

Newsletter

PATRIZIA GENOVESI

4.2026

Patrizia Genovesi Photo ©

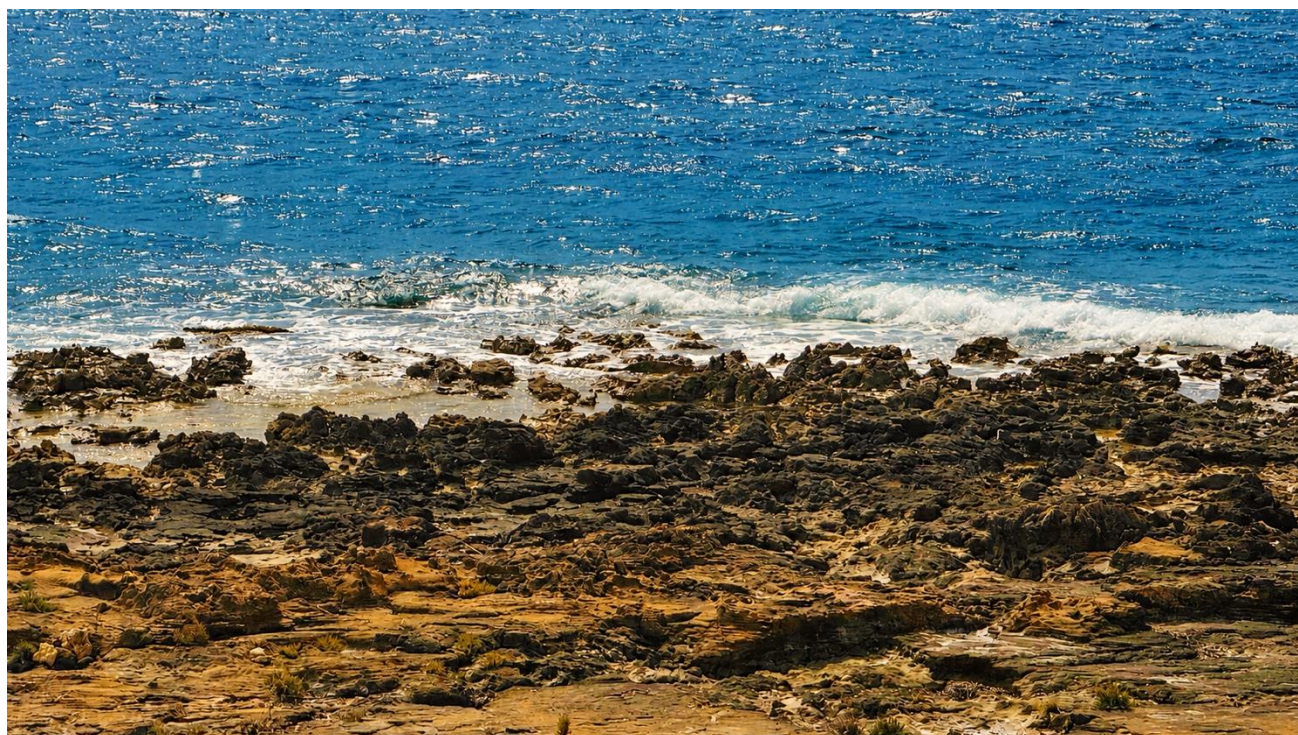


OPEN STUDIO
PHOTOGRAPHY GALLERY
PATRIZIA GENOVESI

Anatomia dell'immagine “instagrammabile”:

*come una fotografia normale viene trasformata
in una fotografia che sa esattamente dove vuole
farti guardare.*

Questa per i fotografi è forse la competenza fotografica più «redditizia» dei prossimi anni. Se realizzare una maschera perfetta diventa facile, la differenza non la farà più solo chi conosce meglio gli strumenti, ma chi saprà decidere dove deve andare lo sguardo, perché deve andarci e quando è il momento di smettere di intervenire.





Quando diciamo che una fotografia è “instagrammabile”, rischiamo di pensare a colori più saturi, contrasto più deciso, sfondi sfocati o a qualche estetica ormai codificata dai social. Ma dietro molte immagini capaci di fermare lo sguardo c'è una precisa gerarchia percettiva.

Una finestra può essere più luminosa del volto che ci interessa, una sedia può avere più peso visivo delle persone sedute accanto, un piccolo oggetto rosso può attirare l'occhio più del vero soggetto. La luce naturale distribuisce valori secondo geometria, materiali e caso, non secondo importanza narrativa.

Il lavoro del fotografo consiste quindi anche nel decidere che cosa deve emergere, che cosa deve sostenere la scena e che cosa dovrebbe smettere discretamente di chiedere attenzione. **È una questione di luminanza, ma anche di colore, nitidezza, microcontrasto, dimensione e disposizione degli elementi.**

Da questo punto di vista, il contrasto globale dell'immagine conta meno di quanto siamo abituati a pensare.

Due immagini possono avere un istogramma simile e produrre letture completamente diverse.

Se il valore più chiaro coincide con il soggetto, una zona più scura lo separa dall'ambiente e lo sfondo viene leggermente compresso, l'occhio riceve una direzione.

La fotografia comincia a comportarsi come una regia.

È anche il motivo per cui molte immagini apparentemente “naturali” sono, in realtà, accuratamente costruite. **La naturalezza fotografica non coincide sempre con la quantità di realtà conservata: spesso coincide con la quantità di regia che non riusciamo a percepire.**

Le nuove tecnologie rendono tutto questo ancora più evidente. Lightroom può ridistribuire l'informazione registrata; Photoshop può modificarla; l'AI generativa può arrivare a riscrivere le condizioni stesse della scena, inventando la luce, il momento atmosferico o la disposizione che sarebbe stato conveniente trovare al momento dello scatto.



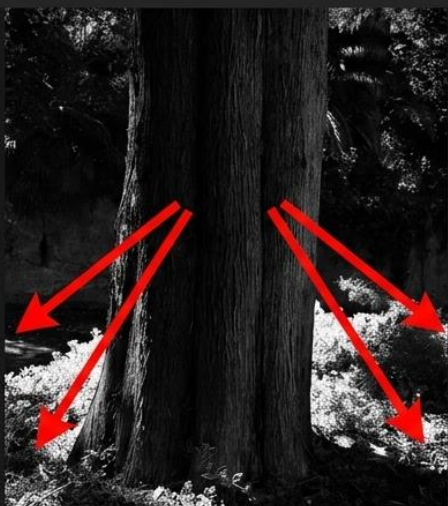
L'immagine instagrammabile come progetto della percezione

Una fotografia normale tende a registrare una situazione. Una fotografia estremamente efficace nel feed tende invece a comportarsi come una regia: **possiede un ingresso, una gerarchia, una traiettoria, un punto di arresto**. Non è detto che sia migliore in senso assoluto. **È semplicemente più esplicita nel dirigere l'occhio.**

Il telefono rende questa esigenza particolarmente importante. L'immagine arriva piccola, circondata da altre immagini, da testi, icone e stimoli. **La fotografia non può confidare sul fatto che lo spettatore le conceda trenta secondi di contemplazione**. Deve sopravvivere alla miniaturizzazione e al passaggio rapido. Questo non significa impoverire il contenuto: **significa costruire un primo livello di lettura molto efficiente**.

Il criterio più generale è quindi questo: prima di modificare i pixel, **bisogna decidere la politica dell'attenzione**.

Photo Patrizia Genovesi©



PRIMA

Ordini contrastanti. Il tronco è la forma più grande, ma le foglie laterali sono le più luminose. La forma e la luce ingannano l'occhio.



DOPO

Il tronco riceve una linea luminosa verticale leggibile. Il fogliame di fondo viene subordinato cromaticamente.

PHOTO GRA PHERS.

Le immagini riprodotte in questa newsletter sono utilizzate esclusivamente a fini di studio, critica e discussione, senza scopo di lucro; sono a bassa risoluzione e dimensione. Tutti i diritti sulle immagini appartengono ai rispettivi titolari. È vietata qualsiasi ulteriore riproduzione o ridistribuzione. Per richieste d'uso rivolgersi ai titolari dei diritti



FRANCO FONTANA

[Leggi o scarica l'articolo
completo dal Repository del
CERN di Ginevra](#)

Franco Fontana, nato a Modena il 9 dicembre 1933 e morto nella stessa città il 29 agosto 2026, ha costruito nel secondo Novecento una delle identità visive più riconoscibili della fotografia italiana. La sua vicenda è singolare anche per il percorso che la precede: nessuna formazione accademica, nessun maestro in senso tradizionale, nessun ingresso precoce nel sistema dell'arte. Prima di diventare fotografo professionista lavora come fattorino, banconiere, nel settore vinicolo e poi nell'arredamento, dove sviluppa un'attività solida e redditizia. Il design, la cultura dell'oggetto, il rapporto fra forma e presentazione accompagnano la sua formazione molto prima che la fotografia diventi il suo unico mestiere.

Comincia a fotografare con costanza nei primi anni Sessanta frequentando i circoli fotografici modenesi.

In un ambiente ancora fortemente legato al bianco e nero, Fontana sceglie il colore e ne fa progressivamente il principio costruttivo dell'immagine. Campi, colline, cieli, strade e muri vengono selezionati fino a perdere gran parte della loro funzione documentaria. La profondità si comprime, il dettaglio scompare, **poche linee dividono lo spazio in campiture cromatiche nette. Il paesaggio resta reale, ma viene portato al limite dell'astrazione.**

La forza di questo linguaggio sta nella sua immediata riconoscibilità. Le fotografie di Fontana sono leggibili in pochi secondi e, proprio per questo, difficili da confondere con quelle di altri autori.

La semplificazione, che potrebbe sembrare un limite, diventa un vantaggio. Le immagini funzionano sulle pareti di una galleria, nei libri, sulle pagine delle riviste e nella comunicazione industriale. Critici come Piero Racanicchi ne riconoscono presto l'originalità; Lanfranco Colombo e Il Diaframma ne favoriscono l'ingresso nel sistema professionale; Pier Paolo Preti contribuisce al rapporto con editoria e comunicazione. Più tardi Luigi Ghirri, Claude Nori e Helmut Gernsheim partecipano, in modi diversi, alla consacrazione editoriale e internazionale.

© Franco Fontana



Il rapporto con il mercato non rappresenta un capitolo separato della sua attività. Al contrario, è uno degli aspetti più interessanti della sua carriera. Le aziende scoprono che lo stile di Fontana può essere utilizzato senza essere neutralizzato. Le committenze nel design, nella moda e nella pubblicità non gli chiedono necessariamente di diventare un fotografo anonimo: comprano proprio la sua firma visiva. Artemide, Fiat, Volkswagen, Ferrovie dello Stato, Sony, Volvo, Versace e Vogue America fanno parte di un sistema nel quale reputazione artistica e valore professionale si rafforzano reciprocamente.

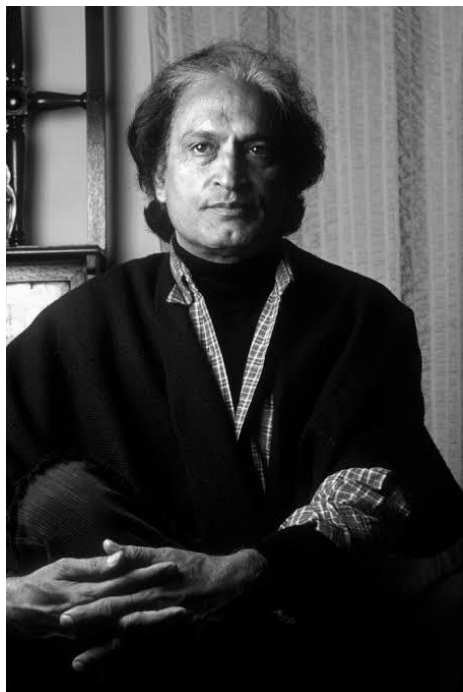
©Franco Fontana



©Franco Fontana

Nel 1976 Fontana vende la propria attività di arredamento e decide di vivere esclusivamente di fotografia. Due anni dopo, con Skyline, il suo linguaggio trova una forma editoriale compiuta e riconoscibile anche sul piano internazionale. Da quel momento mostre, libri, workshop, campagne e acquisizioni museali consolidano un percorso che porterà le sue opere in importanti collezioni pubbliche.

La storia di Fontana mostra così come uno stile possa trasformarsi in una forma di capitale: estetico, simbolico, professionale. Il suo successo non dipende soltanto dall'aver trovato una formula efficace, ma dall'averla resa abbastanza forte da attraversare arte, editoria, design e mercato senza perdere identità.



© RAGHU RAI/MAGNUM PHOTOS

Raghu Rai

Costruire ordine dentro il mondo

Raghu Rai ha costruito, nell'arco di sessant'anni, un sistema abbastanza coerente da far sembrare l'India stessa il proprio soggetto naturale.

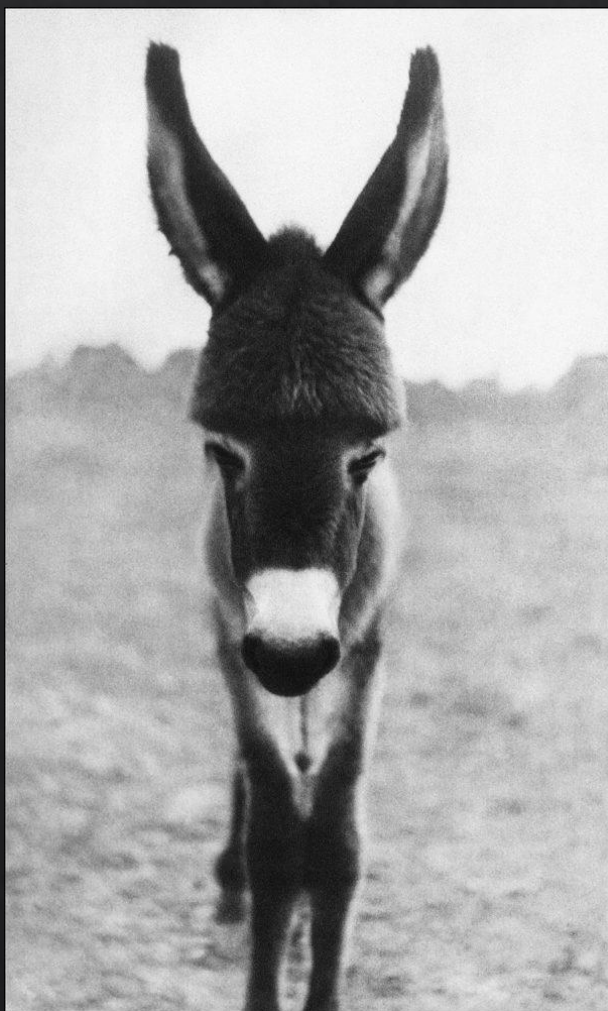
Nato nel 1942 a Jhang, nel Punjab allora britannico e oggi pakistano, attraversa da bambino la frattura della «Partition». La famiglia fugge, il padre è ingegnere civile, il fratello maggiore S Paul diventerà uno dei fotografi più importanti dell'Indian Express. Rai stesso viene formato come ingegnere civile, lavora per un periodo nel settore pubblico e passa anche attraverso attività di disegno tecnico e cartografia.



©Raghu Rai

I biografi amano raccontare la fotografia dell'asinello, pubblicata dal Times di Londra, come una specie di rivelazione originaria. È una storia vera ma incompleta. L'immagine non arriva magicamente a Londra: è S Paul, già fotografo professionista, a riconoscerla e a inviarla attraverso un circuito che conosce.

Rai entra nella fotografia dentro una rete già formata: macchina, pellicole, negativi, libri, fotografi che frequentano la casa del fratello, redazioni che pagano uno stipendio, editor che assegnano servizi, colleghi come Kishor Parekh con cui confrontarsi.



©Raghu Rai

Questo cambia molto il modo di leggere la sua carriera. Rai non nasce come artista isolato che forza il mercato a riconoscerlo. Entra nel fotogiornalismo indiano proprio nel momento in cui i grandi quotidiani in lingua inglese stanno costruendo una cultura fotografica moderna.

Lavora all'Hindustan Times, poi diventa chief photographer dello Statesmandal 1966 al 1976. Una fellowship Thomson lo porta in Inghilterra nel 1969; lavora per alcune settimane al Times, riceve persino un'offerta per restare e torna invece in India.

Nel 1971 documenta i profughi e la guerra del Bangladesh. Poco dopo Cartier-Bresson vede il suo lavoro a Parigi e lo propone a Magnum, dove Rai entrerà effettivamente nel 1977.



©Raghu Rai

Rai mantiene dentro l'immagine una quantità di elementi concorrenti e li organizza in profondità. **Primo piano, piano medio, fondo. Un soggetto principale, ma spesso decentrato. Un secondo evento laterale. Una massa. Un gesto. Un animale. Una scritta. Un corpo che entra nel bordo. Una direzione di movimento che ne contraddice un'altra.**

Aveek Sen ha descritto bene questa grammatica parlando di "One against the Many", di inclusività orizzontale e di una composizione che tende a moltiplicare i momenti decisivi invece di isolarne uno solo. In alcune immagini il risultato è quasi perfetto: **il caos diventa leggibile senza smettere di essere caos. In altre, la stessa soluzione rischia di diventare una formula.**

©Raghu Rai





©Raghu Rai

Rai stesso raccontava di scattare moltissimo quando una situazione si accendeva. Poteva produrre decine o centinaia di immagini, muoversi, aspettare, insistere, poi lavorare in modo severo sull'editing. Il processo reale è meno romantico e più interessante: **non “vede il capolavoro e scatta”, ma individua un campo interessante, lo esplora, accumula variazioni e seleziona. La grande fotografia è quindi il prodotto di due capacità distinte: presenza sul campo e costruzione dell'archivio.**

Questo spiega anche la sua notorietà meglio di molte formule celebrative.

Rai ha pubblicato decine di libri, ha lavorato come picture editor e visualiser, ha costruito sequenze, progettato libri, ripreso gli stessi temi per decenni: Indira Gandhi, Madre Teresa, il Dalai Lama, Delhi, Calcutta, Bhopal, i monsoni, la musica, i rituali, le folle, i treni, i morti, i bambini, gli animali, la strada.



La sua vera opera non è solo una fotografia. È la continuità. **È avere avuto accesso a un mondo, conoscerlo dall'interno, fotografarlo abbastanza a lungo da trasformare la familiarità in archivio, e l'archivio in racconto.**

Raghu Rai diventa difficile da separare dall'India che ha fotografato: non perché l'abbia rappresentata “senza filtri”, ma perché per sessant'anni ha continuato a costruire, dentro la complessità del paese, un ordine visivo che gli apparteneva.



©Raghu Rai

La grammatica della complessità: piani, bordi, simultaneità

La parte più interessante del lavoro di Rai emerge quando si smette di ordinare le sue opere per soggetti e si guarda al modo in cui costruisce l'inquadratura. Bangladesh, Mother Teresa, Indira Gandhi, Bhopal, Delhi, Calcutta e Varanasi appartengono a storie molto diverse; sotto questa varietà ricorre una sintassi visiva sorprendentemente stabile. Rai non teme che nel fotogramma entrino molti elementi, e spesso la fotografia acquista forza proprio perché resiste alla riduzione a un unico evento.

L'occhio incontra un punto di presa, ma da lì viene deviato: una figura laterale, un gesto, una massa, una diagonale, qualcosa che accade nel fondo. La scena non si esaurisce nel soggetto nominale.

Tyre Shop, Old Delhi, del 1976, è quasi un esercizio esemplare. Le pile di pneumatici costruiscono una struttura verticale che potrebbe sostenere da sola l'immagine; davanti e fra quelle colonne si dispongono uomini, un bambino, una moto, biciclette, oggetti a terra. Un passante invade il primo piano e interrompe la frontalità. Non c'è una figura che assorba tutto il resto. La fotografia funziona perché ogni elemento riceve un peso diverso e perché la distanza fra i corpi produce rapporti leggibili. Un autore orientato alla pulizia avrebbe potuto aspettare un momento meno disturbato; Rai conserva l'interferenza e la usa per impedire che la scena si irrigidisca.

La parola che spiega è gerarchia. L'ordine non coincide con una geometria centrata e simmetrica; nasce dalla distribuzione delle forze. Un asse verticale può reggere la scena mentre una diagonale la mette in movimento; un vuoto separa due gruppi; una testa emerge appena dal fondo; un corpo tagliato dal margine aumenta la pressione sul bordo. Si tratta di equilibri abbastanza stabili da tenere insieme il fotogramma e abbastanza aperti da lasciare che il mondo continui a sembrare accidentale. È in questa zona intermedia che Rai è più riconoscibile.

La sua osservazione sulla periferia del quadro conferma che il decentramento è una scelta strutturale, non un vezzo. L'azione, dice, si trova spesso ai margini. In pratica ciò significa che lo sfondo e i bordi non svolgono una funzione subordinata. Possono introdurre un secondo racconto, correggere l'enfasi del primo o perfino contraddirlo. Il centro attento si costruisce attraverso relazioni, non attraverso la semplice posizione nel rettangolo.



©Raghu Rai, *Tyre shop, Old Delhi*, 1976. Titolo e data verificati nel Raghu Rai Archive / PHOTOINK.



©Raghu Rai, *Tram travellers, Calcutta, 1971*. Titolo e data verificati nel Raghu Rai Archive / PHOTOINK.

Fonte/didascalia:

MENTORING

Patrizia Genovesi propone un **percorso di mentoring avanzato** che accompagna FOTOGRAFI, SCENEGGIATORI e REGISTI lungo tutte le fasi della costruzione di un racconto visivo: dall'ideazione alla realizzazione del progetto, dalla tecnica alla messa in opera.

Per informazioni o per candidarti al programma di mentoring →

Contatti: stampa@patriziagenovesi.com

Sito: www.patriziagenovesi.com



DAL RITRATTO AL SELFIE

© Patrizia Genovesi Photo David Lynch



La parola ritratto deriva dal latino retractus, participio passato del verbo retrahere, composto da re-(indietro) e trahere (trarre, tirare). Il significato letterale è quindi "tirare indietro" o "ritirare". L'evoluzione verso il significato artistico attuale si basa sull'idea di "estrarre" o "tirar fuori" le caratteristiche fondamentali di una persona, trasferendole e riproducendole sulla tela o sulla carta per "fissarle" nel tempo

Il selfie sta modificando il rapporto tra ritratto, identità e percezione di sé perché introduce qualcosa che il ritratto tradizionale possedeva molto meno: ripetizione continua, **controllo immediato dell'immagine, possibilità di correggerla e risposta del pubblico quasi istantanea.**

Per molti secoli il ritratto era relativamente raro. Un pittore o, più tardi, un fotografo costruiva l'immagine insieme alla persona ritratta. **Anche nella fotografia ottocentesca il soggetto partecipava alla costruzione della propria immagine attraverso abito, postura, ambiente e ruolo sociale, ma esisteva comunque lo sguardo di un altro.** Il Metropolitan Museum osserva che la fotografia rese progressivamente il ritratto accessibile a strati molto più ampi della popolazione; dalla fine dell'Ottocento, la fotografia cominciò poi a trasformarsi in diario della vita quotidiana.





Con lo smartphone avviene un ulteriore cambiamento: fotografo, soggetto, selezionatore, editor e distributore possono essere la stessa persona.

La persona non si limita più a essere vista: può vedersi mentre costruisce l'immagine che gli altri vedranno.

Questa differenza psicologicamente è molto importante.

Il selfie crea un circuito tra immagine e percezione di sé.

Nel ritratto tradizionale si poteva pensare: «questa fotografia mi rappresenta».

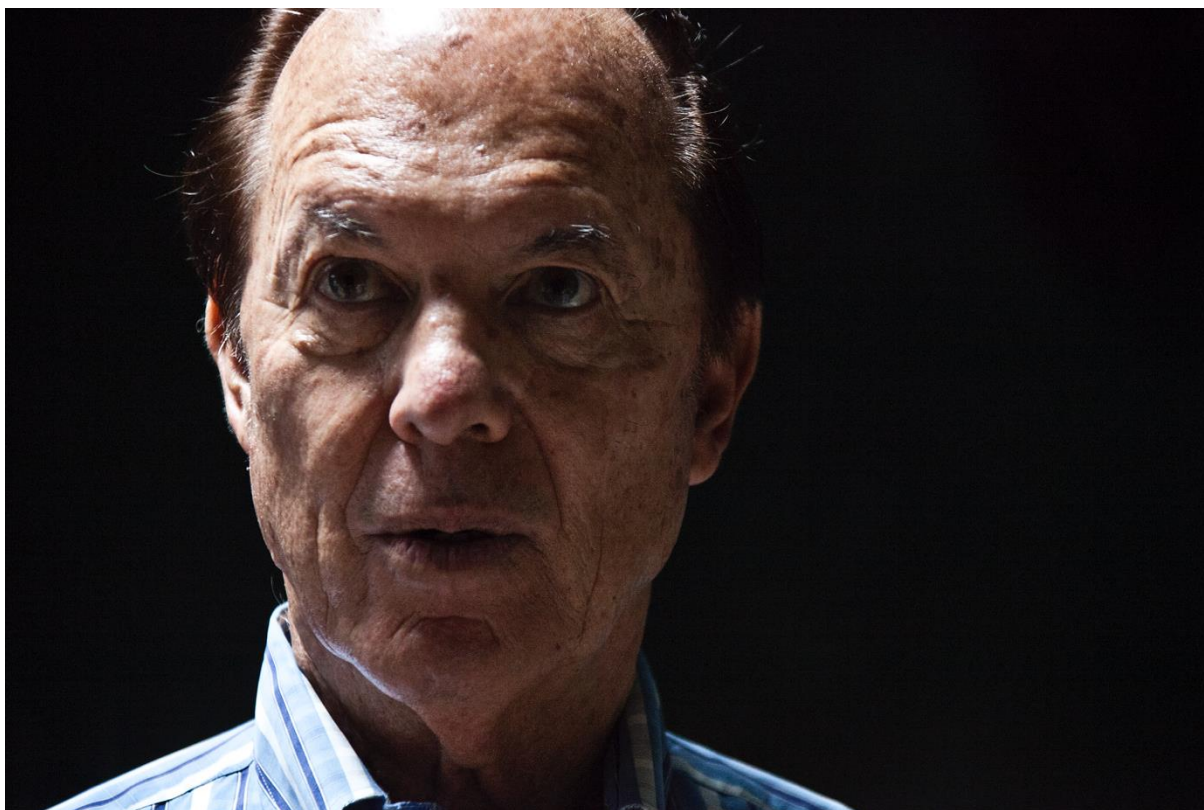
Con il selfie diventa possibile produrre decine di versioni di sé e scegliere quella che più corrisponde a come si desidera apparire.

Il Met, parlando dell'autoritratto fotografico contemporaneo, descrive proprio questa possibilità di sperimentare identità e produrre versioni differenti di sé.

Si crea così un meccanismo circolare: come penso di essere - come mi fotografo - quale fotografia scelgo - come reagiscono gli altri - come torno a percepirmi.

Quando la percezione di sé è abbastanza stabile, questo circuito può essere molto creativo. Una persona può giocare con abbigliamento, espressioni, età, sessualità, appartenenza sociale, professionalità, ironia.

Il selfie diventa una specie di laboratorio identitario.



Quando invece l'immagine fisica assume un peso eccessivo nella valutazione personale, il circuito può diventare più problematico.

Si comincia a osservare il volto non più nel suo insieme, ma attraverso dettagli: pelle, naso, mandibola, capelli, peso, muscolatura, proporzioni.

La ricerca mostra associazioni tra uso dei social centrato sulle immagini, confronto estetico e maggiore auto-osservazione del corpo; una meta-analisi del 2025 su 68 studi ha trovato una relazione significativa fra uso dei social media e self-objectification, con effetti influenzati anche dall'età e dal tipo di contenuto osservato. ([PubMed](#))

E c'è un fenomeno particolarmente interessante: **modificare l'immagine non necessariamente produce maggiore soddisfazione.** In un esperimento su giovani donne, fotografarsi e modificare il selfie aumentava l'insoddisfazione verso il volto; maggiore era l'editing effettuato, maggiore tendeva a essere l'aumento dell'insoddisfazione facciale. ([PubMed](#))

È quasi un paradosso percettivo: si modifica la fotografia per avvicinarla all'immagine desiderata, ma quella stessa immagine può rendere più evidente la distanza percepita dal proprio aspetto quotidiano.



© Patrizia Genovesi Photo Rita Levi Montalcini

Nei ragazzi adolescenti il fenomeno è più delicato. L'adolescenza è già, indipendentemente dai social, una fase nella quale aspetto fisico, appartenenza al gruppo e costruzione dell'identità acquistano molta importanza. (APA)

Il selfie aggiunge una novità storica: il ragazzo può controllare continuamente come appare agli altri e può ricevere continuamente informazioni su quell'immagine. Like, visualizzazioni, commenti, condivisioni e assenza di reazioni diventano piccoli segnali sociali.

Nelle ragazze, in media, la ricerca trova ancora una maggiore pressione legata all'aspetto e una maggiore tendenza al confronto estetico. L'APA segnala associazioni fra confronto fisico sui social, attenzione eccessiva alle proprie fotografie, peggioramento dell'immagine corporea e sintomi depressivi, particolarmente evidenti nelle ragazze. (APA) Una meta-analisi pubblicata nel 2025, basata su 78 studi e oltre 74.000 partecipanti, trova inoltre livelli medi di **self-objectification** superiori nelle donne rispetto agli uomini. (PubMed)

Nei ragazzi maschi il modello estetico tende più frequentemente a concentrarsi su muscolatura, percentuale di grasso, altezza, capelli, pelle, mandibola e struttura del volto.

Fenomeni recenti come il **looksmaxxing** rendono particolarmente evidente questa trasformazione: il volto e il corpo vengono analizzati come elementi continuamente migliorabili. L'APA sottolinea che disturbi dell'immagine corporea e dismorfia muscolare nei ragazzi e negli uomini sono stati storicamente meno riconosciuti rispetto a quelli femminili. (APA)

Per l'adulto il selfie incontra un'identità che possiede già una memoria relativamente lunga.

Qui emerge un fenomeno interessante: la persona può confrontare simultaneamente almeno tre immagini di sé: **come pensa di essere; come appare nello specchio; come appare nella fotografia.**

A queste oggi può aggiungersi una quarta versione: **come appare dopo filtri, correzione della pelle, modifica delle proporzioni o elaborazione algoritmica.**

Se queste immagini rimangono abbastanza vicine, il selfie può accompagnare normalmente i cambiamenti della persona: **invecchiamento, cambiamenti corporei, nuovo stile, nuova professione, maternità o paternità, nuovi gruppi sociali.**

Se invece una versione viene considerata quella «corretta» e le altre vengono percepite sempre come insufficienti, può svilupparsi una crescente selettività: molte fotografie vengono scattate, poche tollerate, alcune corrette, alcune eliminate.

Che cosa cambia quando cambia la percezione di sé?

Qui c'è una trasformazione importante per comprendere il ritratto contemporaneo.

Se una persona attraversa un periodo nel quale comincia a piacersi maggiormente, spesso cambia anche il suo archivio fotografico: può accettare espressioni meno controllate, fotografie non perfette, angolazioni prima evitate. Cambia ciò che considera una fotografia accettabile di sé.

Può accadere anche l'inverso. Una persona che comincia a considerare negativamente una caratteristica fisica può improvvisamente «scopriarla» nelle fotografie precedenti, pur essendo quelle fotografie rimaste identiche.

La fotografia quindi non cambia; cambia la lettura della fotografia.

Ed è un fenomeno molto interessante anche dal punto di vista del ritratto artistico: lo stesso volto può essere giudicato autentico, bello, vecchio, giovane, forte, vulnerabile o inadeguato in momenti differenti della vita della stessa persona.

Per questo il selfie contemporaneo può diventare una specie di sismografo della rappresentazione di sé: osservando per anni quali immagini una persona produce, conserva, modifica, pubblica o elimina, si potrebbe quasi ricostruire l'evoluzione del modo in cui quella persona ha rappresentato se stessa.

Rispetto al passato cambia soprattutto il rapporto con il tempo.

Il ritratto antico tendeva a condensare una persona in poche immagini. Una famiglia poteva possedere uno o pochi ritratti significativi. Anche con la fotografia analogica il numero rimaneva relativamente limitato.

Oggi avviene quasi l'opposto.

Non abbiamo più soltanto il ritratto di una persona. Abbiamo una sequenza potenzialmente enorme di micro-ritratti della stessa persona.

E questo modifica il significato stesso del ritratto.

Nel passato il ritratto tendeva a dire:

«Questa persona è stata così.»

Il selfie contemporaneo molto spesso dice:

«In questo momento scelgo di mostrarmi così.»

Gli approfondimenti proseguono sul mio sito, uno spazio dedicato all'analisi, alla ricerca e all'aggiornamento continuo.

Continua la lettura sul sito →

CONTINUA L'ESPLORAZIONE

www.patriziagenovesi.com

Il punto di accesso principale ad articoli, approfondimenti, pubblicazioni e aggiornamenti.

REPOSITORY →

Documenti, materiali di ricerca e archivi tematici.

PODCAST →

Conversazioni, interviste e approfondimenti audio.

YOUTUBE →

Video, presentazioni e contenuti multimediali.

NEWSLETTER →

Aggiornamenti periodici e nuove pubblicazioni.

GPT DEDICATO →

Esplora i contenuti e interagisci con il nostro assistente specializzato.

CONTATTI

Informazioni e collaborazioni.

stampa@patriziagenovesi.com

L'ODISSEA AL CINEMA

✓ 26 settembre
✓ 18.30-20

Masterclass di
PATRIZIA GENOVESI

OPEN STUDIO GALLERY
Via Villa Belardi 18 ROMA



Prenota

stampa@patriziagenovesi.com

**REGIONE LAZIO**

**LIBERA UNIVERSITÀ DEL CINEMA**
quest'è il cinema a lingua italiana

**FAME FUTURE WEEK**

L'ODISSEA AL CINEMA

Il viaggio di Ulisse tra immagini e identità

SPEAKER: PATRIZIA GENOVESI



Un'iniziativa delle
Libera Università del Cinema

Cinema Psiche e
Territorio IT-narranti

Attraverso lo sguardo di Patrizia Genovesi, esperta di fotografia cinematografica, regista e divulgatrice, la Masterclass intreccia linguaggio visivo, poetica, narrazione e immaginario, mostrando come regia, luce, inquadratura e movimento reinventino sullo schermo il viaggio omerico.

SABATO 26 SETTEMBRE 18.30-20

OPEN STUDIO GALLERY via Villa Belardi, 18 Roma

PRENOTA info@universitadelcinema.it

**OPEN STUDIO PHOTOGRAPHY GALLERY**
PATRIZIA GENOVESI



**OPEN STUDIO
PHOTOGRAPHY GALLERY
PATRIZIA GENOVESI**