QUADERNI DEL MUSEO DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA E DELLE ARTI VISUALI

Q 19

DE PO SI TI DI POL VE RE

Luiz Allegretti

Serafino Amato

Rino Baldassarre

Olivo Barbieri

Luigi Billi

Cristiano Bortone

Giovanna Brogna

Vincenzo Castella

Anna Forcella

Fabio Gasparri

Werther Germondari

Carlo Giovannella

Maurizio Lupini

Franco Mapelli

Luigia Martelloni

Arcangelo Mazzoleni

Olimpio Mazzorana

Alessandro Rivola

Roberto Rizzoli

Guido Schermi

Time

Alberto Vannetti

EDIZIONI F&D – MIFAV – UNIVERSITA' DI ROMA TOR VERGATA

Provenienza:
Archivio privato

DEPOSITI DI POLVERE

ESPERIENZE DI RICERCA CON LA FOTOGRAFIA ED ALTRI MEDIA

a cura di
Giuseppe Cannilla e Lucilla Meloni

Museo dell'Immagine Fotografica e delle Arti Visuali
dell'Università di Roma Tor Vergata - CVA

Galleria Antonella Melari

Edizioni F&D

DEPOSITI DI POLVERE
ESPERIENZE DI RICERCA CON LA FOTOGRAFIA ED ALTRI MEDIA

a cura di
Giuseppe Cannilla e Lucilla Meloni

testi critici di
Giuseppe Cannilla, Fabrizio Crisafulli, Lucilla Meloni

mostra promossa dal
Museo dell'Immagine Fotografica e delle Arti Visuali
dell'Università di Roma Tor Vergata - CVA

in collaborazione con
Galleria Antonella Melari e
Associazione Indaco Iniziative

30 Novembre - 9 Dicembre 1993 Aula Magna Pietro Gismondi
00133 Roma, via della Ricerca Scientifica s.n.c.

1-20 Dicembre 1993 Galleria Antonella Melari
00193 Roma, via Muzio Clementi 51

organizzazione, ufficio stampa, progettazione catalogo:
Ass. Culturale Foto & Dintorni - 00040 Roma, via del Fosso dell'Acqua
Mariana 73, tel. 58201716
Ass. Culturale Indaco Iniziative - 00198 Roma, via Rubicone 16, tel. 8587800

Edizioni F&D
00184 Roma, via G. Lanza 108, fax 7009566

Grafica e Impaginazione
om grafica - 00174 Roma, via F. Luscino 73
Stampa
ASTEPA Grafica - 00173 Roma, via O. Quarta 9

PRICOAVita
PRICOA VITA
00144 Roma, viale del Poggio Fiorito 61, tel. 5922774

C.S.C. Centro Servizi Congressuali
00198 Roma, via Alessandria 119, tel. 8552909

Photogrammatica '93

DEPOSITI DI POLVERE

ESPERIENZE DI RICERCA CON LA FOTOGRAFIA ED ALTRI MEDIA

Premessa

Disegnare i nuovi orizzonti di una cultura dell'immagine che per molti versi è rimasta ancorata a tradizioni e schemi a dir poco obsoleti è una impresa ardua, quasi impossibile, cercare di far vivere, partecipando, giovani e vecchi fotografi, tentare di arginare il gioco commerciale della fotografia richiesta per una committenza ufficiale, far vivere un nuovo rapporto tra pubblico e privato nel tentativo di aprire nuovi territori fotografici sono i progetti che il CVA dell'Università di Roma "Tor Vergata" ha fatto propri nel corso dell'anno.

Con questi propositi è nata l'idea di creare all'interno di una struttura pubblica come quella universitaria un nuovo modello che da un lato cerca di studiare il segno fotografico come fonte di ricerca espressiva e dall'altro ricerca forme di collaborazione aperte e costruttive con centri, scuole e gallerie private che si occupano da diversi anni di fotografia. Modello di ricerca, quindi, in una istituzione che per sua natura fa della ricerca una delle sue componenti, modello di studio per i fotografi che vogliano avviare una attività formativa seria ad alti livelli, modello di riferimento per tutti quei centri pubblici e privati che si occupano di fotografia.

In questa ottica è nato all'interno del CVA il Museo delle Arti Fotografiche e Visuali che si propone di porsi come punto di riferimento della memoria collettiva non in competizione ma bensì a sostegno di un mercato che è, e deve rimanere fuori dagli interessi del pubblico.

La nostra attività è stata imperniata su questi principi cercando nel corso dell'anno di avviare l'aperura di spazi pubblici e privati al mondo della fotografia troppo spesso dimenticato rispetto al valore reale che esso ha per la società contemporanea.

La mostra "Depositi di Polvere", realizzata in collaborazione con la Galleria Antonella Melari di Roma, rientra nei programmi di cooperazione tra pubblico e privato che fin qui si sono espressi. La mostra propone una lettura verticale della scrittura fotografica; il territorio fotografico individuato dai curatori è indicato dalla stretta connessione tra i mezzi di comunicazione e la fotografia intesa come ricerca espressiva. Il titolo della mostra, infatti, come ben evidenziato da Giuseppe Cannilla e Lucilla Meloni vuole far emergere la forza esplosiva di certi settori della fotografia italiana.

Il progetto di ricerca della mostra è molto singolare e ricco di aspetti inediti per le tematiche che vengono affrontate dai singoli artisti i quali provenendo da esperienze molto diverse tra loro vengono accomunati dalla volontà di esprimere una forza creativa nuova per la fotografia tradizionale.

"Depositi di polvere" propone, quindi, temi che sono prefettamente coincidenti con quanto si sta tentando di costruire all'interno del secondo ateneo romano. La linea progettuale del MIFAV-CVA proseguirà nel corso del mese di dicembre con altre iniziative ma siamo sicuri che la mostra qui presentata lascerà un segno indelebile nella storia recente della nostra istituzione.

Il MIFAV-CVA rimarrà, comunque, aperto a progetti che come "Depositi di Polvere" abbiano un programma culturale valido e operativo in campo fotografico e che sappiano lanciare messaggi innovativi al mondo della comunicazione.

Giovanni La Rosa

Le due fotografie

Il processo di riduzione della realtà alla sua immagine, proprio tra l'altro della fotografia, è entrato da tempo in crisi. In un periodo come il nostro, per effetto dell'enorme diffusione dei mezzi di riproduzione e comunicazione visivi (il cinema, la TV e l'immagine elettronica in genere, la stessa fotografia in tutte le sue forme e modi di diffusione di massa), e in seguito all'irruzione delle entità virtuali, la fotografia viene a trovarsi di fronte ad una realtà che stenta sempre più a distinguersi dalle sue repliche, a differenziarsi dalla sua immagine. Mentre l'immagine tende a sua volta a compenetrarsi totalmente con la realtà stessa, a farsene parte indistinguibile, non più di seconda battuta.

Trovandosi a dover riprodurre il riprodotto, la fotografia si confonde; perde il proprio orientamento una volta univoco, la propria funzione trasposítrice, ed ogni principio di referenza. Di fronte a questo stato di cose, essa sembra reagire in due modi differenti. Il primo consiste nel rinunciare al proprio specifico mezzo di riproduzione visiva, contaminandosi con il reale, con la materia; sporcandosi; perdendo la propria tradizionale patina e mancanza di profondità; mescolandosi, anche, con altri mezzi comunicativi ed espressivi (pittura, scultura, grafica, scrittura, pubblicità, fumetto...); accettando la confusione e l'ambiguità dei linguaggi; fondendosi pure con altre tecniche di riproduzione o esposizione (la fotocopia; le scatole luminose; ecc.), o altri modi d'esibizione (istallazione, performance...). Il secondo tipo di reazione sta invece nel tentativo della fotografia di ritornare in pieno al proprio specifico tecnico-linguistico, ripulendo però l'immagine da ogni eccesso di oggetti, segnali, messaggi. E di effetti. Recuperando il vuoto, il silenzio. Rivalendosi sull'orgia di immagini che contraddistingue la realtà, attraverso la pulizia delle visioni. Attraverso, ad esempio, il ritorno a paesaggi deserti e ambienti privi di presenza umana, come nel caso di certo recente paesaggismo statunitense (vedi i cosiddetti "nuovi topografi") ed europeo.

Si tratta di due reazioni del tutto differenti, ma che appartengono ambedue appieno alla contemporaneità. Il primo tipo di scelta, accetta il corto circuito dell'immagine reale, assimilando confusione e contaminazione. E rinunciando a lavorare in favore dell'autonomia e della forza del medium. Il secondo, gioca in modo diverso sulla perdita, ormai, di ogni nesso di precedenza e legame causale reale-immagine, basandosi anche sul fatto che l'immagine sembra aver defraudato il reale a proprio vantaggio, acquisendo rispetto ad esso capacità di anticipo. Ricerca, quindi, nuova autonomia del mezzo fotografico sulla base della facoltà dell'immagine di precedere il reale.

Se i due tipi di soluzione hanno a che fare con il sentimento di catastrofe proprio della nostra epoca, il primo potrebbe essere riferito ad una fase di deflagrazione in atto (perdita di limiti certi, confusione tra tecniche e linguaggi); il secondo, ad una fase di deflagrazione appena avvenuta (paesaggi contaminati e vuoti, possibile nuova alba).

Ciò che le due scelte hanno in comune, è la rimessa in discussione di ogni principio di conformità dell'immagine fotografica all'immagine reale. E la perdita definitiva di ogni funzione rappresentativa.

Fabrizio Crisafulli

Sul vulcano

Il cammino di questi artisti non segue un tracciato rigorosamente delimitato: anzi, essi danno piuttosto l'impressione di procedere ai bordi della strada, lasciandosi guidare dai passi che mettono l'uno davanti all'altro. Il loro percorso, dal nostro punto di osservazione privilegiato, e da qualsiasi altro punto di vista particolare, potrebbe sembrare dunque incerto e perennemente in bilico, pronti come essi sembrano a cadere da un momento all'altro nel crinale che delimita la strada, o ad essere travolti da una macchina in corsa. In quest'immagine raffigurante gli attori della nostra storia, c'è ancora tutto il fascino del bilico, il mito dell'artista eroe conteso da due precipizi, oppure eroicamnte travolto dall'uno o dall'altro abisso. Mi viene in mente quella famosissima scena finale del film "Stromboli" di Rossellini, tutta costruita intorno alla bocca risucchiante del cratere vulcanico, in cui l'osservatore sembra quasi chiamato a decidere quale tipo di precipizio debba concludere adeguatamente la storia, il volo nel magma o l'assunzione tragica del proprio destino da parte della protagonista. L'immagine di quella bocca eruttante fiamme e fumo non ci è venuta in mente in maniera casuale: alcuni artisti presenti in questa mostra hanno operato sul Vulcano, uno dei tanti vulcani del nostro sud, ed hanno su di esso seguito delle tracce. "Depositi di Polvere" identifica, inoltre, e non solo metaforicamente, quei due stati della materia che si confondono sull'orlo del cratere: il magma ribollente e le sue sedimentazioni di pietra che si protendono fino alla spiaggia. Arcangelo Mazzoleni, in una serie di dittici presentati in questa mostra, ha colto questi significati molto estremi, e insieme sostanziali della materia e delle sue sedimentazioni. Ma anche Serafino Amato insieme a Fabrizio Crisafulli, ciascuno per scopi diversi, hanno verificato insieme concretamente una sorta di sostanziale identità dei diversi stati della materia, la forza magmatica delle stratificazioni successive e dei massi scagliati a distanza, e l'energia pneumatica più soffice della lava che ribolle. C'è, in un dittico di Amato presentato in questa mostra, la stessa associazione delle due forze fisiche (un boschetto di canne e lo scheletro resistente di un auto demolizione), che ritroviamo nei dittici di Mazzoleni (le sedimentazioni laviche e la leggerezza carnosa delle foglie).

Stiamo dunque addentrandoci, per seguire l'itinerario di questi artisti, attraverso territori di cui adesso dovremmo meglio analizzare le caratteristiche, e spiegare il perché della loro presenza nel nostro immaginario. Il problema, del resto, è strettamente legato con la funzione dell'immagine fotografica e delle sue relazioni con le arti visuali, e muove, proprio in questo contesto, dalla definizione della specificità del suo linguaggio, che, a partire dagli anni sessanta, si collocava al centro delle riflessioni artistiche di ordine analitico concettuale. La progressiva acquisizione, all'interno delle pratiche artistiche, della coscienza dei limiti che si potevano opporre ad una piena ed impregiudicata possibilità creativa del soggetto, in un mondo in cui le sue scelte apparivano sempre più direttamente dominate da un sistema pervasivo di segni e di messaggi eterodiretti, aveva condotto un numero sempre cresente di artisti ad utilizzare nelle loro ricerche l'ubiquità del segno fotografico, quella forte aderenza con la realtà esterna che lo distingue – pur contrassegnandone la sua autonomia. Ma mentre le ricerche fotorealiste, "land" e concettuali di ordine prettamente analitico miravano, proprio nel momento in cui si aprivano ad un confronto diretto con la realtà esterna, attraverso la fotografia, a negare quel "pieno" che l'immagine inquadrava, ribaltandolo sostanzialmente in un "vuoto" (il vuoto dei segni di cui la sostanza stessa della realtà è intessuta), altri tipi di ricerche cercavano di collocarsi proprio sul limite a cui prima facevamo cenno, pensiamo a Franco Vaccari e Luca Patella, di andare oltre la definitiva assunzione di quel vuoto linguistico identificando altri spazi, altri passaggi praticabili dalla parola poetica. L'attenzione degli artisti per l'immagine fotografica ci sembra dunque strettamente legata, nel corso degli anni settanta, all'analisi critica di testi chiave della linguistica strutturalista, da De Saussurre a Jakobson, a Merleau Ponty, e al progressivo interesse per autori il cui pensiero sembrava incoraggiare una diversa misura del fare arte, una diversa coscienza delle possibilità operative del linguaggio

come l'ultimo Wigttenstein, Chomsky, Lacan, Deleuze.
Se dunque non è possibile sfuggire al potere predeterminato che il linguaggio instaura, alla logica del già tutto detto e definito di cui questo è portatore nella civiltà medializzata, è possibile invece ritirarsi ai margini del segno, di quel "pezzo" di reltà con cui, come già sapevano gli operatori concettuali "mondani" attivi negli anni settanta, oggi più che mai dobbiamo comunque confrontarci. Anche se il confrontarci con queste parole comporta comunque prenderne le distanze, percorrere quella strada a rischio che abbiamo già individuato sul bordo del cratere. L'immagine di "Depositi di Polvere" contiene anche tutto questo. Essa contiene, se guardiamo bene al suo interno, oltre la presenza dei diversi autori che vi sono metaforicamente raffigurati, un accumulo di segni del mondo, di oggetti che riempiono le stanze della nostra vita quotidiana e della nostra realtà interiore, di messaggi che intessono la rete delle fenomenologie contemporanee. Tutto questo rappresenta, in un certo senso, uno di quei due abissi che avevamo individuato al di qua del limite del nostro sentiero, quella profondità demoniaca del mondo di cui ci parlano già i poeti della realtà moderna, da Nietsche a Baudelaire, a Thomas Mann. Od anche per altri versi l'atteggiamento "saturnino" a cui certamente allude "Saturn Life", una delle opere di Alberto Vannetti presentate in questa mostra. Ma la stessa immagine contiene a ben vedere anche il secondo di questi abisssi, la dissoluzione autistica dell'io in un'esplosione finale e generalizzata, che coinvolge tutti gli oggetti della storia di cui il soggetto si è fatto prima tutore. Ecco, dunque, descritta la misura incerta e precaria di quella necessaria distanza di cui parlavamo, l'accenzione istantanea di una scintilla, la scarica elettrica che si genera tra le due opposte polarità, e che poi può servirci anche ad identificare visivamente, sul piano concreto dei segni linguistici, il momento sorgivo in cui la parola del soggetto irrompe sulla scena, prima che essa sia riassorbita e dissolta nel caleidoscopio dei segni mondani.
Le possibilità comunicative offerte da una fotografia "minimale", dalle forme assai semplici e appena sbalzate, ai limiti della pura notazione fenomenologica (pensiamo a G. Richter, J. Gerz, C. Boltansky e al lavoro di altri pochi autori attivi negli anni settanta), costituiscono dunque un'indicazione fondamentale per gli autori presenti in questa mostra: ed è sempre l'esigenza di limitare il potere dello sguardo, attraverso cui la realtà finisce per riproporsi come un concetto predeterminato, di collocarsi ancora una volta al di qua dell'oggetto, che ha indirizzato altri operatori a definire, seguendo le linee di questi loro predecessori, un'idea di "oggettualità" fotografica, con cui più direttamente si relazionano adesso molti artisti di "Depositi di Polvere" (anche se come vedremo finiscono poi per prenderne le dovute distanze): seguendo questa idea direttrice essi tentano di definire con la fotografia una sorta di oggetto parziale e depurato dai limiti, come abbiamo visto, della sua stessa generalità. Ma tale oggetto, individuato attraverso le immagini, pur dimostrandosi consapevole di essere parte di una realtà più complessa, e in quanto tale prodotto, assieme ad altri, di altrettanti punti di vista particolari, ciascuno dei quali non può essere assunto come postazione privilegiata, ci appare sempre qualcosa di ben definito e costruito, le cui caratteristiche di "singolarità" e "schematizzazione" evocate fotograficamente non sembrano tanto una qualità dell'oggetto quanto, ancora una volta, un atto di forza del soggetto per sottrarne autoritativamente le asperità significanti (come nel caso della fotografia minimale degli anni settanta).
C'è ancora, dietro tutto questo, un'intenzione molto forte a fare da sé, a definire in extremis uno spazio comunque costruibile: al limite non sappiamo più se generato da una necessità obbiettiva o da un interiore bisogno imposto da condizionamenti psicologici o ideologici, da quella "buona volontà del pensiero", infine, dietro cui, come ci dice Deleuze, si nasconde ancora una volta il panico dell'abisso, la stretta coercitiva dei segni del mondo. Ma non sono forse proprio questi segni a costituire l'indizio di un reale cominciamento, di ciò che viene prima della buona volontà del pensiero e costringe a pensare proprio attraverso questi segni? Ci chiediamo, insomma, se quel

percorso in bilico di cui parlavamo prima possa trovare una sede più sicura, anche se non ovviamente definitiva, proprio passando attraverso lo spessore e la densità di questi segni, delle parti di mondo, degli scenari mediali che globalmente li costituiscono.
Le immagini che Maurizio Lupini ha scelto per questa mostra si presentano emblematicamente con molte caratteristiche di questi segni. Esse rappresentano il corpo in plastica di una bambola molto famosa, una "Barbie" del tutto analoga a quella che ha riempito l'immaginario infantile di molti di noi o delle nostre coetanee. Di fronte a questo corpo il fotografo sente il bisogno di porsi da un punto di vista il più esterno possibile, accentuando la distanza tra noi e l'oggetto, sfruttando una particolare illuminazione a luce radente, oppure facendo uso di inquadrature parziali e frammentarie, quasi a suggerire l'intenzione di allontanare la presenza in qualche modo minacciosa di quella identità: un'identità, quella del corpo di plastica, così come quella dell'immagine fotografica con cui siamo abituati a vederla nei commercials televisivi e sulle riviste, che appare altrettanto forte di quella di una persona in carne ed ossa. Oppure è il "corpo" del manichino pubblicitario, il suo gesto ripetuto all'infinito come una silouette apparentemente vuota, ad essere "indossato" nelle immagini "Uso e Consumo" di Olimpio Mazzorana, che ne attraversano abbastanza tranquillamente tutto lo spessore semantico "basso", fino al punto di blandirne la presenza senza bisogno di ricorrere a figure retoriche forti come l'ironia o il paradosso. Time, invece, produce immagini in cui sentenze verbali e segni iconici sono associati visivamente, e dove la sentenza verbale riveste una certa valenza metalinguistica nel momento in cui sottolinea il senso più generale del segno visivo, al di là del suo contenuto letterale associato al testo. Così in "I Watch so I am" emerge, oltre allo sguardo dinamizzato del soggetto al centro dell'inquadratura, il doppio senso tra il verbo "guardare" e il termine "orologio", che ci riconduce al nucleo stesso dell'opera: la ricorrenza, cioè, nel lavoro di Time, di riflessioni emblematiche su problematiche "alte", di ordine ontologico, comunque incentrate sul concetto di tempo, ma che poi si esplicitano attraverso sentenze "basse", tratte da un lessico e da una grammatica pubblicitarie: che vengono così introiettate fino al punto di assumere, rispetto a questo nuovo corpo comunicativo, la parte augurale di una levatrice. Ed una parte del genere, come ci suggerisce Giorgio Agamben in alcune sue illuminanti riflessioni su questo aspetto seduttivo delle immagini, sembrano svolgere nel lavoro di Luigi Billi le inquadrature tratte da fotoromanzi, dove la vicenda narrata, la storia d'amore, possiede il "corpo" stesso di quelle pagine di carta. L'ambiguità visivo verbale di ogni singolo quadro della storia non sembra essere dunque qualcosa di aggiunto dall'artista, che lo ha estrapolato dall'ordine del testo, ma una qualità in qualche maniera interna alla vicenda, che diviene a sua volta metafora di altre vicende di questo mondo ugualmente prodotte e consumate, ma il cui destino non deve essere accolto come qualcosa di tragico ed ineluttabile.
Queste fotografie su cui ci siamo soffermati sembrano chiarirci meglio, dunque, il senso di quanto affermavamo all'inizio di questo testo, a proposito della possibilità di guardare oltre l'esperienza del bilico, di procedere oltre i due opposti abissi che si aprono sull'orlo del cratere. Dietro uno di questi abissi, dietro l'esperienza dello choc, dietro la mercificazione generalizzata ed in particolare quella del corpo umano, che aveva suggerito le osservazioni di Krakauer sulle "girl" e di Benjamin sulla decadenza dell'aura, possiamo oggi forse afferrare per la prima volta nella loro interezza quelle vivide immagini di mondo che prima avevamo scartato, anzi possiamo riconoscere proprio in quel senso di singolare comunicazione ed estraneità insieme, che i diversi aspetti della realtà merce espressi in immagine ci comunicano, il nuovo corpo di quella che altrimenti ci apparirebbe una dimensione fallace e menzognera. Questo corpo, di cui ci parla Agamben, riconoscendone il levigato splendore dietro le immagini, montate meccanicamente, di un balletto di girls in uno spot pubblicitario, corrisponde, in un certo senso, con quello che le immagini fotografiche di questi autori si sforzano di cogliere: un

corpo "qualunque", eretto al di là della riduzione delle cose in altrettanti doppi linguistici nell'universo dei consumi, ed al di quà dell'astratta pretesa del soggetto di redimerle, esibendole in forma di concetti finalmente autentici e generalizzabili. Al di là dunque dell'abisso del mondo, ma anche al di quà del "cupio dissolvi" nell'autocentrismo astratto dell'individuo. Queste immagini di cui ci occupiamo, questa nuova dimensione della realtà, assomigliano pur sempre a qualcosa anche se hanno perso per sempre l'oggetto della loro somiglianza, e il problema della designazione fotografica non è più tanto quello di riprodurre oggetti ma di dare nuovo corpo alle immagini. Come l'opera di Pigmalione, il suo affaticarsi con gli strumenti dello scultore per dare saldezza all'effige dell'amata e poi giacere con essa, piuttosto che affannarsi nel sogno impossibile di imitare le sue originarie fattezze...

Alla luce di queste riflessioni, anche il lavoro che Anna Forcella sta conducendo in più fasi "sul deserto" (e, in occasione di questa mostra, sul deserto mediorientale), ci appare come una ricerca di identità condotta su questa nuova dimensione, più generale, dell'immagine. È come se l'autrice intendesse dimostrare, anche attraverso il procedimento tecnico utilizzato, la copia laser, e i lunghi e ripetuti tentativi di stampa (per raggiungere la "somiglianza" con un originale che in fondo non è mai esistito), che i soggetti e le situazioni considerate, al di là della loro più o meno rilevabile tipicità folkloristica, potrebbero essere in qualunque luogo, vivere di quella luce speciale che è interna alle immagini stesse, ma che al tempo stesso è un "riflesso" di certi beduini, di certe figure di donne nomadi ben precise. L'ultimo lavoro di Alessandro Rivola ci fornisce indicazioni abbastanza simili: i suoi "galli", ripresi a mezzo busto, ci sconcertano da una parte per l'originalità della scelta, suscitando l'umorismo di chi guarda. Ma poi ci accorgiamo che quegli animali da pollaio così familiari hanno in sé qualcosa di meccanico e levigato, cioè che anche loro finiscono per subire lo stesso processo di re-identificazione di cui abbiamo parlato; il che comporta anche la perdita di un certo fondamento ontologico dell'immagine e l'acquisizione di qualcosa di molto diverso e sconosciuto che può suscitare tuttora qualche turbamento, a meno che il fatto non sia trattato, come in questo caso, con un esempio leggero e divertente. Infatti, se si tratta di galli, diremo noi, perché preoccuparci tanto di questa perdita di identità?

Ma giunti a questo punto del nostro discorso, ci sembra necessario fare qualche passo indietro, ritornando, ancora una volta, per concludere, al momento in cui notavamo la possibilità di procedere con più sicurezza sull'orlo di quel precipizio, magari addentrandoci senza censure o pregiudizi nel territorio dei segni mondani e dei loro significati, anzi proprio passando attraverso tutta la loro densità e spessore semantico. "Depositi di Polvere" rappresenta anche, da un certo punto di vista, l' accumulo dei divesi pezzi di mondo, dei diversi scenari mediali che lo costituiscono e in cui il soggetto non può riuscire a districarsi seguendo la sua logica interpretativa: non può ritrovare, così, su ciacun oggetto del suo sguardo, la prova universalmente valida della sua autenticità. Egli intuisce, però, che deve seguire l'intensità di questi segni, magari ad uno ad uno, senza poter rintracciare il quadro d'unione, dilagare nei loro messaggi stratificati abbandonandosi ad essi, per poi scoprire, "dietro", quegli altri mondi a cui ciascuno di essi di volta in volta dischiude. Come potremmo apprendere qualcosa, osserverebbe Deleuze, se non ci fossero dei segni che si impongono e chiedono di essere interpretati?

Seguendo il "corpo" della sopraelevata romana, vicino allo scalo S. Lorenzo, o di quella di Tokyo ripresa da diversi punti di vista, Fabio Gasparri insegue uno di questi segni: nella fattispecie un "macrosegno" urbano, una cicatrice sul corpo gia più volte colpito della città, ma ben poche volte sottoposto ad interventi chirurgici di tale complessità. Ebbene, ciò che importa in questa operazione non è tanto quel segno, anche se all'interno del fotogramma esso occupa il punto focale, quanto quel mondo, e quei diversi pezzi di mondo che si aprono dietro di esso, quelle altre realtà che si producono sotto, sopra il corpo macroscopico che al tempo stesso le oscura e le rivela. L'invito di Gasparri è a ripartire da zero ogni volta, ad inseguire pragmaticamente altri se-

gnali quando di volta in volta essi si mostrano. Nel lavoro di Carlo Giovannella, così come si è venuto recentemente a configurare, è presente una dimensione complessa che molto spesso coincide con quella dello spazio urbano. Attraverso un intervento specifico sul supporto emulsionato della diapositiva, l'autore sembra voler ricostruire, o meglio ancora, anzitutto, decostruire una gerarchia di oggetti ordinati dallo sguardo, per poi ritrovarli in qualche maniera sullo stesso piano. Pur essendo questo un piano ideale che non si confonde nè con la trasparenza dell'immagine fotografica, della finestra aperta sul mondo, nè con il campo di una tela pittorica iperconnotato dal soggetto. I segni rincorsi da Guido Schermi, invece, non possiedono alcuna interna gerarchia già nel momento in cui vengono tradotti in immagine. Nell'orizzonte che queste inquadrano, infatti, sembra quasi che siano state meticolosamente esiliate tutte le tracce di una certa realtà massificante, e che il problema sia quello di confrontarsi con certe identità deboli per fornirgli spessore nell'immaginario; in realtà, ci sembra, riconsiderando queste immagini alla luce della nuova prospettiva di queste pagine, proprio la "pulizia" delle fotografie e il proliferare in esse di "piccoli" segni, sembrano quasi tradire l'assenza dei grandi araldi della realtà più fragorosa, e il desiderio inconscio di lasciarsi colmare da essi. Lo sviluppo della ricerca di Olivo Barbieri, come anche quella, per certi versi, di Vincenzo Castella, ci fornisce altre chiavi interessanti per esplorare questo contesto di cacciatori di segni Entrambe le riflessioni di questi artisti si sono spostate, negli ultimi tempi, dai margini al centro della realtà. Ciò che prima dirigeva lo sguardo sui segni "deboli" di essa, o comunque su tracce amichevoli o culturalmente più educate (portato idealistico dell'occhio rivelatore, o pur sempre sua lontana eredità), adesso lo indirizza verso presenze più forti e invadenti, più ancorate a quel mondo di cui parlavamo e che non dà apparentemente nulla di autentico da scoprire. L'immagine, a questo punto, non rivela nè costruisce, dischiude: è testimone di elementi saldamente radicati a terra, come gli edifici industriali di Castella o le officine, gli esercizi commerciali di Barbieri: reca la loro presenza come un angelo liberatore (non più quindi adagiato sull'abisso), lasciando semmai aperto e inesplicato, senza indizio di accesso alcuno, l'accumulo degli altri segni che si nascondono dietro. Sfondo e primo piano si incontrano così senza alcuna gerarchia, pur restando in qualche misura distinti.

Ed è ancora all'idea di accumulo, ma questa volta nella forma del puzzle, dell'enigma suscitato dalla ripetizione di immagini diverse di medesimi oggetti, che riconduce il lavoro di Luigia Martelloni, ed in particolare (oltre a "Crossword - A Film on Life, a Life on Film") "The Pumpkins road", su cui traspare un humor sottile e giocoso di sapore fumettistico: in quest'opera l'attenzione per il pezzo forte del piatto è sottolineata ripetutamente ad arte, quasi a voler rimarcare che la verità, pur essendo nascosta dietro le cose, pur lasciandosi intravedere seguendo l'invito incalzante all'interpretazione viva dei segni, non conduce a niente di veramente altro ed autentico in senso tradizionale, è una necessità biologica più che conoscitiva. Anche il lavoro di Franco Mapelli gioca spesso sulla sequenza o sull'accoppiamento di immagini. Ognuna di esse entra in rapporto con la precedente non tanto per verificare attorno a una corrispondenza di effetti plastici, la sopravvivenza di un principio formale, in una dimensione di vita che la nega, quanto per sottolineare le differenze che costituiscono il reale, la singolarità delle cose di cui la fotografia reca prova tangibile, ma che proprio per questo invita ad un atto ermeneutico, ci fa entrare dentro con lo scopo principale di ricondurci fuori, di farci procedere oltre.

Giuseppe Cannilla

L'immagine come esperienza

Nell'appendice a "Le parole e le cose" di Michel Foucault, George Canguilhem racconta che tra le critiche indirizzate al testo, una in particolare verteva sul fatto che l'autore, in luogo di citare gli studiosi delle diverse discipline, aveva preferito ricorrere direttamente ai testi originali che "dormivano" nelle biblioteche. A tale opinione così risponde Canguilhem: "Giusto. Ma come lo stato di polvere sui mobili misura la trascuratezza del personale di servizio, così lo stato di polvere sui libri misura la frivolezza del personale addetto alla letteratura...".

Parlando d'arte, la polvere per traslazione può diventare il segno di un atteggiamento critico o mercantile disattento, più incline a dirigere il suo sguardo sul già dato, piuttosto che essere teso alla ricerca di quello che lo strato di polvere nasconde nell'essere, a volte, luogo ideale delle forze in giacenza. Finito il facile edonismo dello scorso decennio che ha spazzato via, col potere del denaro, ogni forma di cultura alternativa, l'attuale momento storico impone un ripensamento. L'emergere di rinnovati nazionalismi, tribalismi e classismi in un mondo che da una parte tende ad unificarsi secondo le leggi del capitalismo e dall'altra a differenziarsi secondo logiche di matrice etnico-religiose, pone drammaticamente l'interrogativo sia riguardo ai livelli culturali periferici sia al posto che occupa l'arte all'interno dell'epistemologia contemporanea. Ma non si può riflettere sull'arte se non anche attraverso la struttura che la contiene ed è proprio l'attuale recessione economica a dimostrare la precarietà di quest'ultima. Poiché in Italia a causa della cronica carenza di musei pubblici d'arte contemporanea il sistema dell'arte si è retto sull'intervento del privato attraverso le gallerie che da sole hanno fatto la storia ed il mercato, appare finalmente chiara l'inadeguatezza di questo apparato basato sull'iniziativa di pochi.

In tempo di crisi non esiste quindi una macchina statale in grado di assicurare, almeno, la sopravvivenza anche solo nel senso della rappresentazione, delle energie creative. Tra la riduzione dei budgets destinati alla cultura, come avviene in Francia o in Germania e la carenza degli spazi a questa destinati, corre un abisso. Ottima dunque l'iniziativa dell'Università di Tor Vergata, che ha già costituito il Fondo di Raccolta; di promuovere questa mostra con il fine anche di creare il Museo dell'Immagine Fotografica e delle Arti Visuali. Non si tratta di voler incanalare l'arte dentro l'istituzione (ma istituzionalizzata era proprio l'arte legata soprattutto ad operazioni mercantili) quanto di rilanciare la politica culturale in uno spazio pubblico predisposto, per sua essenza, ad accoglierla e a diffonderla.

Uno degli elementi che affiora con maggiore evidenza in questa mostra è l'uso spregiudicato del linguaggio fotografico che, perduta la sua connotazione specifica, entra in relazione con altre modalità espressive. Se il procedimento non è nuovo, è l'utilizzazione di segni denotativi della comunicazione odierna a renderci contemporanee queste ricerche.

In alcuni casi uno stesso lavoro è composto da una pluralità di sistemi segnici, tale che la stratificazione del senso nasce per addizione; inoltre la compromissione della fotografia con la pittura o con l'enunciato verbale fa sì che essa non si interroghi soltanto sul livello ontologico dell'oggetto.

Altre volte immagini fotografate già stampate sono assemblate in modo strumentale al fine di creare nuove forme; ma anche dove il procedimento è più lineare nel senso dell'esito formale dichiaratamente fotografico, si tratta pur sempre di frammenti di realtà che declinano lo sguardo interiore dell'artista. La mostra non mette in luce l'emergere di necessità sperimentali in termini metalinguistici, quanto lo sperimentalismo della tecnica teso a risultati formali in senso iconografico. È presente in modo determinante il rapporto con le realtà emergenti che però non si sviluppa nella mera constatazione dell'esistenza dell'alterità ma nel tentativo di modificazione dei dati sensibili dell'esperienza.

L'esperienza, nel senso proprio di ciò che è legato alla conoscenza e alla pratica dirette è quella contemporanea, fatto che spiega il riferimento alla realtà mediale come dato di partenza nei lavori di Luiz Allegretti e di Luigi Billi e, con modalità diverse, di Maurizio Lupini.

Fotografie già stampate, pubblicitarie o tratte da fatti di cronaca fotocopiate manipolate e poi ricomposte, informano il lavoro di Allegretti: alla stratificazione dell'immagine finale fa da eco quella del senso, che emerge attraverso diversi stadi della percezione. La profondità della visione rispetto alla superficie che la contiene, data dal dislocamento delle forme, corrisponde alla stratificazione della coscienza. Immagini simboliche, parlano dell'individuo come doppio, come polimorfo: a monte della scissione ci sono le belle immagini pubblicitarie trasformate da stilemi di bellezza in segni metaforici.
L'artista impadronendosi inizialmente dell'alterità fotografata la modifica in un processo di interiorizzazione; se alcuni modelli pubblicitari sono ancora riconoscibili, nella loro nuova sembianza parlano il linguaggio sdoppiato polisemico e surreale di Allegretti.
Mentre questo lavoro si snoda all'interno della coscienza, Luigi Billi con i fotoromanzi insiste sul paradosso di questa particolare forma di comunicazione che coniuga, per sua definizione, la fotografia all'enunciato linguistico. Se la veduta del lavoro è legata alla percezione immediata, quasi tattile dell'oggetto, il senso più intimo va cercato sia nei contenuti espressi dai protagonisti (con tutta la gamma dei luoghi comuni legati soprattutto all'amore) sia nell'ambiguità instaurata dal rapporto fotografia e messaggio verbale.
Proprio nella fase del montaggio Billi assembla frammenti di storie diverse sì da giocare sull'ambiguità di una frase che dà adito a differenti interpretazioni. La polisemia dei linguaggi verbale e visuale indirizza la riflessione sul problema della comunicazione, elemento centrale della riflessione contemporanea.
L'enunciato verbale riveste un ruolo fondamentale anche nel lavoro di Time e mentre nei fotoromanzi esso è inerente al medium, qui la parola si sovrappone alla fotografia o, meglio, la accompagna. "I watch so I am": al cogito cartesiano è sostituito l'atto dell'osservare, del prendersi cura, del vegliare, dell'attendere... Se la polisemia di "I watch" attesta l'impossibilità di definire una volta per tutte il senso all'interno della catena dei significanti, la prova dell'esistenza dell'essere "so I am" è messa in relazione alla fattualità a cui rimanda il verbo, al quale è intrinseca l'azione. Ogni azione, fisica o virtuale, ha un tempo di durata: per Time tutto è tempo, noi siamo il tempo. La dialettica dell'immagine bloccata (il Palazzo della Civiltà del Lavoro) e quella del volto in movimento, così come il contrasto bianco e nero tra fondo e personaggio in "Waiting" rimandano ad una concezione dualistica del mondo. I lavori di Time si stagliano nel luogo che occupano definendo un microcosmo di cui è protagonista, quando appare il personaggio umano, l'artista stesso. La sua immagine non è mai perfettamente definita ma sempre in movimento, o sfumata, o parzialmente in ombra. La fotografia è il luogo in cui prende forma il suo rapporto con le cose.
Da un'immagine universalmente conosciuta, la Barbie, si sviluppa il lavoro di Maurizio Lupini. La bambola più famosa del mondo, dal contenuto ambiguo perché lievemente erotica, stilema secondo gli anni di produzione di un certo tipo di bellezza femminile, viene fotografata in alcuni particolari. Il lavoro di selezione operato dall'artista modifica il suo essere originario: se egli paradossalmente individua nelle porzioni della Barbie una sorta di nuovo canone di bellezza femminile, la decontestualizzazione delle parti le conferisce una specie di aurea metafisica. Diventata manichino, lo spiazzamento del senso è ottenuto anche attraverso il decentramento dell'immagine, eminentemente pittorica. Sulla bambola, smembrata, l'artista ha operato qualche modifica: le ha tagliato i capelli per evidenziarne la marca e l'anno di produzione, ne ha manipolato il volto. L'esito formale mette bene in luce la distanza storica che ci separa dalla Pop Art. Di qualunque natura sia l'idea di partenza (pubblicità, fotocopie, cronaca, fotoromanzi) e nonostante in alcuni casi la commistione dei linguaggi nella resa finale la forte definizione strutturale non compromette la specificità dei moduli espressivi.
Contrariamente all'assunzione di immagini pubbliche, Giovanna Brogna attua un ritorno intimista proprio a livello formale con l'usare la fotografia in maniera antimonumentale, come attesta la scelta di presentare in mostra un

L'immagine come esperienza

album di fotografie fotocopiate messe a disposizione del pubblico. Il rifiuto della cornice istituisce un'immagine che diventando diario testimonia il rapporto immediato ed unico stabilito dall'obbiettivo tra il soggetto e gli oggetti. Un tavolo, ripreso in diversi momenti della giornata, diventa il protagonista di una storia. Nell'indagine non si rintraccia l'intento documentaristico poiché gli oggetti portano con sé lo sguardo intimo dell'autrice: diventano immediatamente memoria.

Memoria come le fotocopie esposte da Anna Forcella: ricordi di viaggio. Che non vogliano essere reportages si evince subito dal loro essere fotocopie e non fotografie, come anche dall'immagine fluida che sfuma la forma per apparire proprio come traccia del ricordo.

Un lavoro fortemente autobiografico, non tanto nel segno della memoria quanto nell'essere registrazione dell'attualità della coscienza è quello di Serafino Amato. Il dittico qui esposto, un paesaggio metropolitano o, per meglio dire, una porzione di natura in periferia, non è luogo qualunque ma spazio che gli appartiene profondamente, emotivamente. È il luogo delle passeggiate, dell'infanzia ma anche del presente. La poetica del viaggio, dell'esplorazione informa molti suoi lavori: il percorso fatto fisicamente (come in "Segnavia") o virtualmente corrisponde sempre all'esplorazione di sé.

Il limite tra l'io e il non-io è molto sottile nei lavori di Amato: la sua coscienza, in un processo di interiorizzazione prima e di esternazione poi, sembra caricare le cose i luoghi e le persone di significato. Paradossalmente il mondo ricreato dall'artista diventa una sorta di sua emanazione: il suo sentire ammanta le cose.

Anche Fabio Gasparri fotografa luoghi, quelli legati alla vita che sottintendono la presenza umana. Strade come in "iter" o realtà industriali un po' marginali come in questa mostra, la scelta non è legata alla messa in opera di scenografie di archeologia industriale quanto alla messa a punto di un'immagine vivente. Questa, mai ridondante perché formalmente semplificata, diventa ritratto dei luohi deputati in cui si concretizza la natura artificiale, cioè la metropoli. Bandita ogni forma di realtà virtuale egli lavora al contrario sull'immagine riconoscibile e relativamente consueta. Su alcuni elementi, oggetti o luoghi in senso lato, sembra depositarsi il senso. Gasparri li indica ed è attraverso tale procedimento che instaura col mondo un rapporto volitivo più che testimoniale.

Immagini senza memoria, istantanee di anonimi personaggi in coppia costituiscono uno dei lavori di Cristiano Bortone. Proprio perché vuole registrare l'anonimato di tanta realtà che ci circonda, ogni coppia, in un processo metonimico è interscambiabile. Nello stesso senso la ripetizione ossessiva della scritta pubblicitaria di una società finanziaria mette in luce, ironicamente, uno dei tanti miti contemporanei.

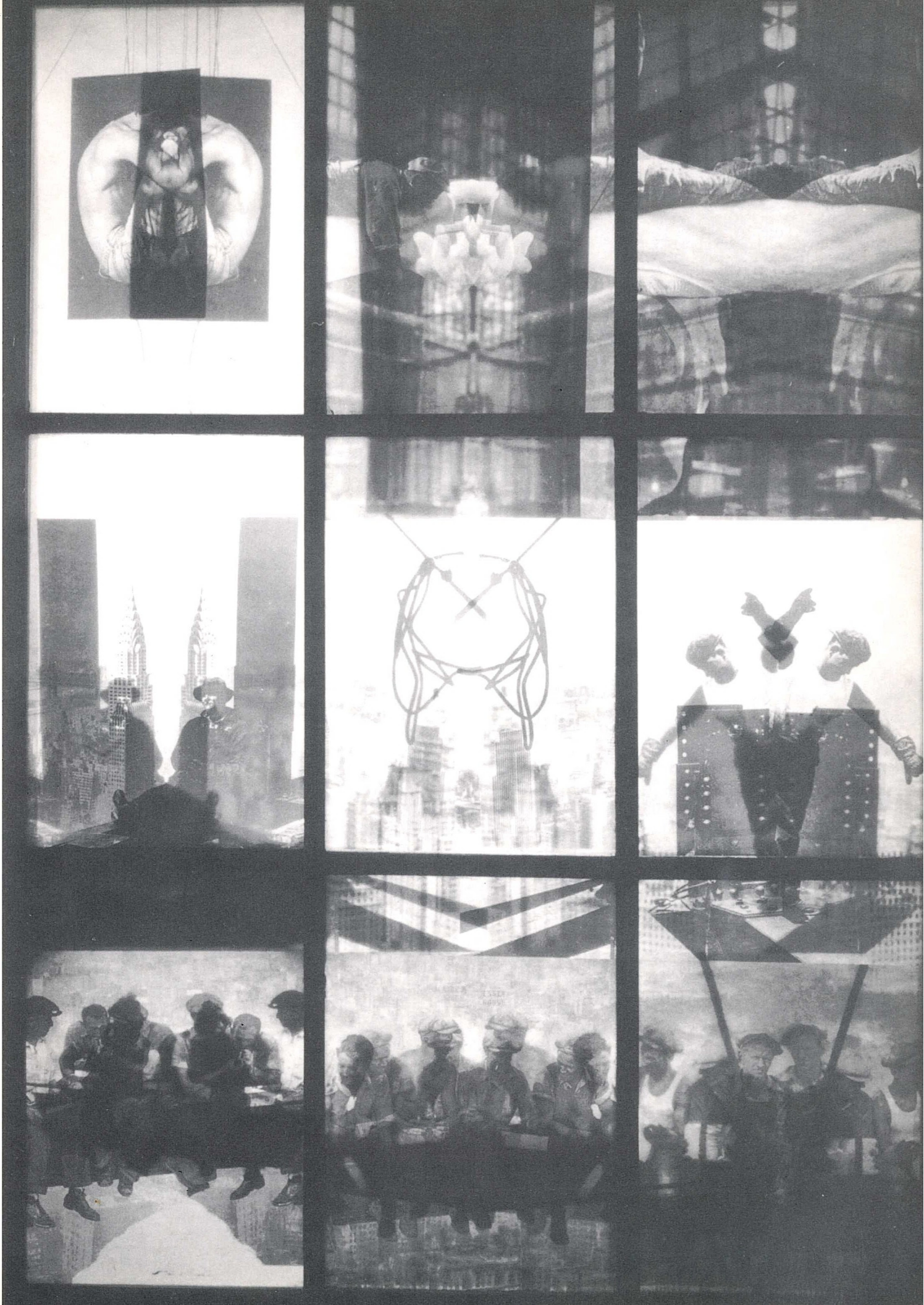
"Intervento trovato" complesso ready-made è il dittico di Werther Germondari: un paesaggio tra campagna e disabitato con una sfinge di cartapesta addossata ad un edificio, legata analogicamente alla foto di una tomba piramidale situata al di là delle mura perimetrali di un vecchio cimitero. Ma il rapporto con la realtà non si ferma all'incontro casuale perché si sviluppa anche attraverso la manipolazione diretta dei dati sensibili dell'esperienza. In "D.N.ART", tratto da "Domino", alcune immagini sono ricavate da lastre raffiguranti il D.N.A. umano, provenienti dall'Istituto di Biologia del C.N.R. di Roma; su queste egli interviene con il colore al fine di differenziarne le individualità. L'operazione si carica di contenuti etici e simbolici: come lo scienziato produce mutazione genetica intervenendo sulla struttura del D.N.A. così l'artista manipola la realtà ridefinendola ogni volta in ogni opera. Che la manipolazione genetica effettuata in sede sperimentale e la relativa mancanza di controllo da parte della gente comune siano tra i problemi etici più attuali è ironicamente affermato da "Werth'icalizzazione", in cui a seguito di una automodificazione genetica l'artista appare con gli occhi verticali.

Affiancano i D.N.A. umani i codici a barre (le strutture costitutive) di elementi extraumani: pellicole cinematografiche, video verticali, la Valentina dell'Olivetti... Domino continua perché tutto, per Germondari, si relaziona. Tra ri-

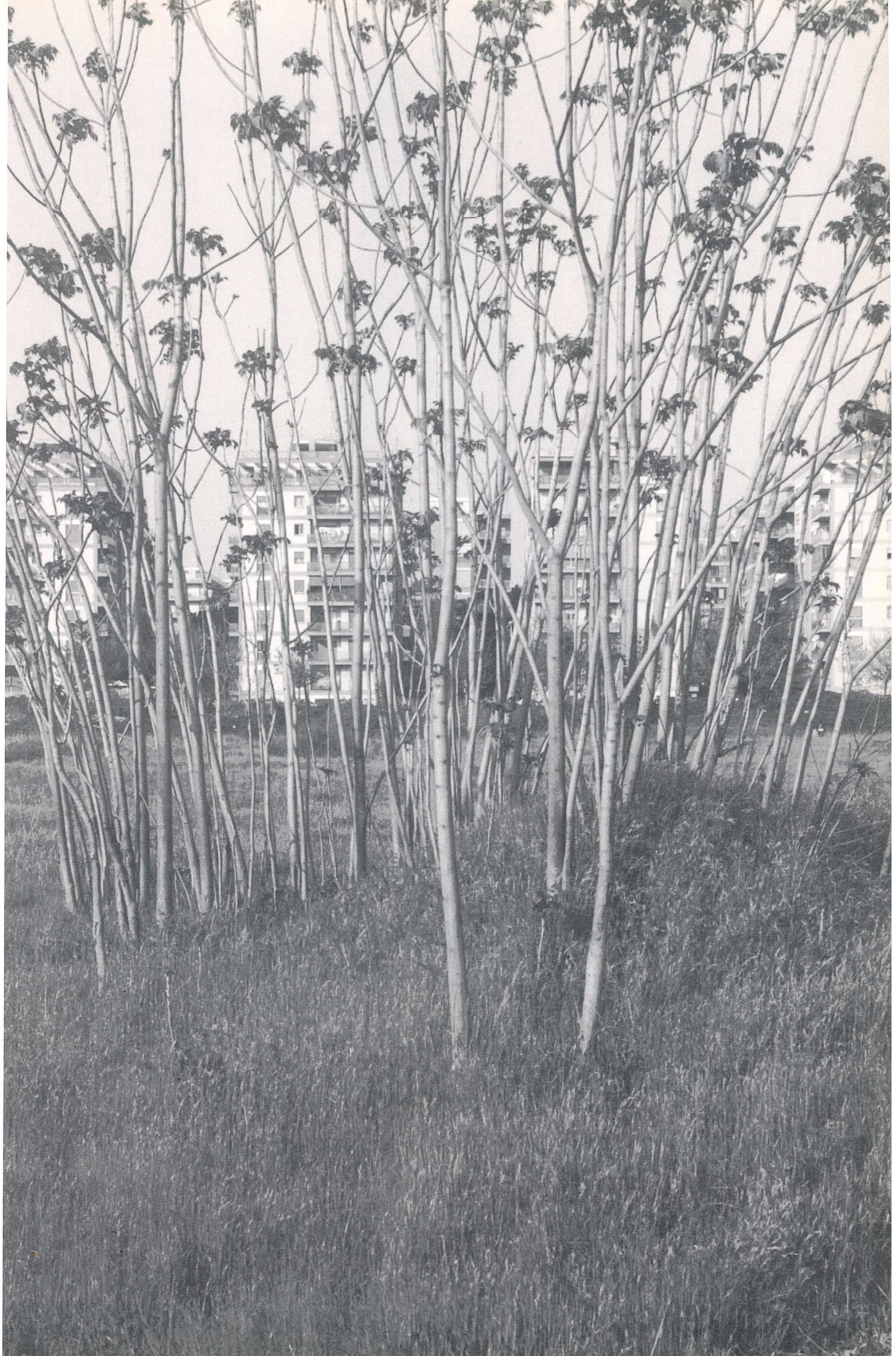
flessione profonda e ironia l'artista nomina le cose ed il rapporto che le lega. Mentre Domino indaga il cuore delle cose, "Partenza" e "Saturn Life" di Alberto Vannetti capovolgono la direzione dello sguardo, indirizzandola allo spazio. Su immagini tratte dal satellite di Saturno, legato alla Malinconia e al Padre Tempo l'artista è intervenuto con tracce pittoriche. Pittore, Vannetti utilizza la fotografia o la fotocopia (scattata da lui o da altri poco importa) come dato costitutivo dell'opera, ma sempre all'interno del linguaggio della pittura. Paesaggi spaziali, rarefatti, fatti di pochi elementi ricorrono nel suo lavoro; paesaggi infatti sono anche quelli realizzati sulla vita dei minerali.
Il mondo della scienza – non come constatazione oggettiva – ma come stimolo dell'immaginazione è centrale. Sorta di alchimista egli sceglie come interlocutori principali le cose segrete della natura, le dichiara adombrandone il segreto. I suoi luoghi sono quelli del sogno.
Non si servono dello strumento fotografico come dato immediato del linguaggio ma come procedimento Rino Baldassarre e Roberto Rizzoli.
Secondo le declinazioni diverse in cui si articola la realtà, questa nell'opera di Baldassarre diventa fatto puramente mentale. Egli pratica qui un processo di riduzione dalla scultura alla fotografia e da questa alla fotocopia sulla quale interviene anche col disegno, che registra solo la sagoma della scultura originaria. Il dato sensibile dell'esperienza è ridotto ai minimi termini: l'artista lavora proprio sull'idea di struttura, di corpi essenziali in sé conchiusi. La fotografia non si allontana, concettualmante, dall'oggetto plastico ma anziché riprodurlo nella sua pienezza formale, fotocopiata, ne riproduce solo le linee di contorno, la formula. Il prodotto sottace la complessità della tecnica per diventare immagine assoluta, sintesi di ciò che si vedrebbe guardando (con gli occhi della mente) la scultura originaria.
I ritratti in bianco e nero che presenta Roberto Rizzoli nascono da un procedimento che si snoda sulle due polarità della fotografia e della pittura. Questa smentisce l'identità fotografica dell'effige con il suo modello per diventare segno della realtà vissuta dal soggetto e secondo il concetto di verosimiglianza. Genere centrale della tradizione dell'arte, il ritratto sia umano o natura morta, testimonia il momento magico in cui in maniera più forte il mondo entra nella coscienza dell'artista. Anche le avanguardie lo hanno praticato: dal cubismo al surrealismo alla Pop Art più recentemente. Se l'esito formale è classico nell'equilibrio dell'immagine, il piccolo formato dei ritratti rimanda all'album degli schizzi, momento intimissimo dell'artista, che precede l'opera compiuta.
Con i ritratti di Rizzoli il cerchio si chiude. Le modalità differenti in cui nella mostra si articola la fotografia come strumento e come linguaggio, nel testimoniare la sperimentazione dei moduli espressivi negano il ricorso ad ogni virtuosismo o accademismo della tecnica che, in pittura come in fotografia, si attesta sempre e solo su posizioni di retroguardia.

Lucilla Meloni

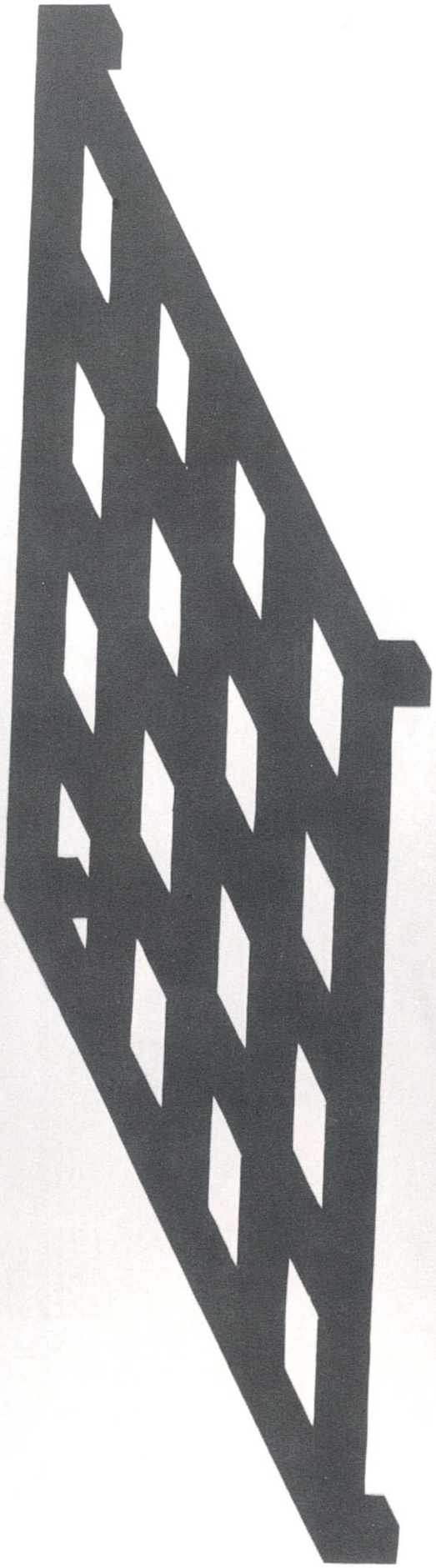
Luiz Allegretti



Serafino Amato



Rino Baldassarre

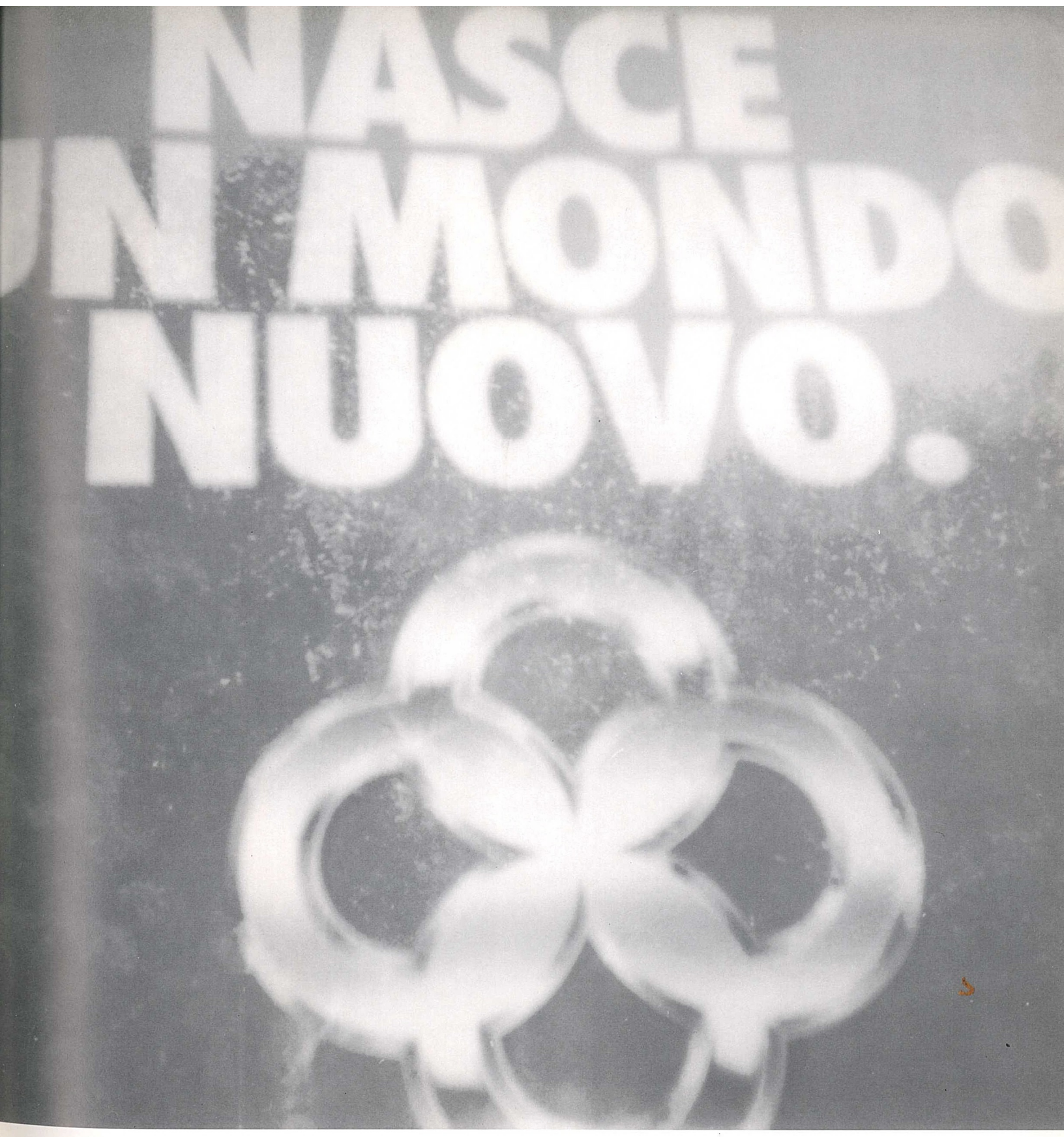


Olivo Barbieri

Luigi Billi


Non farlo, Marco, non distrug-
gere un amore così.

Cristiano Bortone


NASCE
UN MONDO
NUOVO.

Giovanna Brogna

Vincenzo Castella



Anna Forcella

Fabio Gasparri


PORTATA
MASSIMA

Werther Germondari



Carlo Giovannella



Maurizio Lupini



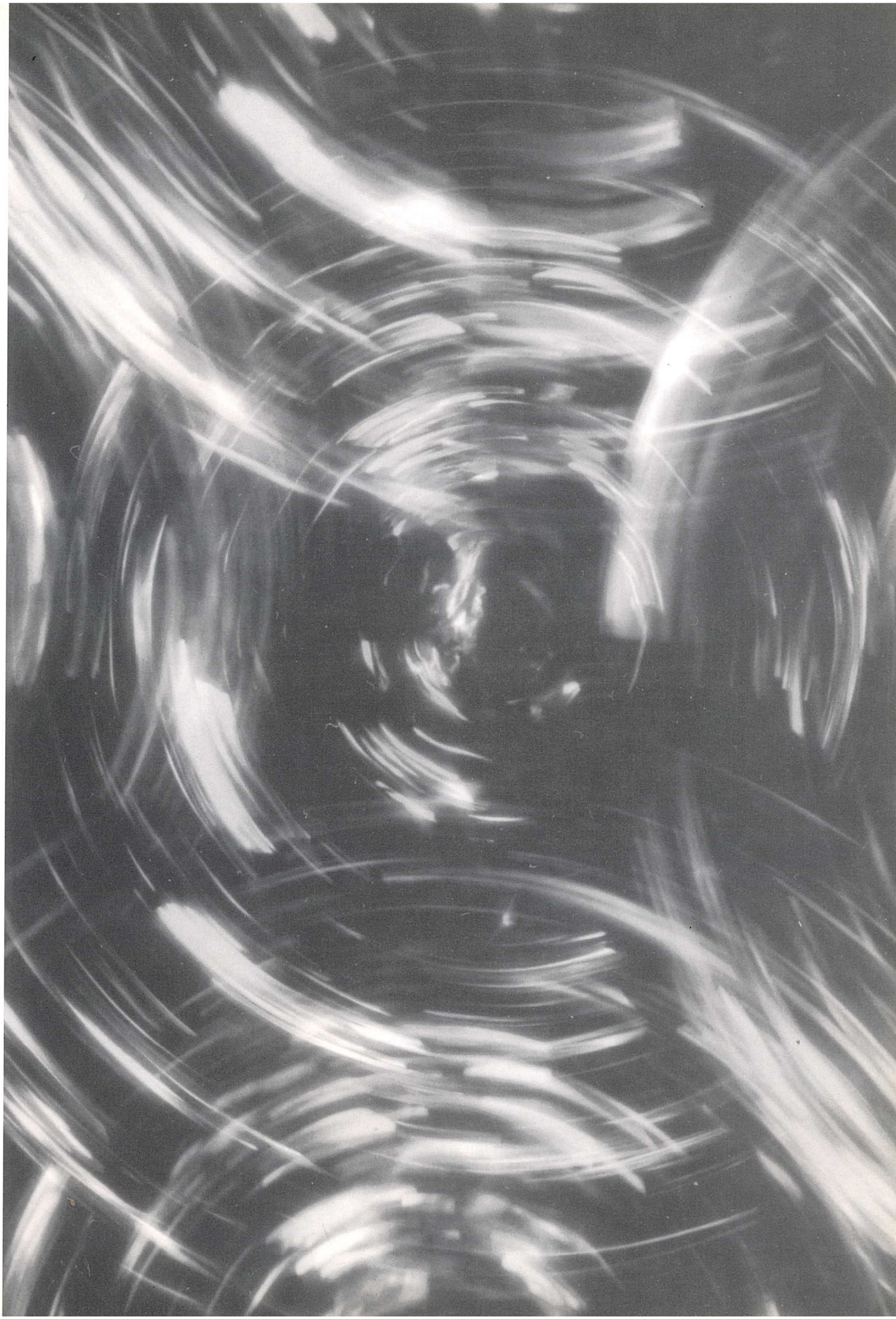
Franco Mapelli



Luigia Martelloni



Arcangelo Mazzoleni



Olimpio Mazzorana

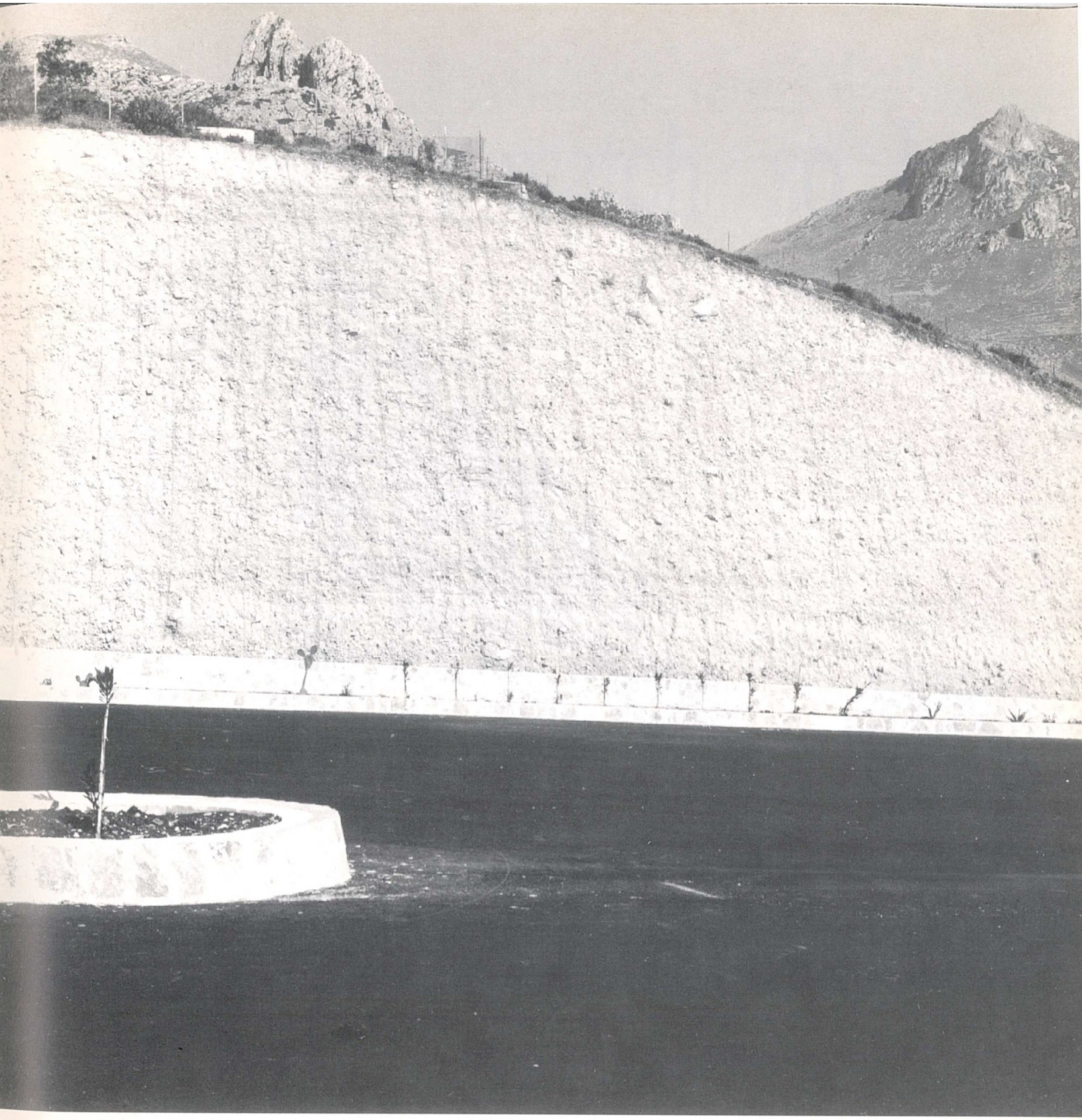
Alessandro Rivola



Roberto Rizzoli

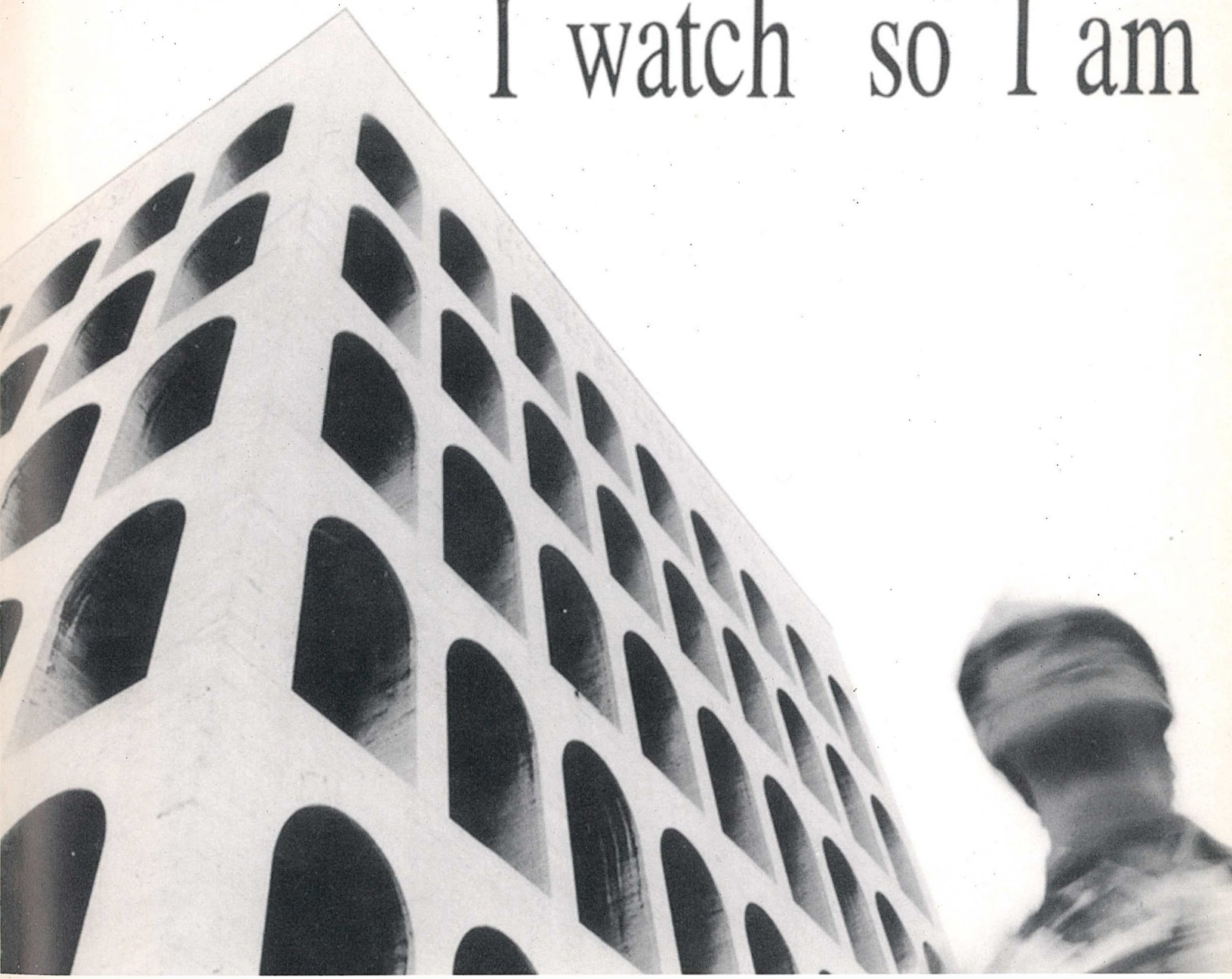


Guido Schermi



Time

I watch so I am



Alberto Vannetti



Luiz Allegretti
Light Box, trasparenze fotografiche, 90 x 80, 1993

Serafino Amato
Illustrazione da "Il libro della giungla", foto b/n,
1.80 x 1.10, 1993

Rino Baldassarre
Imprinting 001, elaborazione fotostatica, 80 x 120, 1993

Olivo Barbieri
Casal Grande 1993, foto colore, 70 x 140, 1993

Luigi Billi
Qualcuno ha tradito, carta su plastica, 75 x 75, 1993

Cristiano Bortone
Nuovi miti, foto colore, dimensioni variabili, 1993

Giovanna Brogna
Alicudi, foto b/n, 18 x 24, agosto 1993

Vincenzo Castella
Senza titolo, foto colore, 40 x 20, 1989

Anna Forcella
da "Studi sul deserto II", laser copy e tecniche miste,
30 x 40, 1992

Fabio Gasparri
Senza titolo, foto colore 100 x 150, 1993

Werther Germondari
Senza titolo, foto b/n, 80 x 100, 1993

Carlo Giovannella
Senza titolo, perché dare un titolo non ha senso (!,?),
riproduzione fotostatica e tecniche miste, 47 x 59.5,
1992-1993

Maurizio Lupini
Serie B. 1, foto b/n, 50 x 60, 1993

Franco Mapelli
Senza titolo, cibachrome, 30 x 40, 1990

Luigia Martelloni
The Pumkins Road, foto colore, dimensioni variabili,
1993

Arcangelo Mazzoleni
Vortex - 1, foto colore, 50 x 60, 1993

Olimpio Mazzorana
Uso e consumo, foto colore, 70 x 100, 1993

Alessandro Rivola
"Cocchecoccò", emulsione fotografica,100 x 150, 1993

Roberto Rizzoli
Lilias, stucco e cera su cartone, 40 x 20, 1987

Guido Schermi
San Vito Lo Capo, foto b/n, 28 x 28, 1991

Time
I watch so I am, foto b/n, 140 x 150, 1993

Alberto Vannetti
Saturn Life, riporto fotografico e pastello (particolare),
70 x 40, 1993