

Photography is a relationship

*Liliana Ricci**, *Elena Russo***

Abstract

In the first part of this work, we will present an analysis of the culture of images through a reconstruction of some of the events related to the development of photography and its diffusion. We suppose that there are two cultural models that direct the use of photography: the first claim to describe reality and makes it an instrument of power and control; the second looks at photography as an instrument of exploration and knowledge of a context.

In the second part, we will discuss two professional experiences that are indicative of how photography is characterised by a particular relation between the photographer and his subject/object. Both of these cases show how photography can be conceived as a medium permitting to establish relations and to achieve shared goals.

Keywords: photography; history; psychoanalytic intervention; new settings.

* Clinical Psychologist, PsyD student in Psychoanalytic Psychotherapy – Clinical Psychology and Analysis of Demand.
E-mail: lilianaricci90@gmail.com

** Clinical Psychologist, Specialist in Psychoanalytic Psychotherapy – Clinical Psychology and Analysis of Demand.
E-mail: elenarusso9@gmail.com

La fotografia è relazione

Liliana Ricci, Elena Russo**

Abstract

Nella prima parte del lavoro esporremo un'analisi della cultura delle immagini attraverso una ricostruzione degli avvenimenti legati allo sviluppo della fotografia e alla sua diffusione. Ipotizziamo che esistano due modelli culturali che orientano l'uso della fotografia: il primo pretende di descrivere la realtà e ne fa strumento di potere e di controllo, il secondo guarda alla fotografia come strumento di esplorazione e di conoscenza di un contesto.

Nella seconda parte, muovendo dall'ipotesi che la fotografia costituisca una relazione tra fotografo e oggetto/soggetto fotografato, parleremo di due esperienze professionali in cui la fotografia è stata utilizzata come strumento per esplorare e sviluppare rapporti, orientandoli al raggiungimento di obiettivi condivisi.

Parole chiave: fotografia; storia; intervento psicoanalitico; nuovi setting.

* Psicologa clinica, Specializzanda in Psicoterapia Psicoanalitica – Intervento Psicologico Clinico e Analisi della Domanda. E-mail: lilianaricci90@gmail.com

** Psicologa clinica, Specialista in Psicoterapia Psicoanalitica – Intervento Psicologico Clinico e Analisi della Domanda. E-mail: elenarusso9@hotmail.com

Premessa

Nel corso della nostra formazione entro la Scuola di Specializzazione in Psicoterapia Psicoanalitica - Intervento clinico e Analisi della domanda (SPS), abbiamo modo di valorizzare i nuovi setting della psicoterapia; quei setting che, a differenza della rappresentazione “mitica” della psicoterapia, vedono gli psicologi lavorare nei contesti più disparati, anche entro ruoli non psicologici (Carli & Paniccia, 2016). Consideriamo la competenza psicoanalitica centrale in questi nuovi lavori, quando essa si fonda su una teoria dell'intervento capace di guardare alla relazione come luogo del problema, piuttosto che ai singoli individui.

Nell'esplorare i modelli culturali che nella storia hanno orientato l'uso della fotografia e delle immagini, pensiamo alla fotografia come strumento che può essere integrato utilmente e in modo imprenditivo nell'intervento clinico interessato a occuparsi dei problemi di convivenza sociale in cui i nuovi setting della psicoterapia implicano (Possidoni et al., 2019). Partiamo dall'ipotesi che la fotografia, di cui chi scrive è esperto e appassionato, sia una forma di relazione tra fotografo e soggetto fotografato; una relazione polisemica, che si può esplorare e orientare al perseguimento di obiettivi condivisi.

Culture delle immagini nella storia e usi della fotografia nella contemporaneità

Fotografare significa scrivere, disegnare con la luce. Rappresentare la realtà è un desiderio dell'essere umano che ha origini antiche, di cui troviamo esempi nei graffiti preistorici. Una delle ipotesi fornite dagli antropologi sulla funzione di queste raffigurazioni è legata al bisogno di controllare la realtà: tracciare l'immagine di un animale prima di dargli la caccia significava, per il cacciatore, acquisire potere su di esso. Alcuni studiosi ritengono che già l'uomo primitivo abbia potuto osservare il fenomeno fisico tramite cui la luce, passando attraverso un foro della caverna, riproduceva l'immagine della figura che si trovava in corrispondenza della fonte luminosa (Rovere, 2008). È il principio della camera oscura, intesa come immagine capovolta formata dai raggi del sole che passano attraverso il foro di una stanza buia. Gli studi relativi a questo principio, scoperto nel V secolo a.C., proseguiranno nel corso dei secoli fino ad arrivare al 1839, anno in cui è datata convenzionalmente la nascita della fotografia in Francia.

Nei primi anni del suo sviluppo la fotografia, pur essendo più democratica della pittura in quanto economicamente più accessibile, è ancora costosa. Viene usata per riprendere i paesaggi e per realizzare i primi ritratti commissionati soprattutto dalla classe borghese, che vi vede un mezzo che ben rappresenta il proprio status sociale. Il ritratto fotografico è il “lusso a buon mercato”, il mezzo con cui la borghesia può manifestare il desiderio di essere riconosciuta nella società come classe emergente, mediante l'uso di strumenti nuovi, originali e allo stesso tempo economici. L'invenzione della *carte de visite* di Disderi, cioè la possibilità di produrre i ritratti in miniatura, contribuisce all'ulteriore democratizzazione della fotografia, in quanto permette di maneggiare i cliché, di usarli negli scambi epistolari con i propri familiari e per conoscere estranei: essi acquisiscono un ruolo di collante nell'ambito familiare e sociale.

Negli anni successivi i rapidi sviluppi tecnologici, tra cui la riduzione dei tempi di esposizione, delle dimensioni e del peso della strumentazione, aprono la strada a usi nuovi della fotografia. I reportage di guerra e quelli civili, ovvero scatti di fotografi al seguito di esploratori e missionari, risalgono alla metà del 1800 e rappresentano i primi esempi di fotogiornalismo, inteso come racconto, attraverso serie di immagini, di ciò che accade nella contemporaneità.

Gli sviluppi continuano, le fotocamere diventano sempre più maneggevoli e pronte all'uso, di pari passo il fotografo diventa discreto e usa tale discrezione per passare inosservato e per riprendere ciò che gli interessa nel momento stesso in cui avviene. La fotografia diventa così uno strumento di informazione e di conoscenza di realtà molto diverse e diventa più evidente che le immagini raccontano una specifica visione dell'autore e parlano del rapporto tra fotografo e soggetto fotografato.

Nei primi anni del 1900 la fotografia si lega al giornalismo in quanto le immagini, per la loro funzione documentaria, sono considerate il modo più diretto ed efficace per veicolare notizie. Crediamo che la fantasia che le immagini documentano la verità di un evento piuttosto che gli aspetti emozionali di un incontro abbia organizzato e organizzato il funzionamento dei sistemi di informazione. In accordo con quanto sostiene la fotografa Gisèle Freund in *Fotografia e società* (1974), pensiamo che le immagini prodotte con una macchina fotografica non mostrino la realtà, ma siano strettamente legate al modo di vedere del fotografo e alle esigenze dei suoi committenti. L'autrice cita, a tal proposito, l'esperienza di Roger Fenton che, nel 1855, viene inviato in Crimea dalla corona inglese per documentare la guerra, con l'obiettivo di smentire le voci rispetto alle gravose condizioni dei soldati. La spedizione era stata finanziata a condizione che non venissero ripresi gli orrori del conflitto per non spaventare le famiglie dei combattenti. Le immagini di Fenton hanno pertanto subito

una censura anticipata, che banalizza la guerra e dissimula le sue violenze.

Negli anni Trenta del Novecento Erich Salomon, con il proprio lavoro, influenza notevolmente la cultura del fotogiornalismo. Egli è tra i primi a fotografare personaggi pubblici e politici dell'epoca a loro insaputa, rinunciando al flash e apportando modifiche al suo apparecchio per ridurre il rumore in fase di scatto. Salomon abbandona il rigore formale e il parametro della nitidezza per comunicare l'emozione del momento e usa la fotografia come uno strumento di comprensione del mondo. Questa potenzialità dell'uso della fotografia viene vissuta come un pericolo da parte di coloro che vengono ritratti, in quanto mette in crisi le fantasie di controllo rispetto alla propria immagine e all'uso che può esserne fatto ("I grandi della storia - Erich Salomon", n.d.). Pensiamo che la fantasia di controllare l'immagine di se stessi e degli eventi abbia organizzato l'impiego che, chi è al potere, ha fatto della fotografia tramite i mezzi di informazione.

A sostegno di quanto affermato finora, ci riferiamo ora ad alcune serie fotografiche utilizzate o censurate dal regime fascista.

La prima serie consiste in fotografie conservate nell'archivio storico del *Corriere della Sera*, che riguardano la Guerra d'Etiopia condotta da Mussolini per inseguire il sogno coloniale dell'Impero e ottenere un posto tra le potenze europee. Nel 1935, Benito Mussolini dispone, tramite l'Istituto Luce, la costruzione di un reparto foto-cinematografico per l'Africa Orientale. Il Reparto Africa Orientale è un'organizzazione di grandi proporzioni, composta da molti uomini e mezzi. L'obiettivo è quello di testimoniare la guerra seguendo l'ottica del regime: le fotografie dipingono la terra etiopica come un paradiso da colonizzare, desiderabile per i proletari disoccupati, per i contadini affamati e per i borghesi, che possono fare affari sfruttando la colonia, mentre i giovani devono immaginare la guerra come viaggio avventuroso che conduce alla gloria e al successo ("Guerra d'Etiopia, 80 anni dopo", n.d.).

La seconda serie consiste in fotografie conservate nell'archivio dell'Istituto Luce: sono gli scatti censurati del Reparto Guerra, un reparto foto-cinematografico che aveva il compito di documentare gli eventi bellici della seconda guerra mondiale con "l'inoppugnabile obiettività dell'obiettivo", come è scritto su un articolo apparso nel 1940 su *Lo Schermo*. Le fotografie, presentate come obiettive, erano soggette a una rigida censura. Si possono osservare sulle stampe le indicazioni del censore. I negativi venivano archiviati con la dicitura "riservate" e ne veniva vietata la pubblicazione (Guidi, 2018).

Fotografia al servizio della conoscenza o fotografia al servizio del potere: ci sembrano, questi, due funzionamenti che ancora oggi osserviamo nella cultura delle immagini.

Dato l'uso sempre più regolare che i giornali fanno delle immagini, nel corso del tempo molti fotografi indipendenti si legano ad agenzie fotografiche affinché facciano da intermediarie tra i produttori e gli acquirenti. Una delle più famose a livello internazionale è la Magnum Photos, fondata nel 1947 da Robert Capa, Henri Cartier-Bresson e altri. L'etica professionale dell'agenzia prevede che il fotografo possa controllare la messa in pagina delle fotografie e la scelta delle didascalie, che le immagini scattate rimangano di proprietà del fotografo e non delle riviste su cui vengono pubblicate e che l'autore possa scegliere i soggetti e i temi da esplorare con il proprio lavoro ("History - Magnum Photos", n.d.). Pensiamo che lo statuto dell'Agenzia parli della fantasia di poter controllare e rivendicare il potere su un prodotto.

Di seguito riportiamo una fotografia comparsa, sui principali quotidiani, l'11 maggio 2020, in occasione del rientro in Italia di Silvia Romano.



La fotografia ritrae la giovane appena scesa dall'aereo, scortata da agenti dei servizi segreti: ha la mascherina abbassata, sorride e saluta. La stessa immagine è stata utilizzata da varie testate, accostata a titoli dai significati emozionali diversi. Ne riportiamo due che appaiono come particolarmente rappresentative di tale diversità.



Le immagini sono polisemiche e la riduzione di tale polisemia può avvenire tramite l'uso del linguaggio. In questo caso, la riduzione di polisemia è manipolatoria, volta a produrre dissenso o consenso, a schierarsi pro o contro. Di questa cultura, che utilizza immagini e parole con lo scopo di controllare relazioni, si trovano tracce tanto nel passato quanto nella contemporaneità.

In questo articolo, intendiamo valorizzare la fotografia quale strumento esplorativo dei rapporti: in quest'ottica, la fotografia non è di un individuo che, attraverso di essa, possiede, controlla e si appropria di qualcosa, ma diventa il prodotto di un rapporto di cui convenire il senso e l'uso in base agli obiettivi che si costruiscono insieme.

Nella cultura delle immagini ha avuto un peso rilevante l'avvento sul mercato della fotografia digitale, avvenuto tra gli anni Settanta e Novanta e culminato nell'avvento degli *smartphone* con telecamera incorporata. La fotografia è diventata accessibile a tutti ed è cresciuto il numero di fotografi amatoriali. L'evoluzione meccanica della strumentazione fotografica, che ha raggiunto livelli di automatizzazione notevoli, sembra aver contribuito a confondere la competenza a fare fotografia, intesa come particolare forma di rapporto con il mondo fondato sul desiderio di conoscenza, con la possibilità di produrre un'immagine

tecnicamente “perfetta”. Gli strumenti di post-produzione, sempre più rapidi ed efficienti, consentono di correggere errori commessi in fase di scatto e di cambiare, e a volte stravolgere, il senso dell’immagine. Allo stesso tempo sembra essere perseguito un ideale estetico per cui le immagini hanno valore nel momento in cui aderiscono a dei criteri standardizzati di bellezza e realismo. Internet, *smartphone*, *application* e *social network*, inoltre, hanno contribuito a cambiare il modo di pensare la fotografia: oggi sembra che “si sia tutti un po’ fotografi”. Questa perdita di valore della competenza fotografica trova una correlazione con la professione psicologica il cui intervento, negli ultimi anni, si confonde spesso con il senso comune.

Nel nostro lavoro di ricerca abbiamo intervistato Tommaso Bonaventura, un fotografo con una lunga esperienza professionale nel fotogiornalismo e nella fotografia documentaria con l’obiettivo di capire meglio quale sia oggi la competenza fotografica, entro i mutamenti culturali che attraversano la sua committenza e il suo uso. Tommaso ci espone la questione del cambiamento culturale che la fotografia contemporanea sta attraversando: la committenza è in evoluzione, per cui se prima i fotografi venivano contattati e rispondevano a domande, ora devono pensare a progetti da proporre e individuare interlocutori interessati; per costruire committenza serve una conoscenza del contesto in cui si intende proporre il proprio lavoro ed è necessario capire quale prodotto possa essere interessante e per chi. Serve pertanto una competenza a occuparsi di rapporti. In alternativa, vi è la possibilità di lavorare con le agenzie, che raccolgono le foto di professionisti provenienti da diverse parti del mondo e le vendono a chi ne fa richiesta.

Tommaso racconta di un’esperienza avuta anni fa in una classe di una scuola, in cui era stato chiamato per tenere alcune lezioni. Ritrovandosi tra i litigi degli studenti, Tommaso abbandonò l’idea della lezione teorica e propose loro di sperimentarsi nel ritratto, fotografandosi a vicenda. Gli studenti furono incuriositi dalla proposta, che prese il posto delle comunicazioni conflittuali e, mentre scattavano le foto o erano in posa, riuscirono a comunicare tra di loro in modo non violento.

Tommaso sostiene che la fotografia è un rapporto, uno strumento di conoscenza di se stessi e degli altri. Scattare una foto non è, pertanto, un atto individuale: riguarda sempre una relazione.

La fotografia come proposta relazionale finalizzata al raggiungimento di obiettivi condivisi

Livio

Livio è un ragazzo di 16 anni con una diagnosi di psicosi infantile. I genitori si rivolgono allo studio di psicologia Espero, fondato a Roma da Elena con due colleghe specialiste Sps, per chiedere un sostegno al figlio nel rapporto con la scuola e con i coetanei. Livio è un ragazzo intelligente e curioso, ma organizza le proprie relazioni con gli altri su un forte vissuto di controllo: sospetta sempre che qualcuno stia tramando alle sue spalle, che si parli male di lui, che lo si voglia spiare; i compagni di classe lo evitano. Il controllo che Livio mette in atto nelle relazioni parla del timore di esserne escluso e al contempo di un forte desiderio di sperimentarle come luogo in cui si possa fare insieme qualcosa di divertente. Il suo contesto di relazioni, d’altro canto, sembra ignorare questo aspetto e controlla a sua volta Livio, evitandolo e diagnosticandolo. Livio sembra avere esperienza solo di rapporti controllanti, nei quali il desiderio di conoscenza e di costruzione dei prodotti viene mortificato. Stare in rapporto con lui non è semplice: Livio chiede continuamente a Elena di essere rassicurato del fatto che la loro sia una relazione amica. Durante i loro incontri, Elena e Livio fanno diverse attività, dai compiti scolastici alle passeggiate per Roma: la proposta di Elena fa riferimento a un modello dell’intervento psicoanalitico fondato sulla competenza a colludere, cioè a utilizzare la lettura della dinamica collusiva della relazione per riorganizzarla, orientandola alla condivisione di una cosa terza (Carli & Paniccia, 2016). La fotografia è una passione che Elena e Livio hanno in comune. È Livio a scoprirlo guardando la foto profilo di Elena su *whatsapp*: le chiede della sua macchina fotografica e le dice che anche lui un giorno ne vorrebbe una così, quella attuale è piccola e un po’ vecchia. La recuperano, trovano una nuova batteria e organizzano delle passeggiate per la città. Livio si diverte, è creativo, scatta delle belle foto cercando di giocare con la luce e con le diverse angolature, poi si fa fotografare dicendo che vorrebbe pubblicare qualche scatto su Instagram. Mentre si divertono a trovare la posa adatta, Livio parla con Elena di come si sente e perché, in un modo inusuale: abbandona la modalità diffidente e persecutoria che caratterizza solitamente le sue interazioni con gli altri, riesce a fidarsi della relazione con Elena, costruita attorno al piacere condiviso di scattare delle belle foto. Condividere una cosa terza significa fondare la relazione sullo scambio, spaziando fuori dagli agiti collusivi (Carli, 2015).

Marco

Marco, attore comico, si rivolge a Liliana, fotografa, dicendo che gli occorre un ritratto da allegare alla biografia del suo primo libro. I due entrano in contatto tramite l'agente di Marco e si incontrano per la prima volta al telefono. Liliana si presenta come psicologa, oltre che fotografa e Marco le parla dei suoi rapporti con i suoi committenti. La casa editrice ha già selezionato delle fotografie, ma Marco dice che desidera delle immagini "nuove" perché quelle selezionate le ha usate troppe volte. Dice, inoltre, che per il libro non vorrebbe una posa "classica", che associa a quella dello scrittore che si regge il mento. Marco dice che non sa bene cosa desidera e che si affida al gusto di Liliana e alla sua competenza. Liliana pensa che dicendogli ciò che non vuole, Marco le abbia detto già tanto sul suo modo di stare nei rapporti. Sembra infatti che Marco, nella fantasia di non avere idee o di non avere il potere necessario a sostenerle, lasci che gli altri le esprimano per lui.

Marco e Liliana si incontrano in sala pose. Marco sembra teso, si posiziona subito sullo sfondo e guarda dritto in camera, con una postura rigida. Liliana fa qualche scatto, ma presto sospende e inizia a parlare con lui nell'ipotesi che conversando, entrando in rapporto, le immagini possano perdere la loro rigidità e divenire più interessanti e utili. Parlano del lavoro e delle conoscenze che hanno in comune, del contenuto del libro, ma anche del periodo di quarantena legato all'emergenza Covid-19. Durante la conversazione Liliana riprende a scattare: la postura è meno rigida e le espressioni di Marco sono più varie. Liliana, tenendo a mente la committenza della casa editrice, cambia schema di luci e prospettiva, si avvicina di più per cogliere in camera lo sguardo di Marco che, nel frattempo, gioca con le sue espressioni. Passano poi al *light painting*: la tecnica coinvolge direttamente il soggetto che muove una piccola luce in modo da creare delle scie luminose intorno a sé. Marco propone delle idee che man mano gli vengono in mente e si dimostra molto coinvolto e divertito dall'attività. Liliana pensa a quanto scrive Roland Barthes a proposito dell'essere fotografato:

Io vorrei insomma che la mia immagine, mobile, sbalottata secondo le situazioni, le epoche, fra migliaia di foto mutevoli, coincidesse sempre col mio "io" (che come si sa è profondo); ma è il contrario che bisogna dire: sono io che non coincido mai con la mia immagine; infatti, è l'immagine che è pesante, immobile, tenace (ecco perché la società vi si appoggia), e sono "io" che sono leggero, diviso, disperso e che, come un diavoletto di Cartesio, non sto mai fermo, mi agito dentro la mia buretta" (Barthes, 1980, p. 13).

Per Marco sperimentarsi in un'attività che lo coinvolge attivamente sembra essere un modo con cui sentirsi un soggetto e non un oggetto dell'immagine stessa e questo gli consente anche di divertirsi. La scelta di creare movimento nelle foto ha assunto senso e utilità in rapporto al desiderio di Marco di sviluppare i suoi rapporti di lavoro, vissuti come passivizzanti. Nei giorni successivi Marco si dice contento del lavoro e sceglie alcune fotografie che invia subito alla casa editrice, che risponde che preferirebbe delle foto in cui Marco ha una espressione "buffa". Marco e Liliana si sentono al telefono per parlarne e ripercorrono la selezione di ritratti inviata da Marco alla casa editrice. Alla domanda "come ti piacerebbe essere rappresentato", Marco ride e dice che non lo sa perché non ha potere decisionale in queste questioni, che sono gestite dal suo ufficio stampa. Il giorno dopo Marco invia un'altra selezione di immagini e la casa editrice si dice interessata a usarne una: è una fotografia in cui Marco, con le braccia incrociate, sorride divertito circondato da scie luminose. Marco e Liliana convengono che forse la fotografia in cui Marco è divertito, piuttosto che divertente o "buffo", sia stata il prodotto di un lavoro che ha tenuto insieme i suoi desideri e quelli della committenza.

Conclusioni

Le esperienze riportate parlano del modo in cui è possibile usare la fotografia per sviluppare rapporti, sperimentando alternative al controllo. Nel caso di Livio, si sviluppa un rapporto in cui condividere una passione e divertirsi insieme rende possibile parlare delle proprie emozioni, prima agite attraverso le continue richieste di assicurazione.

Nel caso di Marco attraverso la fotografia Liliana e Marco si conoscono, esplorano le fantasie di Marco riguardo alla propria immagine, all'uso che ne viene fatto e ai vissuti sulla sua professione; in alternativa al vivere limitato entro un'immagine dettata da altri, Marco sperimenta la possibilità di integrare i suoi desideri e le richieste della committenza.

Pensare le proprie passioni e integrarle al proprio lavoro, analizzandone le origini, gli sviluppi e le culture, consente di ottenere prodotti utili ai rapporti nei quali si partecipa e si interviene. Proponiamo, tramite la nostra esperienza, che l'integrazione tra competenze artistiche e lavoro psicoterapeutico costituisca un prezioso elemento di sviluppo della propria professionalità e degli obiettivi raggiungibili con i propri clienti.

Bibliografia

- Barthes R., (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [Camera lucida. Reflections on photography]. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Carli, R. (2015). Perché si va dallo psicologo clinico: Ripensando all'analisi della domanda [Why people turn to clinical psychologist: Thinking over the analysis of demand]. *Rivista di Psicologia Clinica*, 1, 33-44. doi: 10.14645/RPC.2015.1.536
- Carli, R., & Paniccia, R.M. (2016). I “nuovi lavori” degli psicologi e la competenza a colludere [“New psychological work” and the competence to collude]. *Quaderni della Rivista di Psicologia Clinica*, 1, 16-31. Retrieved from <http://www.rivistadipsicologiaclinica.it/quaderni>.
- Freund, G. (2006). *Fotografia e società* [Photography and Society]. Bologna: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Guerra d'Etiopia, 80 anni dopo. Le foto dall'archivio storico del Corriere* [War in Ethiopia, 80 years later. Photos from historical archive of Corriere]. (n.d.). Corriere.it. Retrieved from https://www.corriere.it/foto-gallery/cultura/15_ottobre_03/guerra-etiopia-1935-80-anni-fa-impero-foto-archivio-storico-corriere-dino-buzzati-8b32e5c2-69a8-11e5-b67f-8dc132718e33.shtml
- Guidi, E. (2018) *Le foto Censurate del Reparto Guerra* [Censored photos of War Department]. Archivio fotografico Luce. Retrieved from <https://www.archivioluce.com/2018/05/30/larchivio-inedito-le-foto-censurate-del-reparto-guerra/>
- History – Magnum Photos*. (n.d.). Magnumphotos.com. Retrieved from <http://www.magnumphotos.com/about-magnum/history>
- I grandi della storia - Erich Salomon (GER. 1886-1944)* [The masters of the history - Erich Salomon (GER. 1886-1944)]. (n.d.). Fotografareindigitale.com Retrieved from <http://www.fotografareindigitale.com/erich-salomon-ger-1886/1944/7335>
- Possidoni, E., Ceccacci, S., Faro, D., Pirrotta, S., Russo, E., & Zorzi, M. (2019). Fare impresa in psicologia e psicoterapia: Questioni e casi a confronto [Psychological and psychotherapeutic entrepreneurship: Comparative case studies]. *Quaderni della Rivista di Psicologia Clinica*, (7)1, 68-75. Retrieved from <http://www.rivistadipsicologiaclinica.it/quaderni>
- Rovere, M. (2008). *Dalla preistoria della fotografia al 1839*. [From prehistory of photography to 1839]. Nikon School. Retrieved from <http://www.nikonschool.it/corso-bre-storia-fotografia>