Cohen J. (2008).

<sup>27</sup> L'immagine interrompe quattro volte lo scorrere del testo nella video-installazione all'Hangar Bicocca di Milano in occasione dell'esposizione del 2009 a cura di Gabi Scardi e Bartolomeo Pietromarchi.

violenza, dai cadaveri di uomini, donne e bambini, la perdita di ogni gioia di vivere, il dolore insopportabile e la fine drammatica che, due mesi dopo il premio Pulitzer, decise di dare alla sua vita; il video si conclude con la frase: «Nessuno sa cosa accadde a quella bambina» (Scardi, Pietromarchi, 2008, pp. 171-173).

La storia di questa fotografia è quella di un eccesso di visibilità, che coincide con l'invisibilità del suo soggetto nel catturare l'immagine, divenuta traumatica solo nel momento in cui, dopo la premiazione, il fotoreporter si è confrontato con la domanda di molti su cosa ne fosse stato della bambina. Il trauma è nella rivelazione di un diniego che opera non sui fatti, ma sulla consapevolezza dei fatti<sup>28</sup> e nella presa di coscienza della responsabilità personale e dell'informazione che depersonalizza i suoi oggetti trasformandoli in icone. La fine del fotografo segnala l'impossibilità di sopravvivere all'immagine materiale che ha oggettivato quella bambina. Analogamente al James Duffy di Joyce, la presa di coscienza non porta a un esito positivo; per Carter è impossibile liberarsi dal passato e riprendere a vivere, l'unica chance è la fuga dalla vita.

*The vulture and the little girl* obbliga il soggetto ritratto in un tempo passato, differito rispetto a chi guarda, e a quella lontananza lo lega (Barthes, 1980); è difficile pensare a un futuro di ciò che vediamo riprodotto in fotografia; nella sua relazione con il passato, a un "essente stato" e a un "non più", mostra un rapporto malinconico con l'oggetto perduto di un lutto non elaborato (Freud, 1917). Perché ci sia immagine, occorre che ci si sia fermati, che non si sia agito. *The vulture and the little girl* trasforma il suo soggetto in *still-life*, in natura morta e sancisce la realtà di un incontro mancato, è traumatica *d'apres coup*<sup>29</sup>.

La fotografia come testimonianza è presa nella dialettica tra finzione e verità, questioni centrali nel dibattito contemporaneo<sup>30</sup>. Sono interrogativi con i quali si è confrontato chi, come Kevin Carter, fa della fotografia

---

<sup>28</sup> Cohen (2001), distingue tra un diniego letterale, un diniego interpretativo, che muta il significato, un diniego delle implicazioni emozionali, morali, l'inganno e l'autoinganno.

<sup>29</sup> Fragapane (2013) ripropone alcune osservazioni di Barthes (1982) sul legame tra fotografia e trauma e ne evidenzia il carattere di rivelazione, capace di tradurre sul piano cosciente i «traumi percettivi» su cui si è costruito il nostro rapporto con la realtà.

<sup>30</sup> Ricoeur (1998), sostiene che la veridicità fotografica deriva dal suo essere impronta di un fatto. Didi-Huberman (2003) rispondendo alle obiezioni di chi sosteneva che non potesse esserci 'un'immagine' dell'Olocausto, ritiene che la fotografia possa avere un ruolo di testimonianza. La critica fotografica contemporanea affronta il tema della verità e valore documentario articolandolo nella dialettica produzione-consumo-distribuzione dell'immagine. A questo proposito cfr.: Marra (2001), Walden (2008), Smith, Lefley (2016).

di reportage uno strumento di lotta e di testimonianza. Se la traccia è sospesa tra finzione e veridicità, la trasformazione operata da Jaar, scegliendo di sostituire all'immagine, che appare solo per brevi flash, il testo del racconto, recupera i vissuti del fotografo sudafricano e introduce la parola di colui che si fa testimone e «chiede di essere creduto» sulla base di un rapporto fiduciario; all'enigma dell'impronta si sostituisce la testimonianza, attraverso la quale diventiamo testimoni indiretti.

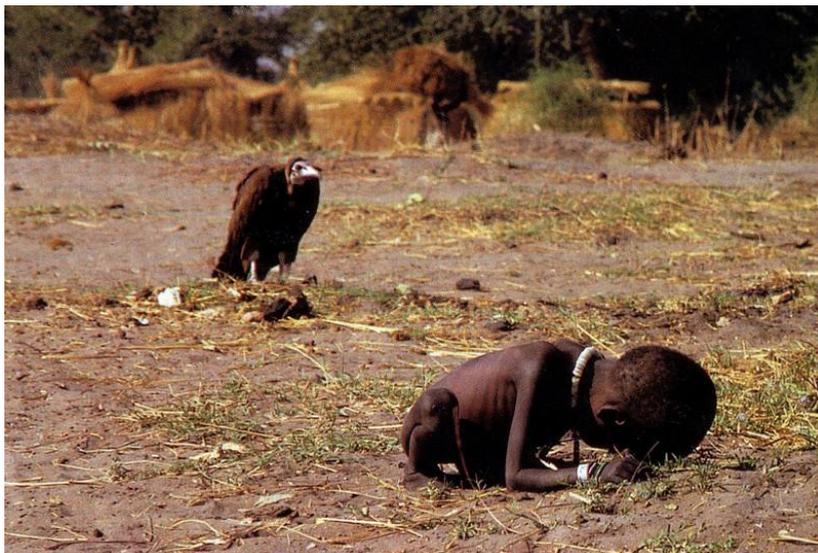


Fig. 5 Kevin Carter, *The vulture and the little girl*, 1993

Il video trasforma l'«è stato» e il «non è più» traumatico, in una temporalità in atto, vitale, fluida, trasformativa e non compiuta; è una «immagine tempo», che introduce la lentezza dello sguardo e il dialogo (Phillips, 2005). Lo scorrere del testo fa emergere la dialettica marginale-centrale nell'alternarsi a un'immagine la cui lontananza è situata in un'Africa sinonimo di una sofferenza che «non ci riguarda».

Il testo contrasta quel processo di «alterizzazione» (Chow, 2008) su cui si fonda il nostro appetito di cattive notizie, contenitori del nostro disagio, da espellere e spostare in un altrove, che incrementando il mercato del dolore, del «sangue in prima pagina»<sup>31</sup>, nasconde i processi economici

---

<sup>31</sup> Sontag (2003), affronta il rapporto tra immagine fotografica (ma anche televisiva) di violenze e conflitti, l'uso nell'informazione e l'esperienza globalizzata di lettori e spettatori nel confronto con un'iconografia del dolore e con la dubbia capacità delle immagini di poter

mondiali basati sullo sfruttamento, l'impoverimento e la guerra. Trasponendo la storia dell'autore della foto e quella del suo soggetto, il loro "lì ed allora", in immagine in movimento, Jaar le lega a un "setting" relazionale di cui noi siamo parte in causa, nel nostro "qui e ora"<sup>32</sup>; affida a noi il testimone della scelta e della responsabilità: continuare ad essere ciechi vedenti o, avendo guardato, uscirne cambiati, decisi, per porre fine se non alla *crisi*, almeno alla *crisi della crisi*, a uno schema di relazione in cui il soggetto è *cieco*, *ve-de* e non guarda, dissocia e rimane relegato a un'impotenza cronica e istituzionalizzata.

Il diniego non è solo attivo e messo in atto attraverso il rifiuto, la negazione, il disconoscimento, ma anche passivo, ogni volta che lo sguardo è distolto, si vede senza guardare, mettendo tra parentesi. Chiudere un occhio è un processo sociale che coinvolge aspetti intergenerazionali, istituzionali e politici e impedisce la riappropriazione di un passato storico doloroso e l'avvio di un cambiamento (Cohen, 2001). È autoinganno, in linea con una visione dell'uomo contemporaneo, non come un sé unitario ma consapevole di «essere uno in molti», ciascuno con un proprio schema di relazione fatto di memorie, affetti e vissuti tra i quali cercare di «stare tra gli spazi» (Bromberg, 1998), integrando e non dissociando i molti Sé. L'esperienza artistica può contribuire a un processo d'integrazione personale e collettiva, e promuovere uno sguardo riflessivo, una comprensione attraverso il sentimento (Didi-Huberman, 2007); è trasformativa e non solo di materie, e può costituire il motore della ripresa di una nuova decisionalità.

La storia di Kevin Carter, con cui ci identifichiamo, nello scorrere del testo, si compie davanti a noi e con noi. *The Sound of Silence* è rivelazione di un possibile atto di libertà, come riappropriazione di consapevolezza, emozioni e giudizio; apre e connette il passato traumatico del fotografo al nostro presente e al nostro futuro.

## Bibliografia

---

essere un mezzo per opporsi alla guerra sulla base di una scarsa immaginazione e empatia. L'argomento è stato ripreso da Freedberg (2007).

<sup>32</sup> In psicologia clinica, in una prospettiva relazionale, è nel "qui ed ora" del "setting", che l'esperienza passata acquista senso e consente il cambiamento. Il passato viene co-costruito e re-inventato in nuove configurazioni di senso, nella relazione terapeutica, ma, estendendo il parallelismo all'esperienza artistica, anche nel rapporto che ciascun soggetto stabilisce con l'opera d'arte.

- Augé, M. (1998), *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction* (ed. or. 1997), Eleuthera editrice, Milano.
- Barberie, P. (2014), *Paul Strand's Modernity*, in Barberie, P., Bock, A. (a cura di), *Paul Strand Masters of Photography*, Philadelphia Publishing Department, Philadelphia.
- Barthes, R. (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (ed. or. 1980), Einaudi, Torino.
- Barthes, R. (1985), *Il messaggio fotografico* (ed. or. 1982), in Barthes, R., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino.
- Bauman, Z., Donkiss, L. (2013), *Moral Blindness*, Polity Press, Cambridge.
- Belting, H. (2011), *Antropologia delle immagini* (ed. or. 2001), Carocci, Roma.
- Belting, H. (2005), *Immagine, Medium, Corpo*, in Pinotti A., Somaini, A. (a cura di), (2009), *Teorie dell'Immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Belting, H. (2014), *Facce: una storia del volto*, (ed. or. 2013), Carocci, Roma.
- Benasayag, M., Schmit G. (2008), *L'epoca delle passioni tristi*, (ed. or. 2003), Milano.
- Benjamin, J. (2004), *Beyond doer and done to an intersubjective view of thirdness*, «Psychoanalytic Quarterly», vol. 73, pp. 5-46.
- Berger, J. (2003), *Sul guardare* (ed. or. 1980), Bruno Mondadori, Milano.
- Berger, P. L., Luckmann, T. (1997), *La realtà come costruzione sociale* (ed. or. 1966), Il Mulino, Bologna.
- Bowlby, J. (1999), *Attaccamento e perdita.1: L'attaccamento alla madre*(ed. or. 1969), Bollati Boringhieri, Torino.
- Bromberg, P. M. (2007), *Clinica del trauma e della dissociazione. Standing in the space*, (ed. or. 1998), Raffaello Cortina editore, Milano.

Buber, M. (1993) (a cura di), *Il principio dialogico e altri saggi* (ed. or. 1923), Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo.

Celant, G. (1989), *Giuseppe Penone*, Electa, Milano.

Chow, O. (2008), *Alfredo Jaar and the Post-Traumatic Gaze*, Tate Papers. Available from: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tate-papers/08spring/chow.shtm> [31st October 2016]

Cohen, S. (2001), *States of denial knowing about atrocities and sufferings*, Polity Press, Cambridge.

Danto, A. C. (2008), *The Naked Truth*, in Walden S. (a cura di) (2008), *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing, Maiden, Oxford, pp. 284 -308.

D'Autilia, G. (2005), *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Didi-Huberman, G. (2005), *Immagini malgrado tutto*, (ed. or. 2003), Raffaello Cortina Editore, Milano.

Didi-Huberman, G. (2007), *Emotions does not say "I". Ten fragments on Aesthetic freedom*, in Didi-Huberman G. et al, (a cura di), *Alfredo Jaar: La politique des images*, JPR Ringier, Zurich, pp. 57-69.

Ekman, P. (2008), *Te lo leggo in faccia. Riconoscere le emozioni anche quando sono nascoste*, (ed. or. 2003), Edizioni Amrita, Torino.

Eskildsen, U. (1995), *Il concetto di ritratto culturale nelle opere tarde di Paul Strand*, (ed. or. 1994), in Duncan, C., *Paul Strand il mondo davanti alla mia porta, un ritratto intimo*, Alinari, Firenze.

Foster, H. (2006), *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (ed. or. 1996), Postmedia books, Milano.

Fragapane, G. D. (2013), *Il problema dell'inconscio e il "sommerso" della significazione fotografica*, in Faeta, F., Fragapane, G. D. (a cura di), *Forme e modelli. La Fotografia come modo di conoscenza*, Noto, Facoltà di Scienze della Formazione, Palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010, Società Italiana per

Io Studio della Fotografia (SISF) Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina, Consulta Universitaria Cinema, Atti del convegno, Corisco edizioni, Roma-Messina, pp. 177-191.

Freedberg, D. (2007), *Empatia, movimento ed emozione*, in Lucignani, G., Pinotti, A. (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 13-67.

Freud, S. (1976) *Lutto e melanconia* (ed. or. 1917), in *Opere*, vol. VIII, Boringhieri, Torino.

Gallese, V. (2009), *Simulazione incarnata, intersoggettività e linguaggio*, in Moccia, G., Solano, L. (a cura di), *Psicoanalisi e neuroscienze*, Franco Angeli, Milano, pp. 174-206.

Goffman, E. (2007), *La vita quotidiana come rappresentazione* (ed. or. 1959), Il Mulino, Bologna.

Grasso, M., Salvatore, S. (1993), *La capacità decisionale come prodotto della psicologia clinica. Lineamenti di una teoria della funzione professionale*, «Rivista di Psicologia Clinica», nn. 2-3, pp. 46-91.

Grazioli, E. (1998), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Lichtenberg, J. D., Lachmann, F. M., Fosshage, J. L. (2012), *I sistemi motivazionali* (ed. or. 2011), Il Mulino, Bologna.

Lombardo, G. (2013), *Nota per uno statuto mimetico dell'immagine (pre)fotografica*, in Faeta, F., Fragapane, G. D. (a cura di), (2013), *Forme e modelli. La Fotografia come modo di conoscenza*, Noto, Facoltà di Scienze della Formazione, Palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010, Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF) Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina, Consulta Universitaria Cinema, Atti del convegno, Corisco edizioni, Roma-Messina, pp.145-153.

Maraniello, G. (a cura di) (2008), *Giuseppe Penone*, Istant Book\_1, Bologna.

Maraniello, G., Watkins, J. (a cura di) (2009), *Giuseppe Penone: scritti 1968-*

2008, Bologna: MAMbo; Birmingham: Ikon Gallery.

Marra, C. (1999), *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra, C. (2001), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.

Meskin, A., Cohen, J. (2008), *Photographs as evidence*, in Walden, S. (a cura di), *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing, Maiden, Oxford, pp.70-90.

Miraglia, M. (2013), *Il dispositivo ottico e la sua funzione eidetica*, in Faeta, F., Fragapane, G. D. (a cura di), *Forme e modelli. La Fotografia come modo di conoscenza*, Noto, Facoltà di Scienze della Formazione, Palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010, Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF) Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina, Consulta Universitaria Cinema, Atti del convegno, Corisco edizioni, Roma-Messina, pp. 153-164.

Mitchell, S. A. (2002), *Il modello relazionale. Dall'Attaccamento all'intersoggettività*(ed. or. 2001), Raffaello Cortina editore, Milano.

Phillips, P. C. (2005), *The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar*, «Art Journal», vol. 64, no. 3, pp. 6-27.

Pinotti, A., Somaini, A. (2009), *Teorie dell'Immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina editore, Milano.

Pinotti, A. (2014), *Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft*, «Studi di estetica», anno XLII, IV serie, no. 1-2, pp. 269-296.

Pinotti, A. (2014), *Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica*, «Studi di estetica», anno XLII, IV serie, no. 1-2, pp.1-21.

Pollock, G. (2007), *Not forgetting Africa: The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying, and Knowing/Understanding in the Positioning of the Viewer by the Work of Alfredo Jaar*, in Didi-Huberman, G. et. al., *Alfredo Jaar: La politique des images*, JPR Ringier, Zurich, pp. 113-136.

- Pulcini, E. (2009), *La cura del mondo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rosler, M. (1981), *In, around, and afterthoughts (on documentary photography)*, in Rosler, M. (1981), *3 Works*, Halifax, N.S., Press of the Nova Scotia College of Art & Design.
- Ricoeur, P. (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare* (ed. or. 1998), Il Mulino, Bologna.
- Saramago, J. (2004), *Cecità* (ed. or. 1995), Giulio Einaudi editore, Torino.
- Scardi, G., Pietromarchi, B. (a cura di) (2008), *Alfredo Jaar, It's difficult*, Corraini, Mantova.
- Semin, D. (2007), *Elogio delle domande semplici*, in *Giuseppe Penone Sculture di linfa*, 52 Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia, Padiglione italiano, Electa, Milano, pp. 30-47.
- Smith, P., Lefley, C. (2016), *Rethinking Photography: histories, Theories and education*, Routledge, New York.
- Sontag, S. (2003), *Davanti al dolore degli altri* (ed. or. 2003), Mondadori, Milano.
- Stern, D. (1987), *Il mondo interpersonale del bambino* (ed. or. 1985), Bollati Boringhieri, Torino.
- Stolorow, R. D., Atwood, G. E. (1995), *I contesti dell'essere. Le basi intersoggettive della vita psichica* (ed. or. 1992), Bollati Boringhieri, Torino.
- Stolorow, R. D., Atwood, G. E., Brandchaft, B. (1994), *La prospettiva Intersoggettiva* (ed. or. 1994), Borla, Roma.
- Strand, P. (1923), *The Art Motive in Photography*, «The British Journal of Photography», vol.70, pp. 612-15.
- Tomkins, C. (1976), *Profile*, in Strand P., Tomkins C., *Paul Strand: Sixty years of Photography*, Aperture, New York.
- Tronick, E. (2008), *Regolazione emotiva. Nello sviluppo e nel processo terapeutico* (ed. or. 2007), Raffaello Cortina editore, Milano.

Verzotti, G. (2003), *Paesaggi del cervello*, in Pratesi, L. (a cura di), *Giuseppe Penone Paesaggi nel cervello*, Ex Chiesa della Maddalena, 13 settembre - 23 novembre 2003, Torino, Hopefulmonster, Torino, pp. 25-27.

Walden, S. (a cura di) (2008), *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing, Maiden, Oxford.

Waldenfels, B. (2008), *Fenomenologia dell'estraneo*, (ed. or. 2006), Raffaello Cortina editore, Milano.

Zambianchi, C. (2002), *Il primo uomo era un artista*, in Lancioni D. (a cura di) (2002), *Giuseppe Penone. Spoglia d'oro su spine d'acacia*, 18 marzo - 31 luglio 2002 Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca Roma, Tipolito, Roma 2002, pp. 11-14.