



MARIO CRESCI Da sinistra, in senso orario: «Ritratti reali» (1967-72), «Ipsa ruina docet» (2016), «Giochi della mente», «Autoritratto» (2009-2016) e «Vedere attraverso» (2010). Il «no» del titolo dice che Cresci non si riconosce nella fotografia come indice, traccia, mimesi della realtà. Piuttosto, la fotografia come «metodo del pensare» (Susan Sontag), con strategie variabili

di PIETRO MARINO

UN'ANTOLOGICA A BERGAMO FINO AL 17 APRILE UNA «GEOGRAFIA EMOZIONALE» DAL RAPPORTO CON I LUOGHI ATTRAVERSATI E VISSUTI, INCLUSA MATERA

L'anarchico Cresci spara alla «realtà»

Oltre il reportage, «La fotografia del no» del grande autore

La fotografia del no. Strano titolo, per la grande mostra antologica di Mario Cresci aperta a Bergamo, sino al 17 aprile, negli spazi della GAMEC (Galleria di arte moderna e contemporanea): città importante nella vita del celebre autore genovese (Chiavari 1942) perché ci abita dopo aver diretto per nove anni - dal 1991 al 2000 - la prestigiosa Accademia Carrara. Un tempo in cui si è ulteriormente complicata la singolare collocazione di Cresci ben oltre il campo della fotografia in senso stretto. «Diversamente fotografato» suggerisce Marco Romanelli, uno della dozzina e più di critici ed esperti convocati nel denso catalogo che accompagna la mostra.

Il «no» del titolo tende infatti a chiarire definitivamente che Cresci non si riconosce nella concezione della fotografia «retinica». Non indice, traccia, mimesi della realtà. Né reportage né documento. Non cattura bressoniana dell'attimo fuggente. Ed ora, in tempo digitale, nemmeno «post-pittorialismo fotografico». Piuttosto un voler «guardare le cose dentro». La fotografia come «metodo del pensare» (Susan Sontag) con strategie variabili. Dettate anche da «geografia emozionale», dal rapporto *site specific* con i luoghi attraversati e vissuti. Sin dai tempi di studi seminali di Industrial Design a Venezia. Poi con la discesa a Roma a contatto con l'oggettualità e le *performance* dell'arte povera ma anche con i moti sessantottini. Quindi gli anni decisivi a Matera, Tricarico, Barbarano Romano con le «verifiche» e le «misurazioni» d'impulso anche antropologico sulla civiltà contadina, la cultura materiale, i territori della memoria.

Memoria che ingloba le architetture e le immagini dell'arte passata e i suoi luoghi deputati - le Accademie, i Musei - sino a farsi esperienza didattica dopo il ritorno a Nord, alla fine degli Ottanta.

Una storia che in mostra è rievocata con circa 250 opere, ma che ha il suo focus attuale in due grandi installazioni. La prima (*Ipsa ruina docet*) riesuma nello Spazio Zero della Galleria i gessi

delle antiche sculture ingabbiate nei depositi della Pinacoteca Carrara - come Cresci fece già nel 1996. Ma allora l'ambiente (*Opus Gypsicum*) era immerso nel buio, ora è in bianco spettrale. E una statua di Matrona romana regge uno specchio concavo che rivela un percorso di simulacri, all'indietro nel tempo più che nello spazio - «un po' alla Tarkovskij», mi suggerisce l'autore. L'altra invece, *Time Out*, è tutta riversata sull'effimero del presente: mille cilindri con fogli di acetato su cui sono impresse immagini di ogni genere fornite dai social, Instagram e dintorni, e chiusi in plexiglass. Citazione e riferimento a sua volta di una installazione del 1969 per il Diaframma milanese di Lanfranco Colombo: mille scatole con fogli di acetato su cui erano impresse foto casuali di luoghi passati o vissuti (*Environment* a cura di Daniela Palazzoli, del tutto persa).

Polarità, rimandi, sconfinamenti che mi sembrano confermare la tesi sul metodo di Cresci che avanzai nel 1982, quando parlai di percorso

spirale o labirintico. «Ciclico» secondo Roberta Valtorta, che ora suggerisce la figura aggiornata dell'«ipertesto». Di fatto, non solo ha incrementato l'uso incrociato di fotografia, grafica, video come cultura di «immagini che nascono da altre immagini» (parole sue) grazie ad «analogie, simmetrie e contrapposizioni». Ha assunto rilevanza la pratica dell'installazione come espansione fisica delle esperienze di percezione, «messa in scena e alterazione della realtà»: «l'immagine si piega e si ripiega su stessa, prende volume, diventa oggetto».

I corpi e i fantasmi dell'arte - le sculture, i quadri come oggetti, le loro stanze - sono intessuti e discussi nel presente con giochi di specchi, ribaltamenti visivi, occultamenti o tagli parziali, «spostamenti di senso, analogie sorprendenti». Uno scambio continuo fra il guardare e l'essere visti, con metodo di lavoro aperto e partecipato, «didattico». Una didattica non delle certezze ma del dubbio, dell'interrogazione. Così l'avventura di Cresci sembra insistere sul-

la «linea analitica» dell'arte indagata da Filiberto Menna nei Settanta. Linea che nella fotografia italiana ha pochi grandi nomi - Mulas, Vaccari, Patella. Ma anch'essa alla fine gli va stretta, per la fascinoso mobilità - liquidità di un mondo che induce ad esplorazioni e decifrazioni che talvolta divergono talvolta si sovrappongono. Proprio come accade nei labirinti.

A dare una chiave interviene pietosamente alla fine lo stesso autore. Spiega come dal dubbio del 2010-12 («Forse Fotografia») ora volge più decisamente alla «Fotografia del no». Invoca come stimolo diretto e condiviso il saggio 2015 di Goffredo Fofi *Cinema del no: visioni anarchiche della vita e della società*. Evoca il fantasma di Duchamp «anartista». Mario Cresci «anarchico» a 75 anni: ecco la rivelazione, più che la sorpresa, che viene da Bergamo. Ma - se lo conosco bene - non è detto che sia l'ultima. Perché non è esaurito (Fofi 1985) «il bisogno di confrontarsi con una realtà che non gli appartiene ma che diventa man mano sua».