Newsletter

RAW
ROME ART WEEK

PATRIZIA GENOVESI

5.2026



Patrizia Genovesi

OPEN STUDIO
PHOTOGRAPHY GALLERY
PATRIZIA GENOVESI


RAW
2026
EVENTO
METAMORFOSI DELL'EMOZIONE
nel ritratto
Mostra dal 21 ottobre al 7 novembre 2026
In Metamorfosi dell'emozione Genovesi esplora cosa accade quando si interpreta una figura realmente esistita. Fotografie e video raccontano l'incontro tra due identità, seguendo gesti ed emozioni e prolungando il movimento colto negli scatti.
Open Studio Gallery Patrizia Genovesi
OPEN STUDIO
PHOTOGRAPHY GALLERY
PATRIZIA GENOVESI
PRENOTA

ROME ART WEEK

METAMORFOSI DELL'EMOZIONE

Nel ritratto l'emozione attraversa una metamorfosi. Affiora in un'espressione, in un gesto appena accennato, nel rapporto tra il corpo e la luce, e trova nella fotografia una forma che la trattiene senza esaurirne il significato.

Quando il ritratto nasce dall'interpretazione che attrici e attori e fanno di un'altra identità, il confine tra la figura evocata e la persona che le dà corpo si fa incerto. Nell'espressione convivono memoria e invenzione, intenzione e spontaneità, mentre qualcosa di inatteso emerge dall'incontro tra due esperienze umane.
Ma la trasformazione non si conclude nello scatto. Lo sguardo di chi osserva introduce altre memorie, altre sensibilità, attribuendo al volto significati che possono mutare nel tempo. La stessa espressione può suggerire fragilità o determinazione, distanza o intimità, senza lasciarsi ricondurre a un'emozione univoca.
Il ritratto diventa così uno spazio di relazione, nel quale l'identità non si rivela una volta per tutte e l'emozione continua a trasformarsi, passando dall'esperienza di chi è ritratto allo sguardo di chi riconosce nell'immagine qualcosa di sé.

OPEN STUDIO
PHOTOGRAPHY GALLERY
PATRIZIA GENOVESI

CONTATTI
Informazioni e collaborazioni.
stampa@patriziagenovesi.com

Faccio parte della vecchia guardia, quella che pensa che la definizione di artista venga attribuita dai posteri che guarderanno il lavoro.

La parola “arte”, nel suo etimo, è collegata alla materialità e alla perizia con cui viene creata l’opera, e ogni opera, nel tempo, è passata al vaglio del Re, dell’Imperatore, del Papa e del Signore. Solo più tardi ha dovuto piacere al popolo e, ancora più tardi, alla massa.

Quando creo una foto, una regia o uno scritto, oggi non mi chiedo se piacerà alla gente, ma se il mio lavoro verrà capito. Se avrà la forza di superare il rumore di fondo, ma soprattutto se produrrà un’eco in chi lo incontrerà, se gli sarà utile per affrontare quella giornata con più consapevolezza, con più serenità, o con meno dolore.



IL VERO E IL FALSO

Nell’epoca del verosimile

Vogliamo davvero distinguere il vero dal falso?

Nei bar, nei consessi colti, nelle serate tra amici, un argomento trova sempre più spazio: arriveremo a un punto in cui non saremo più capaci di distinguere il vero dal falso. Siamo continuamente investiti da immagini, video, notizie e testimonianze, mentre gli strumenti per orientarci sembrano sempre più insufficienti. Le immagini false si moltiplicano, insinuandosi nella rappresentazione della realtà e, forse, nella memoria collettiva. Ci chiediamo se tra cinquant'anni i nostri archivi storici conterranno immagini di eventi mai accaduti, mescolate indistinguibilmente a quelle autentiche.

Eppure, la domanda potrebbe non essere: «se saremo ancora capaci di distinguere il vero dal falso», ma se desideriamo davvero farlo.
Non sempre, infatti, cerchiamo la verità. Spesso cerchiamo una rappresentazione della realtà compatibile con ciò che già pensiamo, con la nostra identità e con il gruppo al quale sentiamo di appartenere. Abbiamo bisogno che il mondo conservi una certa coerenza, che non smentisca continuamente le nostre convinzioni. Il falso, in questo senso, non è necessariamente qualcosa che subiamo. Può essere anche qualcosa che scegliamo, talvolta senza rendercene conto.

Gran parte di ciò che sappiamo del mondo non deriva da esperienze dirette, ma da rappresentazioni, testimonianze e narrazioni. Tra noi e la realtà spesso esistite un filtro attraverso il quale le informazioni passano prima di diventare conoscenza.

La mediazione, dunque, non è una novità. La storia è sempre stata raccontata, interpretata, selezionata e talvolta manipolata. Ciò che cambia oggi è la scala del fenomeno: la quantità delle immagini, la velocità con cui circolano e soprattutto la possibilità di fabbricare, in misura pressoché illimitata, testimonianze apparentemente credibili di fatti mai accaduti.

Un'immagine autentica può raccontare una storia falsa, attraverso una didascalia ingannevole, un'omissione o un contesto manipolato. Allo stesso modo, un'immagine artificiale può rappresentare correttamente un fatto reale. L'autenticità dell'oggetto e la verità del suo significato non coincidono necessariamente.





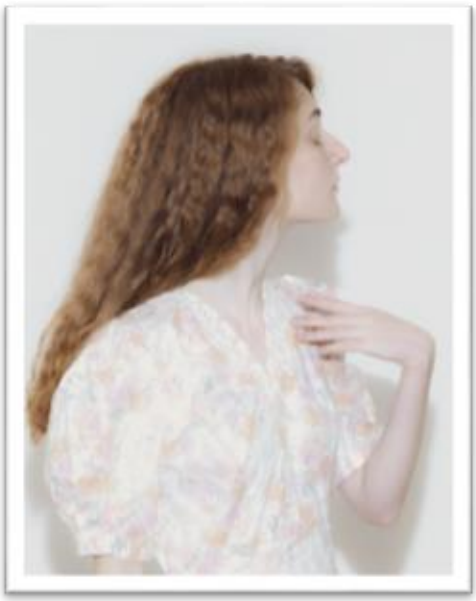
Forse, allora, non stiamo semplicemente perdendo la capacità di distinguere il vero dal falso. Stiamo entrando in un ambiente nel quale diventa sempre più facile scegliere a quale versione della realtà concedere fiducia. E questa scelta potrebbe dipendere meno dalle prove disponibili che dal nostro bisogno di credere.

Il desiderio di verità, infatti, convive con altri desideri altrettanto potenti: avere ragione, appartenere a un gruppo, sentirsi al sicuro, conservare una visione coerente del mondo.
Vogliamo davvero distinguere il falso dal vero, oppure vogliamo soprattutto che ciò che consideriamo vero continui a esserlo?
C'è però qualcosa che sembra contraddire questa ipotesi. Quando scopriamo che un'immagine è falsa, che un evento è stato inventato o che una testimonianza è stata costruita artificialmente, spesso ci irritiamo. Ci sentiamo ingannati, manipolati, talvolta persino offesi.

Forse perché ciò che ci irrita non è tanto la falsità in sé, quanto l'aver creduto a qualcosa senza aver potuto decidere consapevolmente di crederci.

Accettiamo continuamente forme di finzione. Guardiamo film, leggiamo romanzi, ci commuoviamo davanti a personaggi inesistenti e a vicende che sappiamo non essere mai accadute. La finzione non ci disturba, anzi, spesso la cerchiamo.

Ciò che cambia è il patto implicito che stabiliamo con essa.
Al cinema sappiamo che qualcuno sta inventando una storia e accettiamo di entrarci.
Davanti a un'immagine presentata come testimonianza, invece, ci aspettiamo che ciò che vediamo corrisponda a qualcosa di realmente accaduto.
Non ci irrita la finzione in sé. Ci irrita una finzione che si presenta come realtà senza dichiararsi tale.





Quando scopriamo l’inganno, dunque, potremmo reagire non soltanto perché è stata violata la verità, ma perché è stata compromessa la nostra autonomia di giudizio. Qualcuno ha orientato la nostra percezione senza il nostro consenso, decidendo quali elementi offrirci e a quale versione della realtà indurci a credere.

Nel nostro rapporto con la realtà convivono almeno tre desideri. Vogliamo sapere come stanno realmente le cose, ed è il desiderio di verità. Vogliamo decidere autonomamente a quali rappresentazioni concedere fiducia, ed è il desiderio di autonomia. Ma vogliamo anche che ciò in cui crediamo non venga continuamente messo in discussione, ed è il desiderio di coerenza.
Tre desideri che non sempre procedono nella stessa direzione.

PHOTO GRA PHERS.

© Testi Patrizia Genovesi

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



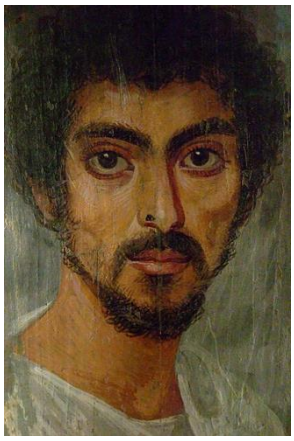
RICHARD AVEDON

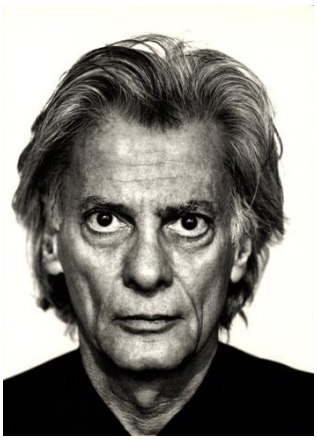
Richard Avedon nacque a New York nel 1923 e morì a San Antonio, in Texas, nel 2004. Tra i protagonisti della fotografia del Novecento, operò soprattutto a New York, dove sviluppò una carriera tra editoria, moda e ritratto. Iniziò a fotografare per la marina mercantile e si formò con Alexey Brodovitch. Lavorò per Harper's Bazaar, poi per Vogue e, dal 1992, per The New Yorker. Nella moda ruppe la rigidità della posa, introducendo movimento e teatralità; nei ritratti isolò i soggetti su fondali chiari e ne indagò espressioni e fragilità. Fotografò celebrità, protagonisti della politica e persone comuni. Tra le opere più importanti, In the American West e la serie dedicata al padre morente.

.

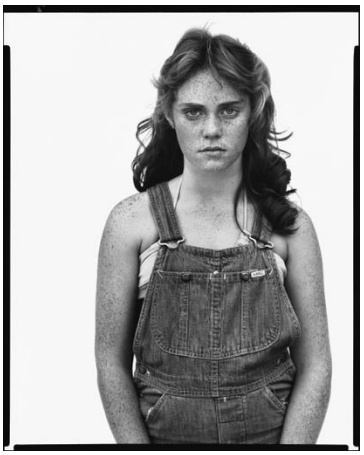


Per fotografare i minatori, gli operai e i senzatetto dell'Ovest americano, Richard Avedon portava con sé un fondale di carta bianca. Lo fissava a un muro, talvolta al fianco di un rimorchio. Intorno c'erano strade, fabbriche, recinti per il bestiame: nella fotografia sarebbero scomparsi. Rimaneva una figura isolata, esposta allo sguardo con una nettezza quasi imbarazzante. Quella presenza, apparentemente spontanea, era il risultato di una regia meticolosa.



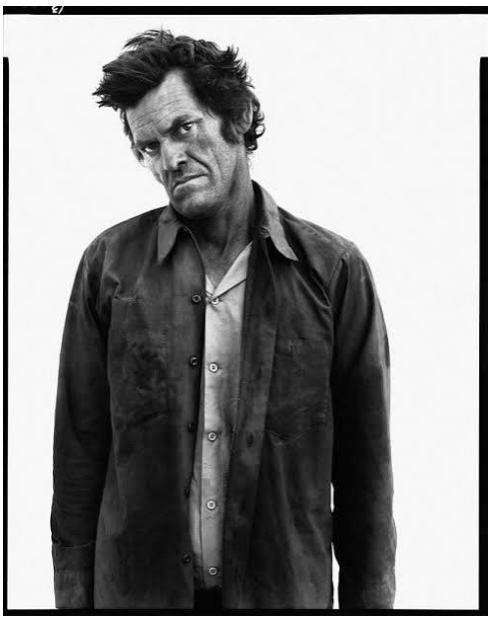


La storia del ritratto permette di misurare la novità di questa scelta. Nei dipinti funerari del Fayyum, realizzati nell'Egitto romano, gli occhi dei defunti continuano a interpellare chi guarda dopo quasi duemila anni. Rembrandt affidava alla luce la rivelazione di un carattere; Nadar cercava la singolarità di una fisionomia; Karsh scolpiva Einstein nel chiaroscuro. Cartier-Bresson ritraeva Matisse fra le sue colombe, lasciando che anche la stanza parlasse. Avedon riprende la frontalità antica e porta all'estremo l'eliminazione del contesto. Il bianco costringe a osservare ogni piega della pelle, ogni esitazione del corpo.



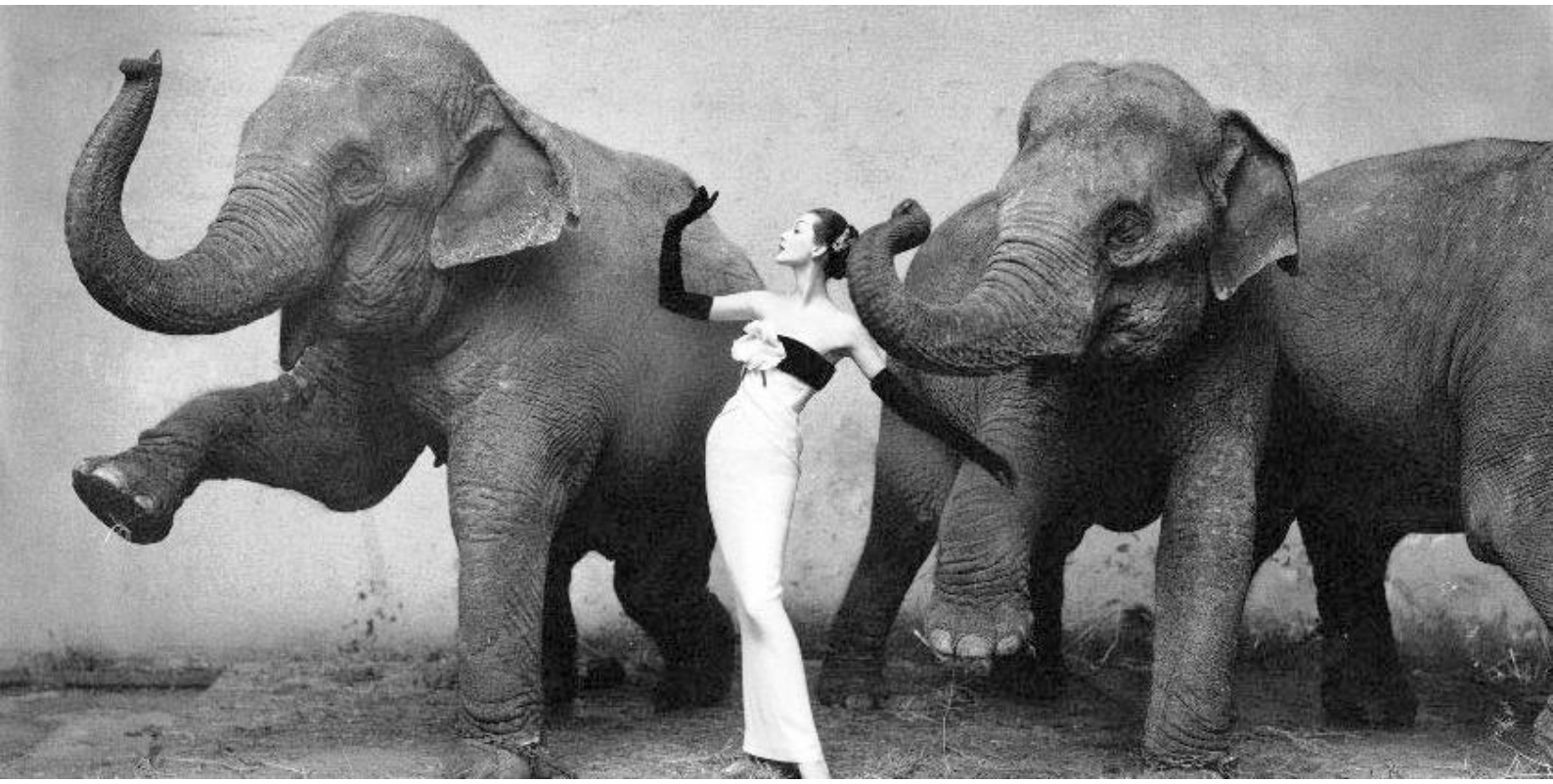
Per In the American West, avviato nel 1979 su commissione dell'Amon Carter Museum e proseguito per sei anni, Avedon usava un banco ottico di grande formato, 8 × 10 pollici, montato su un cavalletto. Lavorava all'ombra: voleva una luce diffusa, priva di contrasti che suggerissero all'occhio dove posarsi. Stava accanto all'apparecchio, non dietro, e osservava direttamente il soggetto. Ne studiava i movimenti, regolava la distanza e la postura. Non guardando attraverso l'obiettivo durante la ripresa, doveva immaginare ciò che la lastra avrebbe registrato. Tra uno scatto e l'altro, gli assistenti sostituivano la pellicola. Spesso nelle immagini rimane visibile il bordo nero dell'inquadratura. Anche il dispositivo, discretamente, si lascia riconoscere.

La serie nacque da 762 ritratti e fu presentata in stampe monumentali, suscitando discussioni. Avedon fu accusato di sfruttare l'immagine delle persone della classe lavoratrice. La questione era inscritta nel suo metodo: in quell'incontro ravvicinato, chi posava e chi fotografava non disponevano dello stesso potere.

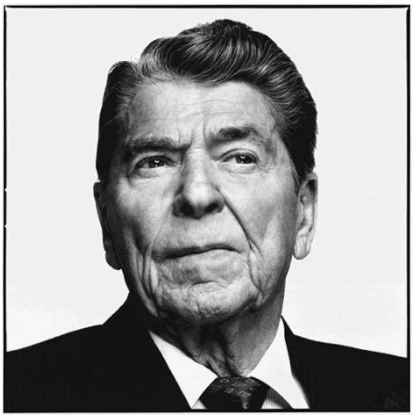








Questa vocazione alla regia aveva già rivoluzionato la fotografia di moda. Dopo l'apprendistato con Alexey Brodovitch a Harper's Bazaar, Avedon aveva portato le modelle fuori dalla posa immobile: correvano, saltavano, ridevano. In Dovima con gli elefanti (1955), la linea tesa delle braccia incontra la mole degli animali, trasformando l'abito in un gesto. Altrove sperimentò ottiche spinte e luci stroboscopiche. Marilyn Monroe, secondo Avedon, aveva inventato genialmente sé stessa e sapeva offrirsi all'obiettivo: nei suoi ritratti la posa diventa un atto di recitazione.

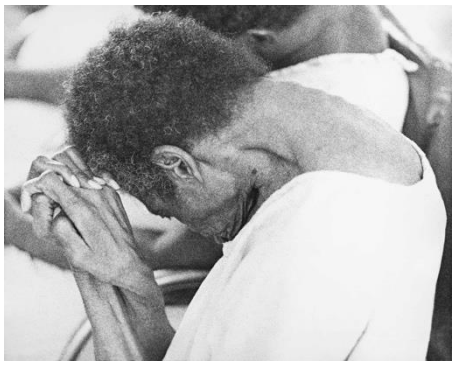




Passato a *Vogue* negli anni Sessanta e diventato fotografo di staff del *New Yorker* nel 1992, Avedon rivolse il proprio sguardo anche ai conflitti del suo tempo: Martin Luther King, Malcolm X, i manifestanti contro la guerra in Vietnam.

Nei pazienti fotografati in un ospedale psichiatrico si avverte un'altra inquietudine, legata anche alla vicenda della sorella Louise, sua prima musa. Nei ritratti del padre Jacob Israel, esposti al MoMA nel 1974, registra la progressione della malattia fino alle soglie della morte.

Avedon sospettava che ogni fotografia degli altri fosse anche un'immagine di sé. «Tutte le fotografie sono esatte. Nessuna di esse è la verità», affermava. Le sue immagini ci lasciano a pochi passi da uno sconosciuto, con ogni dettaglio davanti agli occhi e nessuna certezza su chi abbiamo incontrato.



ME



OPEN STUDIO
PHOTOGRAPHY GALLERY
PATRIZIA GENOVESI

&AI

INTELLIGENZA
ARTIFICIALE

AI E RISCHIO DI IMPRESA

L’intelligenza artificiale può mettere seriamente in difficoltà la tua impresa.
Basta una email.
Molte aziende che operano nel settore dell’immagine, in particolare, cominciano a subirne le conseguenze.
Investi capitali, assumi dipendenti, firmi contratti con i clienti. Poi il tuo fornitore di intelligenza artificiale decide di modificare radicalmente o eliminare il servizio su cui hai costruito tutto. E il problema diventa soltanto tuo.
Non è un’ipotesi remota. È un rischio scritto nelle condizioni contrattuali di importanti fornitori di AI, anche per servizi destinati alle imprese.

Un’azienda può investire centinaia di migliaia di euro nello sviluppo di applicazioni, nell’integrazione di modelli AI e nella creazione di un mercato. Può assumere obbligazioni pluriennali, garantire prestazioni ai propri clienti, mettere in gioco la propria sopravvivenza.

Il fornitore tecnologico, invece, può riservarsi contrattualmente il diritto di modificare profondamente quelle prestazioni o ritirare un modello, anche con preavvisi incompatibili con i tempi necessari a riorganizzare un’impresa.
Il risultato è grottesco: chi vende la tecnologia mantiene il controllo delle decisioni, mentre chi ci investe sopporta le conseguenze economiche.
E non basta chiamare un contratto “Business” o “Enterprise” per eliminare questa asimmetria.
Il diritto di recedere? Una presa in giro per chi ha già investito, assunto personale e firmato contratti. Come dire a un imprenditore al quale viene tolta l'infrastruttura produttiva: «Se non ti sta bene, puoi andartene».

Questa non è una normale ripartizione del rischio imprenditoriale. È una concentrazione del potere contrattuale accompagnata da uno scarico dei rischi sulla parte più dipendente.
Occorrono obblighi di continuità, tempi di transizione compatibili con le esigenze aziendali e responsabilità economiche per le interruzioni ingiustificate.

Può un fornitore incassare i benefici della dipendenza tecnologica dei propri clienti senza assumersi responsabilità per le conseguenze delle proprie scelte?

Se questa è la regola del mercato dell’AI, non stiamo costruendo un ecosistema di imprese innovative.
Stiamo costruendo un esercito di imprese ostaggio dei propri fornitori.

OPEN STUDIO
PHOTOGRAPHY GALLERY
PATRIZIA GENOVESI

CONTATTI
Informazioni e collaborazioni.
stampa@patriziagenovesi.com

CONTINUA L'ESPLORAZIONE

www.patriziagenovesi.com

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