

TERZO PAESAGGIO
FOTOGRAFIA ITALIANA OGGI

DAMIANI

NUOVE NARRAZIONI

Roberta Valtorta

Tutti i molti temi e le varie modalità delle nuove narrazioni contemporanee si ritrovano nei lavori degli undici autori selezionati per questo premio. Per avviare un piccolo discorso, possiamo qui brevemente elencare le loro diverse soluzioni narrative. Luca Andreoni sceglie spostamenti minimi per lavorare sulla variazione nell'insistenza; Andrea Galvani costruisce una sorta di animazione dell'immagine attraverso piccoli eventi che la muovono; Armida Gandini fa ricorso a sequenze vere e proprie per creare storie immaginarie; Tancredi Mangano indaga ambienti urbani per raccontare in modo indiretto alcune problematiche esistenze; Maurizio Montagna cataloga tipologie di manufatti presenti in città nel loro variare restando uguali; Moira Ricci compie salti esistenziali nel tempo al fine di creare racconti di profonda valenza affettiva; Francesca Rivetta analizza stupita la trasformazione di alcuni oggetti nello spazio e nel tempo; Alessandro Sambini congela scene quotidiane del rituale familiare come piccoli allestimenti; Marco Signorini riflette e immagina storie dentro il rapporto sottilmente romantico tra uomo e ambiente; Alessandra Spranzi incarica gli spazi vissuti di raccontare storie di persone in transito; i componenti della coppia Richard Sympson ripresentano luoghi pubblici che sono stati teatro di eventi di portata massmediale. Sono narrazioni diverse, accomunate però da una forte attenzione al rapporto tra uomo e spazio, ambiente urbano e naturale, tra condizione umana e scorrere del tempo.

All'interno del profondo cambiamento che interessa il mondo delle immagini, uno degli elementi che emergono con evidenza nelle produzioni dei giovani artisti è infatti la ricerca di nuove forme di narrazione che, eliminando molte consuetudini tecniche e procedure operative specifiche, avvicinano tra loro arti tecnologiche diverse, dal cinema alla fotografia alle pratiche video, collocandole su una piattaforma comune (sulla quale stanno anche la grafica, il design, la musica, la letteratura stessa, o le nuove forme di pittura e di scultura), all'insegna di quell'assoluto relativismo espressivo che caratterizza questa nostra ormai matura postmodernità. In questo processo, tecniche e linguaggi preesistenti, per quanto giovani, vengono sottoposti ormai da anni a un assiduo lavoro di decostruzione in funzione di modalità comunicative più elastiche, dense di complessità e talvolta assai difficili da definire. La tensione a narrare sembra però ac-

NEW NARRATIONS

Roberta Valtorta

All of the many themes and issues found in the new contemporary forms of narration are to be found in the works of the eleven artists chosen for this award. In order to start off a brief discussion of their work, we might briefly go through their narrative solutions. Luca Andreoni opts for minimal shifts in his work on variation through insistence; Andrea Galvani puts together a sort of animation of the image through the series of tiny events that propel it along; Armida Gandini makes use of real sequences in order to create imaginary stories; Tancredi Mangano studies urban environments to tell of a number of problematic existences in an indirect fashion; Maurizio Montagna lists types of products to be found in the city in terms of their variation while remaining the same; Moira Ricci performs existential leaps in time in order to create stories of profound affective value; an amazed Francesca Rivetta analyses the transformation of a number of objects in time and space; Alessandro Sambini freezes everyday scenes of family rituals like little stagings; Marco Signorini reflects, imagining stories from within the subtly romantic relationship between man and the environment; Alessandra Spranzi calls on lived-in spaces to tell the stories of people in transit; the components of the couple known as Richard Sympson re-present public spaces that have been key scenes in events important in the mass media. These are different forms of narration, yet ones that all pay great attention to the relationship between man and space, between the urban and natural environments, between the urban condition and the passing of time.

Within this profound change that affects the world of images, one of the elements that emerge most clearly in the production of the young artists is in fact this search for new forms of narration which, bypassing many technical traditions and specific operative procedures, bring together different technological art forms, from cinema to photography to video, placing them all on a common platform (one which also includes graphics, design, music, literature itself, or the new forms of painting and sculpture), marked by that absolute expressive relativism so typical of our by now mature post-modernity. In this process, pre-existent techniques and languages, as young as they may be, have been subjected for years now to a relentless operation of deconstruction with an eye to more elastic means of communi-

comunarle e segnarle in modo importante, come in uno sforzo di comprensione del mondo contemporaneo e un tentativo certamente non semplice di comunicarlo.
In particolare, per quanto riguarda le esperienze fotografiche, le storie assumono di volta in volta tonalità le più varie, di tipo sociale, privato, affettivo, mentale e il racconto si presenta nei modi più diversi, apparendo ora strutturato, evidente, ora quasi impercettibile, minimo. L'immagine fotografica, così familiare e ormai sufficientemente storicizzata, appare particolarmente disponibile e viene spesso assunta come grande contenitore nel quale convogliare senza timore la narrazione. Meno complessa del cinema nelle modalità di realizzazione, più rassicurante, in fondo, del video in quanto sostenuta dalle certezze garantite dall'immagine fissa, permette strutturazioni, collegamenti, costruzioni seriali che agevolano la progettazione. Ormai da qualche decennio, ma oggi in forma crescente, alla narratività "semplice" e immediata, in qualche modo ingenua, tipica del reportage storico, si è sostituita una costruzione narrativa fortemente progettata, che ha contenuti temporali più intensi e complessi: non più l' "istante" viene ricercato dagli artisti, ma un tempo più indeterminato, lungo e talvolta stratificato, carico di valenze immaginarie e, come sempre, inconsce. Questo significa che è cresciuta negli artisti, seppure in percorsi assai diversi tra loro, la consapevolezza dell'impossibilità della fotografia di rapportarsi in modo veloce e risolutivo, immediato, con il tempo e con la scena che sta di fronte all'obiettivo e con l'idea stessa di realtà, così relativa e indefinibile. All'interno di un sistema di comunicazione tecnologica molto complicato che si attua attraverso media diversi, e dentro una realtà che percepiamo come globalizzata e sostanzialmente inaccessibile a una soddisfacente comprensione, la fotografia è solo uno degli strumenti possibili a disposizione dell'artista: essa viene dunque vissuta in modo meno drammatico e assoluto, è percepita senza dubbio come uno strumento parziale, ma vi è la chiara percezione che perché essa possa ambire a quella narrazione di cui si avverte il bisogno, abbia necessità di agire in modo più complesso e strutturato. Si lavora dunque sulla scansione cronologica delle storie, sulla sequenzialità, sulla stratificazione temporale, sulla messa in scena che è a sua volta una importante forma di strutturazione, sulla ripetizione che mira

cation, ones dense with complexity and at times somewhat difficult to define. Yet the narrative tension seems to unite them and make them stand out sharply, like in an effort to understand the contemporary world and an attempt to communicate it, which is clearly not simple.
In particular, as far as photographic experiences are concerned, the stories draw on a wide range of moods, be they of a social kind, private, affective, mental and the story is told in a range of different ways, appearing at times structured, clear, at other times imperceptible, minimal. The photographic image, so familiar and now sufficiently historicised, comes across as readily available and is often used as a great container into which to fearlessly pour all kinds of narrative elements. Less complex than cinema in production terms, and more reassuring than video insofar as it is backed up by the certainties provided by the fixed image, it allows for structuring, links, serial constructions that make its planning all the easier. Over the last few decades, yet today more than ever, the "simple" and immediate forms of narration, in some respects naive, typical of the historical reportage, has been replaced by a carefully planned narrative construction, one with more intense and complex temporal contents: no longer is it the "fleeting instant" that is sought after by the artist, but a more undetermined time, longer and at times stratified, laden with imaginary values and, as always, marked by its very unawareness.
This means that albeit in highly diverse ways, the awareness of the impossibility of photography to bond quickly and definitively with time and the scene that lies before the lens has developed within the different artists, as well as with the very notion of reality, so relative and indefinable. Within a very complicated system of technological communication expressed through different media, and within a reality that we perceive as globalised and substantially inaccessible in terms of granting us a satisfying degree of understanding, photography is but one of the means available to the artist: for this reason it is experienced in less dramatic and absolute terms. It is undoubtedly looked upon as a partial instrument, and yet there is a clear sensation that in order for it to rise to the level of that much-needed narration, there is a need to act in a more complex and structured fashion. And so the

a insistere su immagini tra loro simili. Non che la dimensione sequenziale o la tendenza a lavorare per gruppi di immagini costituisca una novità nella pratica fotografica. Come è noto, la tendenza a costruire visioni in più tempi e spazi si manifesta in fotografia molto precocemente, fin dalle sue origini ottocentesche (si pensi alle classiche costruzioni cronografiche di Muybridge o Marey, o Eakins, o Londe, che del resto portarono al cinema). Né si può dimenticare che tutta l'impalcatura teorica del fotogiornalismo stesso, a partire dagli anni Venti, si fonda sull'idea che un possibile racconto possa attuarsi solo attraverso un insieme di fotografie ordinate, e non all'interno di una singola immagine. L'altro momento storico che ha visto la sistematica adozione di criteri di serialità sono gli anni Sessanta e Settanta, il periodo in cui la fotografia è fortemente plasmata dal Concettuale: in quel momento gli artisti lavorano sulla struttura stessa dell'opera che viene a coincidere con la sua stessa identità e impiega più immagini proprio ed esattamente per non raccontare altro che se medesima. Oggi il frequente ritorno alla sequenza, all'utilizzo di famiglie di immagini organizzate oppure volutamente disorganizzate, spesso molto vaste e presentate nella forma dell'installazione (e si possono fare gli esempi molto diversi di Nobuyoshi Araki, Roni Horn o Sophie Calle), o l'adozione di percorsi minimi e sottilmente allusivi (si pensi a William Eggleston o Stephen Shore), o di serie molto compatte (è il caso di Cindy Sherman o Yasumasa Morimura), o, infine, dell'insistenza come metodo non solo concettuale ma anche per così dire affettivo nei riguardi del reale visibile (e valga per tutti l'esempio sempre autorevole e influente di Bernd e Hilla Becher), rappresentano modi maturi per dichiarare i limiti della singola immagine rispetto all'esigenza vitale e fondamentale di riuscire a raccontare, di stendere una sorta di scrittura attraverso la fotografia.

work focuses on the chronological scanning of the stories, on sequentiality, on temporal stratification, on the *mis-en-scène*, which is in turn an important form of structuring, on repetition aimed to highlight the similarities between different images. Not that the sequential dimension or the tendency to work per groups of images constitutes a novelty in photographic practices. As is known, the tendency to construct visions in a number of different moments and places was to be found even in the earliest of photography, right from its 19th-century origins (think of the classic chronographic constructions by Muybridge or Marey, or Eakins, or Londe, the forbearers of cinematography). Neither may we forget that the entire theoretical framework of photo-journalism itself, as far back as the '20s, is based on the idea that a possible story may only come to life only through a well-ordered collection of photographs and not from within a single image. The other historical moment that witnessed the systematic adoption of the serial criteria was the '60s and '70s, the period in which photography was strongly influenced by Conceptualism: at that time, artists were manipulating the very structure of the work, which coincided with its identity and employed more images just so as not to tell of anything but itself. Today, the frequent return to the sequence, the use of families of images, be they organised or deliberately disorganised, often of a very vast nature and presented in the format of the installation (and a number of very diverse examples could be given here, including Nobuyoshi Araki, Roni Horn or Sophie Calle), or the adoption of minimal and subtly allusive sets (think of William Eggleston or Stephen Shore), or else of highly compact series (as is the case of Cindy Sherman or Yasumasa Morimura), or, lastly, of insistence as a not only conceptual method but also affective, at least with regard to visible reality (and may the ever authoritative and influential example of Bernd and Hilla Becher be sufficient here for all), representing a mature approach to the declaration of the limits of the single image with regard to the vital and fundamental need to manage to recount, to set down a sort of writing through photography.

CONSIDERAZIONI SUI MARGINI E SUI PARADOSSI

Walter Guadagnini

Le Tiers-Paysage – fragment indécidé du Jardin Planétaire – désigne la somme des espaces où l'homme abandonne l'évolution du paysage à la seule nature. Il concerne les délaissés urbains ou ruraux, les espaces de transition, les friches, marais, landes, tourbières, mais aussi les bords de route, rives, talus de voies ferrées, etc ... A l'ensemble des délaissés viennent s'ajouter les territoires en réserve. Réserves de fait: lieux inaccessibles, sommets de montagne, lieux incultes, déserts; réserves institutionnelles: parcs nationaux, parcs régionaux, « réserves naturelles ».

Comparé à l'ensemble des territoires soumis à la maîtrise et à l'exploitation de l'homme, le Tiers-Paysage constitue l'espace privilégié d'accueil de la diversité biologique. Les villes, les exploitations agricoles et forestières, les sites voués à l'industrie, au tourisme, à l'activité humaine, l'espace de maîtrise et de décision sélectionne la diversité et parfois l'exclut totalement. Le nombre d'espèces recensées dans un champ, une culture ou une forêt gérée est faible en comparaison du nombre recensé dans un délaissé qui leur est attenant. (G.Clèment, *Le Tiers-Paysage*, in www.gillesclement.com).

I luoghi pubblici sono i punti cruciali in cui proprio adesso si sta decidendo il futuro della vita urbana (...) non tutti gli spazi pubblici, ma solo quelli che non si arrendono né all'ambizione modernista di annullare le differenze né alla tendenza postmoderna a cristallizzarle tramite reciproca separazione ed estraniazione; quegli spazi pubblici che – riconoscendo il valore creativo della diversità e la sua capacità di rendere più intensa la vita – incoraggiano le differenze ad impegnarsi in un dialogo significativo. Per citare ancora una volta Nan Ellin, 'facendo assegnamento proprio sulla diversità (di gente, attività, convinzioni ecc.) per prosperare', gli spazi pubblici rendono possibile integrare (o reintegrare) 'senza annullare le differenze; anzi esaltandole. La paura e l'insicurezza vengono mitigate dalla conservazione delle differenze, e insieme dalla possibilità di muoversi liberamente per la città' (Z.Bauman, *Fiducia e paura nella città*, Milano, 2005).

Le considerazioni di Gilles Clément e Zygmunt Bauman sono relative a due aspetti cruciali, e solo all'apparenza contrapposti e incomunicabili, della contemporaneità, del nostro rapporto con quell'insieme di cose, segni, immagini che definiscono la nostra vita quotidiana e che continuiamo a chiamare paesaggio. Al di là

CONSIDERATIONS ON MARGINS AND PARADOXES

Walter Guadagnini

Le Tiers-Payage –fragment indécidé du Jardin Planétaire– désigne la somme des espaces où l'homme abandonne l'évolution du paysage à la seule nature. Il concerne les délaissés urbains ou ruraux, les espaces de transition, les friches, marais, landes, tourbières, mais aussi les bords de route, rives, talus de voies ferrées, etc ... A l'ensemble des délaissés viennent s'ajouter les territoires en réserve. Réserves de fait: lieux inaccessibles , sommets de montagne, lieux incultes, déserts; réserves institutionnelles : parcs nationaux, parcs régionaux, « réserves naturelles ».

Comparé à l'ensemble des territoires soumis à la maîtrise et à l'exploitation de l'homme, le Tiers-Paysage constitue l'espace privilégié d'accueil de la diversité biologique. Les villes, les exploitations agricoles et forestières, les sites voués à l'industrie, au tourisme, à l'activité humaine, l'espace de maîtrise et de décision sélectionne la diversité et parfois l'exclut totalement. Le nombre d'espèces recensées dans un champ, une culture ou une forêt gérée est faible en comparaison du nombre recensé dans un délaissé qui leur est attenant. (G.Clèment, *Le Tiers-Paysage*, in www.gillesclement.com).

Public spaces are the crucial area in which the future of urban living is being decided right now. (...) Not all public spaces, but only those that do not give way to the modernist ambition to destroy difference nor to the postmodern tendency to crystallise them through their reciprocal separation and estrangement; those public spaces that – by recognising the creative value of diversity and its ability to make life more intense – encourage the differences found to undertake a meaningful dialogue. To cite Nan Ellin once more, "By relying on diversity (of people, activities, beliefs etc.) in order to prosper", public spaces make it possible to integrate (or reintegrate), "without destroying differences, but rather by enhancing them. Fear and insecurity are mitigated by the preservation of differences, together with the possibility of moving freely around the city" (Z. Bauman, *Trust and Fear in the Cities*, 2005).

The considerations made by Gilles Clément and Zygmunt Bauman relate to two crucial aspects of the contemporary world (only superficially in contrast and incompatible), of our relationship with that complex of things, symbols and images which define that element of our everyday life that we continue to call landscape. The specific nature of these reflections aside, there is

della specificità di queste riflessioni, è indubbio che esse possano senza difficoltà essere piegate al caso in questione, vale a dire alla presentazione del lavoro di undici fotografi operanti oggi in Italia, rappresentanti di due generazioni – l'ultima e la penultima apparse sulla scena –, figli di una tradizione ricca e articolata che ha avuto proprio nella definizione del rapporto tra fotografia e paesaggio, tra fotografia e luoghi, uno dei suoi punti di maggiore rilevanza.
E sebbene non tutti gli autori presenti in questa mostra concentrino la loro attenzione su questo specifico tema (evidente è la diversità tematica di Ricci, Sambini e Gandini), non di meno sembra di poter affermare che il concetto di spazio abbandonato e di riserva ricordato da Clément, così come l'accento posto da Bauman sul tema delle differenze e sulla loro conservazione, valgano come metafora di un atteggiamento comune nei confronti della realtà odierna, si manifesti essa in un'immagine di paesaggio, in un interno o nella ricostruzione di una memoria privata.
Una fotografia, dunque, che opera sui margini, sugli spazi lasciati vuoti da altri modi espressivi, primo tra tutti quello pittorico; una fotografia impegnata a riflettere sui propri codici; una fotografia che vive, non solo in Italia, una condizione paradossale di centralità all'interno del sistema artistico ufficiale - sancita dalla sua presenza sempre più invadente alle pareti dei musei e da un riconoscimento commerciale inimmaginabile sino a pochi anni fa -, proprio nel momento in cui la sua identità storica e strumentale è messa in discussione quanto mai prima; una fotografia, dunque, che rivendica la sua centralità tra gli strumenti di lettura del mondo accettando di riaffermare da un lato la sua ambiguità costitutiva (si vedano in questo caso i lavori di Gandini, Galvani, Spranzi, Sympson), dall'altro ponendosi più come strumento di riflessione che non di registrazione, anche quando si manifesta attraverso un apparato teorico e visivo mutuato dalla grande tradizione documentaria (come accade ad esempio per Andreoni, Montagna, Mangano e, per ulteriore paradosso, ancora in Sympson).
Le ampie discussioni che stanno accompagnando da alcuni anni il destino odierno di quella forma di informazione e documentazione particolare che è il fotogiornalismo sono, a questo proposito, esemplari di questa condizione: sebbene in questa occasione

no doubt that they may be readily adapted to the case in hand, i.e. the presentation of the works of 11 photographers working in Italy, and representative of two different generations – the latest and the second-to-latest to appear on the scene – the children of a rich and articulate tradition that found one of its greatest strong points in the definition of the relationship between landscape and photography as well as between photography and places.
And even though not all the artists present in this exhibition focus their attention on this specific theme (there are sharp differences in the issues addressed by Ricci, Sambini and Gandini), it still seems perfectly warranted to state that the concept of abandoned space and reserves as expressed by Clément (just as Bauman underlines the issue of the conservation of differences), may serve as a metaphor for a common outlook on modern life, be this manifested as a landscape image, an interior, or the reconstruction of a private memory.
Thus a form of photography working on the margins, on the spaces left empty by other means of expression, painting first and foremost; a photography concerned with reflections on its own codes; a photography which – not only in Italy – is experiencing the paradoxical condition of having become a mainstay the official arts system (as demonstrated by its ever more pervasive presence on gallery walls and a degree of recognition in commercial terms that would have been unimaginable only a few years ago), at a time when its historic identity and potential as a medium have been questioned like never before. And so this is a kind of photography that lays claim to a key role among the tools adopted to interpret the world around us, on one hand accepting its own constitutional ambiguity (see, for example, the works of Gandini, Galvani, Spranzi and Sympson), while on the other, serving more as a means of reflection than of documentation, even when manifested through a theoretical and visual framework influenced by the great documentary tradition (as is the case, for example, of Andreoni, Montagna, Mangano and, paradox of paradoxes, once again of Sympson).
The wide-ranging discussions that have brought to the present fate of that very particular form of information/documentation – photojournalism – are in fact fine examples of this condition. Despite the fact that none of the artists originate from that spe-

nessun autore provenga da quello specifico ambito, è indubbio infatti che le tematiche poste in campo siano pressoché le stesse. In estrema sintesi la crisi del fotogiornalismo classico deriva infatti dall'avvento dei nuovi media, che hanno posto la stampa e con essa la fotografia ai margini del sistema delle comunicazioni di massa, ma tale crisi ha dato vita a una nuova forma di documentazione di volta in volta riflessiva, soggettiva, persino metaforica, che finisce per sconfinare in un ambito che tradizionalmente era considerato altro da quello informativo, vale a dire quello artistico (valgano, a titolo di esempio, figure come quelle di Broomberg & Chanarin, di Subotsky, Barrada, per non citare che alcuni casi più recenti e conosciuti). Anche in questo specifico settore, dunque, marginalità e centralità non solo convivono, ma contribuiscono in maniera assolutamente determinante a fondare l'identità odierna della fotografia, un'identità per molti aspetti nuova e inedita, sebbene fondata su una storia, su una tradizione la cui *remise en question* non implica il suo rifiuto.

Al di là delle questioni di ordine generale, è indubbio poi che tra gli autori in mostra alcuni in particolare sembrino rispondere direttamente alle suggestioni dei testi citati in avvio: è il caso esplicito di Tancredi Mangano, che proprio sui luoghi dell'abbandono, di una marginalità invisibile eppure presente e sul rapporto che questa ha con la natura da un lato e la struttura metropolitana dall'altro ha costruito la serie presentata in questa occasione. In modo diverso ma non opposto, la ricerca dal carattere quasi tassonomico, post-becheriano, di Montagna su un elemento al tempo stesso visibile e invisibile dell'esperienza visiva quotidiana della città, risponde alla volontà di concentrare l'attenzione su un luogo della comunicazione che si svuota del suo senso primario, funzionale, per assumerne uno dal carattere totalmente opposto, puramente formale, almeno all'apparenza. Nel momento in cui, infatti, questo luogo viene ripreso, all'interno di un determinato ordine visivo e concettuale, esso finisce per rappresentare sia la sua natura strutturale, di forma, quanto quella comunicativa, seppure per via di assenza.

Il crinale che distingue il visibile dall'invisibile, la documentazione dall'interpretazione, è quello sul quale si muove primariamente Luca Andreoni – a proposito del quale vale comunque segnalare la scelta di agire direttamente su un ulteriore luogo ai

cific field, it is however unquestionable that the themes tackled are just about the same. In extreme synthesis, the crisis of classic photojournalism is in fact rooted in the emergence of the new forms of media, which placed the press (and photography along with it) in the sidelines of the mass media system. Yet this crisis breathed life into a new form of documentation, varying from the reflexive to the subjective and even to the metaphorical, until it started to spill over into a field which was traditionally considered separate from that of information: that of the arts (examples of this phenomenon include figures such as Broomberg & Chanarin, Subotsky, Barrada, not to mention a number of more recent and better known cases). And so, even in this specific sector, not only do marginality and centrality go hand in hand, but they make an absolutely fundamental contribution to constructing the modern identity of photography, an identity which in many ways breaks new ground, despite it being based on a history and a tradition, of which the questioning does not imply the negation.

Beyond these issues of a general nature, there is no doubt that among the artists on show some in particular seem to respond directly to the texts cited at the beginning: this is most clearly the case of Tancredi Mangano, who put together the series presented here focusing on abandoned areas, on an invisible yet widespread marginality, and on the relationship that this has both with nature on one hand and the urban environment on the other. In a different yet not entirely opposite way, Montagna's almost taxonomic, post-Becherian research into an element of the everyday urban visual experience, one which is at the same time visible and invisible, responds to the desire to concentrate attention on an area of communication deprived of its primary, functional sense, only to take on one of an entirely opposite nature, purely formal, or at least apparently so. For as soon as this place is photographed, placed within a particular visual and conceptual order, it ends up representing its structural (formal) nature just as much as its communicative one, albeit by virtue of its absence.

The cusp that divides the visible from the invisible, documentation from interpretation, is a key element of the work of Luca Andreoni. Of note, his choice of intervening directly in another marginal space, albeit a natural one, an extreme place, uncon-

margini, sebbene naturali, il luogo estremo, non contaminato dalla presenza umana, del crepaccio. Una scelta che tende comunque a spostare il centro dell'attenzione sul carattere metaforico, simbolico dell'immagine, come afferma Andreoni stesso: "Queste immagini tentano di gettare uno sguardo sull'invisibile, sullo sconosciuto, sia dentro che al di fuori di noi stessi. Per questo, anche se realizzate con uno 'stile' documentario (uso del banco ottico e così via), nelle mie intenzioni queste immagini sono soprattutto attente agli aspetti evocativi e simbolici dei luoghi". Non è distante negli intenti, in fondo, lo stesso Marco Signorini, che declina però questi assunti in una chiave più narrativa. La presenza della figura umana, una figura che ha le caratteristiche del personaggio più che dell'individuo, e l'idea stessa di sequenza che spesso appare nel suo lavoro, impongono infatti una lettura che si spinge fino a ricordare una progressione filmica, tale da evocare una storia possibile, anche se non visibile.

Ed è proprio sulla narratività che si gioca per intero l'opera di Moira Ricci, fondata sul recupero della memoria, o meglio sull'invenzione della memoria, sulla costruzione di una storia privata insieme vera e inventata, così come vere e manipolate sono le sue immagini, presenti e passate, per le quali più di ogni commento vale una celebre frase di Roland Barthes tratta da *La camera chiara:* "Io leggo nello stesso tempo *questo è* e *questo è stato*; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco".

Pur con mezzi diversi, anche Alessandro Sambini opera sul codice fotografico, sul tema della memoria e della sua persistenza, se è vero che le sue tavolate sono insieme una citazione della pittura antica, una ricostruzione di una realtà comune, una memoria attualizzata che può dirsi condivisa, in cui la *mise en scene* non implica la sua svalutazione in quanto realtà, ma la trasporta su un piano diverso.

La memoria reale e quella ricostruita artificialmente, il vero e il falso, dunque, temi storici della fotografia, che grazie ai nuovi mezzi tecnologici a disposizione degli autori e alle riflessioni sullo statuto stesso della fotografia da parte di autori come Joan Fontcuberta o Jeff Wall (tra i primi e più lucidi indagatori di queste tematiche dall'interno, sia nell'ambito della comunicazione che in quello più specificamente artistico) hanno trovato una nuova centralità. E che trovano qui rappresentanti come

taminated by human presence: the rock face. Thus a choice that tends to shift the centre of attention onto the metaphorical and symbolic nature of the image, as Andreoni himself states: "These images attempt to cast a gaze onto the invisible, onto the unknown, both inside and outside ourselves. For this reason, even though they are produced in a documentary "style" (with the use of the optical bench and the like), my intention was for these images to be above all mindful of the evocative and symbolic aspects of places". In the end, this is not so far from the aims of Marco Signorini, yet who approaches the issue in a more narrative key. The presence of the human figure, one portrayed more as a character than an individual, and the very idea of the sequence that is often to be found in his work entail an interpretation that goes in the direction of a film-like progression, one that evokes a possible yet not visible story.

And it is on the sense of narrative that the entire work of Moira Ricci is played out, based on the reacquisition of the memory, or rather on the invention of the memory, of the construction of a private history which is both true and fictitious, just as her images are both true and manipulated, present and past, for which more than any other comment, the most fitting is a famous quote by Roland Barthes taken from *The Light Room:* "I read at the same time *this is* and *this has been*; I look with horror onto a former future of which its death is already at stake".

Albeit in an entirely different way, Alessandro Sambini also works on the photographic code, on the theme of memory and its persistence, with his table images that are simultaneously a homage to classical painting, a reconstruction of commonplace reality, a memory staged and – we may deduce – shared, in which the *mise-en-scène* does not entail its depreciation in terms of reality, but rather it takes it onto a different level.

Real memories and those constructed artificially, true and false: age-old themes in photography, which thanks to the new technology available to the artists and also to the reflections on the very status of photography by artists such as Joan Fontcuberta and Jeff Wall (among the earliest and most clear-minded investigators of these issues from within, both in the field of communications and in that more specifically of the arts) have been regiven a central role. Themes which have various portrayers here

Andrea Galvani, Armida Gandini, Alessandra Spranzi e soprattutto Richard Sympson, che proprio sul collasso dell'intenzione documentaria per via di eccesso di tecnologia e di informazione incentrano la loro poetica, creando un corto circuito che induce a ripensare i termini stessi della questione, là dove viene rimesso in discussione, senza negarlo, il concetto stesso di verità fotografica.
Infine, si giunge alla definizione di un vedere altro che, in ogni caso, è il presupposto anche delle tesi di Clement e Bauman, altro dalla accettazione di uno status quo che non è solo sociale, ma è anche e, trattandosi qui di fotografia, soprattutto, visivo. In questo senso pare legittimo concludere con la citazione dell'opera di Francesca Rivetti, che già in una serie precedente aveva lavorato su un personale "terzo paesaggio", quello ottenuto fotografando la figura umana, piccolissima, sulla cima di una montagna, anch'essa appena visibile, conferendo quasi tutto lo spazio dell'immagine a un cielo azzurro, privo di nuvole, un infinito tanto metaforico quanto reale. E che nella serie "Blind" qui esposta immagina una percezione della realtà che si rende tale solamente attraverso la presenza dei bastoni utilizzati dai non vedenti, in un ulteriore paradosso linguistico e visuale. Una frase di Francesca Rivetti sembra dunque ideale per chiudere queste considerazioni, una frase che pur riferita al suo specifico lavoro potrebbe essere fatta propria da tutti gli altri artisti presenti in questa mostra: "Il mio intento è una piccola riflessione, magari enigmatica, su cio' che vediamo o come non vediamo, sottolineare come il mondo sia anche quello che noi vogliamo vedere. Ed in modo più estremo che il mondo cambia a seconda di come lo si guarda, dalle nostre possibilità mentali alle attrezzature fisiche di cui siamo muniti. Che siano una camera fotografica, cineprese, i nostri occhi e che tipo di occhi, quale sistema visivo".

such as Andrea Galvani, Armida Gandini, Alessandra Spranzi and above all Richard Sympson who, in the wake of the collapse of the documentary intention under the weight of an excess of technology and information, create a short circuit that calls on us to rethink the very terms of the issue, focusing their poetics right where the concept of photographic truth is questioned, yet without denying its existence.
Lastly, we come to the definition of a different way of seeing which also underscores the theses of Clèment and Bauman, different from the acceptance of a status quo which is not merely social but – being photography – is also and above all visual. In this sense, it appears reasonable to conclude with a citation from the work of Francesca Rivetti, who in a previous series had already worked on her own kind of "third landscape", that obtained by photographing a tiny human presence on a mountain peak, also barely visible, almost the entire space of the image being given over to a cloudless blue sky, a sense of the infinite as metaphorical as it is real. And which in the "Blind" series on show here, imagines a perception of reality which is rendered only through the presence of the sticks used by the visually handicapped, in a further linguistic and visual paradox. A comment by Francesca Rivetti thus seems the ideal way to bring these considerations to a close, a sentence which, despite referring to her own work, might just as well be adopted by all the other artists in the show: "My aim is to make a little – perhaps enigmatic – reflection on what we see or don't see, to underline how the world is also what we want to see it as. And in more extreme terms, to see how the world changes on the basis of how you look at it, from our own mental possibilities to the physical attributes with which we are endowed. Be they a camera, a film camera, our eyes, and our kind of seeing, our viewing system".

TERRITORI PER LA DIVERSITA

Emma Zanella

Con *Terzo paesaggio* prosegue l'interesse della GAM e del Premio Gallarate per la fotografia contemporanea, ritenendo ormai definitivamente abbattute questioni di generi e di tecniche alla ricerca di un linguaggio trasversale che liberamente si muove verso una permanente rilettura e ridefinizione della realtà.
Anche della più sconcertante, ma per questo assai significativa, quotidianità: di fatti, di situazioni, di emozioni, di vissuti personali che entrano in punta di piedi o prepotentemente nel farsi delle opere.
Lo sguardo che gli undici artisti invitati posano sulla realtà e che ci rimandano attraverso i loro lavori, linguisticamente caratterizzati da una precisa identità, è spesso rivolto verso situazioni marginali, nascoste, apparentemente poco visibili a occhi distratti o bombardati da un immaginario aggressivo e ridondante.
È rivolto dunque verso i territori della diversità, dei residui visivi ed emotivi il più delle volte relegati a situazioni di passaggio, poco interessanti e laterali. Ecco perché il titolo della mostra attinge senza filtri al *Manifeste du Tiers paysage* di Gilles Clément (2004), adottando la felice definizione nata per un ambito tutt'affatto artistico.

Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo, una negligenza del politico?) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. Quest'insieme non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce. Si situa ai margini. Dove i boschi si sfrangiano, lungo le strade e i fiumi, nei recessi dimenticati delle coltivazioni, là dove le macchine non passano. Copre superfici di dimensioni modeste, disperse, come gli angoli perduti di un campo; vaste e unitarie, come le torbiere, le lande e certe aree abbandonate in seguito a una dismissione recente.
Tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è scacciata.
(G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, ed. Quodlibet, 2005, p.10)

Proprio quest'idea di marginalità, quest'attenzione al non visto e non detto, ad aspetti e spazi residuali che, in quanto residuali, accolgono le diversità e la vita, è il principale filo conduttore che sottende le opere in mostra.

GROUNDS FOR DIVERSITY

Emma Zanella

The interest of the GAM and the Gallarate Award in contemporary photography continues with *Terzo paesaggio*, in the belief that the issues of genre and technique in the search for a transversal language moving freely towards a permanent re-reading and redefinition of reality have been definitively overcome. Even as regards the most disconcertingly, yet for this reason meaningful, quotidian issues: facts, situations, emotions and personal vicissitudes that make their way into the creation process, be it on tiptoe or by bursting onto centre stage.
The outlook of the 11 artists present towards reality, and which is passed on to us through their works, albeit linguistically characterised by a precise identity, often focus on somewhat marginal hidden situations, apparently little visible to the distracted gaze or that otherwise bombarded with aggressive and redundant imagery.
It is thus a gaze cast towards the territories of diversity, of the visual and emotional residues largely relegated to non-spectacular and rather lateral landscape situations. That's why the title of the exhibition borrows in no uncertain terms from the *Manifeste du Tiers Paysage* by Gilles Clément (2004), taking on this fortuitous definition which was originally designed to be anything but artistic.

If one stops looking at the landscape as the product of human activity one immediately discovers a huge quantity of undecided spaces (a cartographer's oversight or political negligence?), bereft of specific function and to which it is difficult to give a name. These areas belong neither to the territory of shade, nor to that of light. They are to be found in the margins. Where the woods thin out, along the roads and rivers, in the forgotten recesses of croplands, where no machinery passes. They may cover surfaces of a limited size, scattered around like the lost corners of a field; or they may be vast and unitary, like the peat marshes, wasteland or certain areas abandoned following a recent land divestment. There are no common forms to be shared by these different areas. They only have one thing in common: they all provide a territory of refuge for diversity. Elsewhere, anywhere else, diversity is banished.
(G. Clément, *Manifesto of the Third Landscape*)

This very idea of marginality, this attention to the unseen and unsaid, to residual elements and spaces which, being residual, play host to diversity and life, is the common thread linking the works

Non interessa dunque tanto la tecnica degli artisti, la loro "bravura", la capacità di piegare i segreti della fotografia alle proprie necessità.
Quello che importa è ciò che sta dietro l'immagine fotografica. *Terzo paesaggio* supera dunque al tempo stesso la definizione classica di fotografia e l'idea che sia uno scatto che la determina. Le immagini temporalmente differenti di Moira Ricci, sottile congiungimento di fatti reali e teatralmente ricostruiti, come le assurde ma quanto mai vere ricostruzioni di stereotipate camere d'albergo di Alessandra Spranzi, mai abitate eppure così cariche di una squallida umanità, danno ragione di quanto la fotografia sia un mezzo non un punto d'arrivo. Un mezzo per raccontare, per indagare, per mostrare percorsi inediti carichi di valenze simboliche e affettive evidenti.
L'operazione di Moira Ricci *20.12.53-10.08.04* è prima che fotografica fortemente autobiografica: ciò che la Ricci mette in scena è infatti un serrato dialogo di sguardi, di presenze, di mutui colloqui con la propria madre. Lei, Moira, all'età odierna, sua madre a tutte le età, indietro nel tempo, accostate in un rapporto stretto, inestricabile, impossibile eppure quanto mai vero.
Moira si "prepara" per le fotografie, si veste e si acconcia in modi differenti, teatralmente costruiti per insinuarsi meglio e con più forza all'interno delle pieghe del tempo.
In uno spazio, in un tempo interstiziali appunto, alla ricerca di una possibilità che solo la "finzione" scenica può dare con libertà ma anche con altrettanto rigore.
La fotografia è in questo caso il terzo paesaggio, lo spazio oggettivo per permettere a una storia di continuare, per prolungare un dialogo mai interrotto che prosegue, oggi, sotto gli occhi di tutti noi, in una narrazione seriale potenzialmente senza fine.
La serialità come modalità di lavoro caratterizza quasi tutti gli artisti invitati, indotti a indagare e sviscerare una tematica trattandola per *frames* e successivi stati di avanzamento, in una narrazione spesso sincopata costituita da avanti e indietro, da fermo immagini e improvvise accelerazioni.
Serialità e accostamento di fotografie temporalmente differenti caratterizza anche il lavoro *Stanze#2* di Alessandra Spranzi, le cui immagini non riguardano spazi e situazioni realmente esistenti bensì, ancora una volta, sovrapposizioni di ambienti che creano altre situazioni, altre atmosfere, altri e diversi stati d'animo. La Spranzi accosta fotografie di depliant di camere d'albergo, le sovrappone, le rimonta creando una dimora sospesa in cui nessuno ha mai abitato né abiterà mai, ma che in ogni modo trasmette scelte estetiche, attese, silenzi e, soprattutto, solitudini.
"Siamo sulla soglia di uno spazio nuovo – scrive la Spranzi – in cui il centro si è dissolto: sperimentiamo un disordi-

on show. Thus the focus is not so much on the technique of the artists, their "talent", their ability to exploit the secrets of photography to their own needs. The central issue here is what lies behind the photographic image. Hence *Terzo paesaggio* at the same time goes beyond the classic definition of photography and the notion that it is played out with the click of a button. The chronologically different images of Moira Ricci, a subtle merging of real and staged events, just like the absurd yet terribly realistic reconstructions of stereotypical hotel rooms by Alessandra Spranzi, never inhabited yet so heavily charged with a sense of squalid humanity, are the proof of how photography is in all senses a means, not a point of arrival. A means to narrate, to investigate, to point out unchartered paths full of clear symbolic and affective values.

The work of Moira Ricci, *20.12.53-10.08.04*, is an autobiographical work even before it is a photographical one: what Ricci shows us is in fact a hermetic exchange of gazes, of presences, of interplay with her own mother. She, Moira, in the present day; her mother at all ages, reaching back through time, set face to face in a close, inextricable relationship: impossible and yet as true as can be. Moira "gets ready" for the photographs, dressing up and doing her hair in different ways, theatrically construing the scene in order to work her way deeper into the folds of time. She works in an interstitial space and time, in search of a possibility which only the scenic "fiction" can provide with so much freedom yet with just as much rigour. Photography is in this case the third landscape, the objective space that allows a story to continue, in order to carry on an uninterrupted dialogue which continues to this day, under the eyes of all of us, in a serial and potentially endless narrative.

The serial approach to work characterises almost all the artists on show, intent on investigating and pulling apart a theme in terms of frames and their successive states of progress, in an often syncopated narration made up of a before and after, of the still image and sudden accelerations. The serial approach and the placing side by side of photographs from different moments in time also characterises the work *Stanze#2* by Alessandra Spranzi, whose images do not regard spaces and situations that really exist but rather, once again, the overlaying of environments which together create other situations, other atmospheres, other and different states of mind. Spranzi brings together photographs from brochures showing hotel rooms, overlapping them, putting them back together to create a suspended space in which no one has ever lived, nor ever will, yet which still transmits a number of aesthetic choices, silence, and above all, loneliness. "We are on the threshold of a new space – writes Spranzi – in which the centre has dissolved: we are

ne o la vertigine di un ordine imprevedibile e impraticabile. Lo spazio al quale siamo abituati si allenta, si scompone per ricomporsi seguendo le strategie del caso, della meccanica misteriosa, della memoria che unisce e separa, dell'incontro fortuito fra due dimensioni...".
Analogamente, anche se con esiti formali totalmente diversi, Francesca Rivetti in *White sticks for blind people and space #3* coglie della realtà ciò che sfugge a uno sguardo indifferente o superficiale, segni minimi capaci di attivare una dimensione più attenta e profonda.
Le opere esposte, rigorose nell'impaginazione e quasi metafisiche negli esiti formali e cromatici, mostrano un'artista che si muove lentamente scrutando e cogliendo le piccole cose di tutti i giorni e il loro significato nascosto.
Pochi sono gli elementi che compongono la fotografia, oggetti semplici con valenze precise che galleggiano in un vuoto pneumatico creando nuovi spazi, nuovi ambienti, nuove prospettive spesso fortemente simboliche. Rispetto ai paesaggi a cui la Rivetti ci aveva abituato, pulitissimi nel taglio alto e orizzontale e nella riduzione della figura umana a un segno quasi invisibile, in questi ultimi lavori il linguaggio è ancora più essenziale, più asciutto, non disposto a compromessi o a perdersi in inutili particolari descrittivi.
Serialità e memoria personale, ossessioni e timori propri di un'età preadolescenziale sono i principali temi che sottendono il lavoro di Armida Gandini, impegnata nel ciclo qui esposto *Noli me tangere* non tanto nell'utilizzo e nell'amplificazione di un codice espressivo composito, quanto piuttosto in una micronarrazione nata prima per il video e poi traslata in ambito fotografico.
I timori e le angosce delle adolescenti, la paralisi emotiva e la tensione verso il nuovo si materializzano nelle immagini di Armida Gandini attraverso vere e proprie metafore visive e cromatiche. Dalla luce all'ombra, dal bianco al nero, da una spazialità ampia e luminosa appena percorsa da piccole fastidiose intrusioni a una spazialità densa e soffocante, lo sguardo percorre una narrazione fluida e continua, recependo un'iconografia semplice e diretta che coglie l'essere non nella sua interezza e pienezza bensì nel portato emotivo delle continue trasformazioni.
La mostra subisce una sterzata con i lavori presentati da Luca Andreoni, Andrea Galvani, Maurizio Montagna e Marco Signorini, accomunati non tanto negli esiti finali, ben caratterizzati e distinti gli uni dagli altri, quanto piuttosto dall'attenzione verso l'ambiente esterno, naturale o urbano, che diventa il vero protagonista delle fotografie. Non stiamo ovviamente facendo riferimento a fotografie di paesaggio nel senso convenzionale del termine: nessuno degli artisti invitati (ad eccezione di Signorini) è

experiencing disorder or rather the vertigo of an unforeseeable and impracticable order. The space we are used to is coming undone, falling apart only to reform following the strategies of chance, of mysterious mechanisms, of memory that unites and separates, of the chance meeting between two dimensions...".
Likewise, albeit with entirely different outcomes, Francesca Rivetti in her *White sticks for blind people and space #3* grasps that of reality which escapes an indifferent or superficial gaze, minimal signals capable of activating a deeper and more detailed dimension. The works on show, rigorous in their layout and almost metaphysical in their formal and chromatic expression, tell of an artist who moves slowly, examining and latching onto the little things of everyday life along with their hidden meaning.
The elements that feature in the photographs are few, simple objects with precise values floating in a pneumatic void, creating new spaces, new environments and new perspectives which are often heavily symbolic. Compared to the landscapes that we were used to seeing from Rivetti, sharp images with a high horizontal angle, the human figure reduced to a near-invisible speck, in these latest works her language is even more essential, more clean-cut, refusing to reach a compromise or to be distracted by useless descriptive details.
The use of the series and personal memory, obsessions and fears of a pre-adolescent age are the main themes underpinning the work of Armida Gandini in the cycle on display here, *Noli me tangere*, concerned not so much with the spelling out of a composite expressive code, as with a micro-narration designed initially for video and later translated into the field of photography. The fears and angst of adolescents, the emotional paralysis and the tension towards the new are materialised in the images of Armida Gandini through outright visual and chromatic metaphors. From light to shade, from black to white, from a wide and luminous space (just tainted by little bothersome intrusions) to a dense and suffocating space, our gaze moves along a fluid and continuous narrative, perceiving simple and direct iconography that grasps the being not in its fullness or entirety, but rather in the emotional reach of continuous transformation.
The exhibition takes a sharp turn with the works presented by Luca Andreoni, Andrea Galvani, Maurizio Montagna and Marco Signorini, brought together not so much by their final outcomes – all well characterised and distinct from each other – but by their attention towards the exterior environment, be it natural or urban, used as the real protagonists of their photographs. Obviously, we are not referring here to landscape photography in the conventional sense: none of the artists invited (apart from Signorini) is in fact interested in the spectacular grandness of nature or in cap-

infatti interessato alla grandezza e spettacolarità della natura o a cogliere, della città, visioni ampie e di tipo documentaristico. In un modo o nell'altro l'ambiente esterno è l'occasione per portare l'attenzione altrove, per cogliere ancora una volta un terzo (o quarto) paesaggio, per superare le barriere di ciò che si può o non si può vedere e capire.

La natura è per Luca Andreoni luogo privilegiato dalle ampie valenze simboliche e affettive. Andreoni si confronta infatti con situazioni marginali, laterali, difficili a cogliersi e a leggersi; i suoi paesaggi non sono mai immediati, non si incrociano "per caso" ma vengono accuratamente ricercati, scavati, quasi addomesticati dal fotografo. Per il ciclo *Non si fa in tempo ad avere paura, crepacci* Andreoni si cala negli orridi alla ricerca di un particolare momento, di una specifica luce, di un'inedita condizione ambientale ed emozionale. Alla ricerca soprattutto di un luogo ancora ai margini dell'intervento umano, capace di vivere proprio perché residuale e suscettibile di cambiamenti e movimenti non guidati dalla razionalità o dalla convenienza.

Di tutt'altra natura è il rapporto con l'ambiente instaurato da Andrea Galvani: i suoi paesaggi, appositamente individuati dopo lunghe ricerche che lo conducono a costruire i set in ogni parte del mondo, vengono temporaneamente trasfigurati attraverso l'introduzione di elementi aggiuntivi che non hanno effettivi legami con il territorio. Segnali di fumo nero, conigli neri o bianchi, sfere nere sparse con un improbabile ordine prospettico creano inaspettate collisioni visive capaci di cambiare il senso semantico della natura fotografata. Grandi e sceniche elaborazioni dunque nelle quali lo scatto fotografico è la fase centrale di un lungo ed elaborato percorso progettuale e preparatorio.

Ad una natura aperta, solare, vibrante nei colori e nelle atmosfere si rivolge invece Marco Signorini, senza timore di apparire fuori tempo e di mostrare il suo "debito" visivo (se di debito si tratta) con la più alta cultura artistica romantica, da Friedrich a Constable, che immediatamente salta agli occhi guardando le sue fotografie. Signorini sceglie infatti luoghi incantevoli, in cui sentimento e bellezza paiono i principali protagonisti. La presenza umana, se e quando esiste, partecipa di una comune vibrazione in grado di creare echi di solarità e speranza attraverso fotografie in cui i colori e le inquadrature sono contemporaneamente reali e sognate.

Tancredi Mangano e Maurizio Montagna ci riconducono alle città, interessati particolarmente alle marginalità e agli ambienti urbani solitamente lasciati alla deriva. Con il ciclo *Inabitanti* iniziato nel 2002 Tancredi Mangano indaga un territorio interstiziale, difficile da cogliere e indagare perché in continua trasformazione. Paesaggio naturale e antropizzato ad un tempo, destinato

turing those wide documentary-style views of the city. In one way or another, the external environment provides the opportunity to take our attention elsewhere, to look once more upon a third (or fourth) landscape, to overcome the limits of that which we can or cannot see and understand.

For Luca Andreoni nature is a privileged space of wide-reaching symbolic and affective values. Andreoni in fact deals with marginal situations, ones in the sidelines, hard to grasp and to read; his landscapes are never immediate, they are never stumbled upon "by chance" but are carefully sought out, dug up and almost tamed by the photographer. For the cycle entitled *Non si fa in tempo ad avere paura, crepacci*, Andreoni descends into the grotesque in search for a particular moment, a specific light, an unprecedented environmental and emotional condition. Above all, he is in search of a space still on the far edge of human intervention, able to live by virtue of its being residual and susceptible to changes and movements, not guided by rationality or convenience.

Of an entirely different kind is the relationship formed by Andrea Galvani: his landscapes, identified following long periods of research that lead him to build his sets all around the world, are temporarily transfigured via the introduction of extra elements that have no actual links with the territory. Black smoke signals, black or white rabbits, black spheres scattered around with an unlikely perspectival order create unexpected visual collisions able to alter the very semantic sense of the nature photographed. Thus, we are faced with great scenic elaborations in which the photographic shot is the central phase of a long and elaborate planning and preparation stage.

Marco Signorini, on the other hand, focuses on an open, vibrant, shining nature, in terms of its colours and atmospheres, unafraid of coming across as outmoded or of showing his visual "debt" (if indeed it may be called so) to the highest of Romantic artistic culture, from Friedrich to Constable, an aspect that immediately comes to the fore on inspection of his photographs. Signorini in fact chooses the most charming of places, those in which sentiment and beauty appear to be the main protagonists. If and when there is a human presence, it is part of a shared vibration, able to ring out with glorious hope through photographs in which the colours and framings are at the same time real and dreamlike.

Tancredi Mangano and Maurizio Montagna lead us back to the city, their interest lying particularly in the marginal areas and the urban environments usually left to their own devices. With the cycle entitled *Inabitanti* begun in 2002, Tancredi Mangano investigates an interstitial territory, hard to capture and study because it is in continuous transformation. A landscape both natural and anthropised at the same time, destined to being provisional, like the

ad essere provvisorio, come ad una vita provvisoria si affidano i protagonisti, nascosti ma pur sempre presenti, colti da Mangano. Il fotografo indaga infatti le aree periferiche e dimenticate di Milano Bovisa, territori di confine dove vivono, quasi schermati da una vegetazione casuale che diventa diaframma tra un ambiente e l'altro, gli inabitanti, appena visibili nelle loro "case" costruite con plastiche, gomme, cartoni intrecciati in grovigli inestricabili, presenti e vitali ad un occhio attento.

Diversamente, Maurizio Montagna, cui questo museo ha appena dedicato una mostra personale, nel ciclo *Billboards # night works* sceglie come proprio ambito di indagine i cartelloni pubblicitari vuoti, ancora non utilizzati, spazi indifferenziati pronti ad accogliere immagini capaci di cambiare radicalmente la definizione visiva di un'intera area urbana. Appare anche qui, come d'altra parte in tutti i lavori di Montagna, il consueto rigore compositivo e l'asciuttezza dell'immagine, che lo conducono a composizioni frontali, cristalline, sospese in un tempo che non è dato, che non ha variazioni, che potrebbe continuare all'infinito

Cromaticamente esaltanti ma in realtà ben più drammatiche e crude sono le scelte iconografiche della coppia Richard Sympson, rivolte verso "luoghi famosi" in cui si è appena consumato un delitto o un accadimento drammatico. I Richard Sympson scattano del luogo prescelto, centinaia di foto di lembi di terra, ricostruiti successivamente in scala 1:1 e riportati al visitatore il più delle volte in verticale, ribaltando così la relazione visiva e trasformando l'immagine fotografica in una sorta di grande scansione indifferenziata del mondo che ci circonda. Tutti i particolari, gli oggetti, i fiori, i frammenti, sono ampiamente e indifferentemente documentati, senza aggiungere manipolazioni in un realismo assoluto e spinto alle estreme conseguenze.

Al realismo non possiamo non riportare le immagini fotografiche di Alessandro Sambini, tanto per la scelta iconografica quanto per la resa cromatica e formale. In *Ghe' pronto!* Sambini coglie il momento del pranzo in ambientazioni il più delle volte modeste e casuali. Tavole apparecchiate di fretta, personaggi realistici che incontriamo tutti i giorni, pranzi allegri o pranzi più frettolosi e modesti, Sambini coglie con il proprio obiettivo forse uno dei momenti più intimi e delicati della vita domestica. L'uniformità del ciclo è data non solo dalla continuità tematica ma dall'impaginazione dell'immagine, dall'inquadratura invariabilmente presa dall'alto, dal fondo scuro che elimina, volutamente, le ambientazioni retrostanti.

provisional life undertaken by the protagonists, hidden yet constantly present, captured by Mangano. In fact, the photographer studies the forgotten outlying Bovisa districts of Milan, borderlands where the inhabitants live, almost closed off by the random vegetation that serves as a diaphragm between one environment and the other, thus scarcely visible in their "houses" made of plastic, rubber and cardboard interwoven into inextricable tangles, visible only to the more meticulous of gazes.

In a different way, Maurizio Montagna, to whom this museum recently dedicated a solo exhibition, in the cycle *Billboards # night works* chooses empty advertising billboards as his field of study, those yet to be used, anonymous spaces ready to host images that might radically change the visual definition of an entire urban area. Here, just as in all of Montagna's work, we find the usual compositional rigour, the bare clarity of the image, which leads him to create front-on, crystalline compositions, suspended in a time that we are not to be told of, one that lays no claim to variation, and that could carry on *ad infinitum*.

Chromatically intense, yet in actual fact far more dramatic and crude, are the iconographic choices of the Richard Sympson partnership, who focus on the "famous places" in which a crime or another dramatic event has just taken place. Richard Sympson take hundreds of photos of pieces of ground in their chosen spot, which they then put back together on a scale of 1:1, then presenting it to the spectator generally in a vertical format, thus turning the visual relationship on its head and transforming the photographic image into a kind of undifferentiated scan of the world around us. All the details, the objects, flowers and fragments, are fully documented without the filter of selection, without the layer of manipulation: an absolute realism driven to its most extreme consequences.

And talking of realism, we cannot but mention the photographic images of Alessandro Sambini, both in terms of his choice of iconography as well as his chromatic and formal rendering. In *Ghe' pronto!* Sambini exploits the ritual of lunchtime in settings which are more often than not modest and informal. Hastily laid tables, realistic characters that we might come across every day, be they joyful lunches or more hasty, frugal ones, Sambini observes what is perhaps one of the most intimate and delicate moments of domestic life. The uniformity of the cycle is given not only by its thematic continuity but also by the very layout of the image, consistently shot from above, with a dark background which deliberately eliminates the surrounding setting.