

Combinazioni Provvisorie

Testo critico di Mauro Zanchi

In *Analogie e Memoria* (1967-1979) la fotocopiatrice è utilizzata da Mario Cresci quale strumento o mezzo che serve per ottenere altro, permettendo la costruzione fisica dell'oggetto fotocopia. In questo progetto nato a Matera l'artista ingloba segni, immagini, scritte, disegni, appunti, frammenti di icone tenute negli archivi e nelle cassettiere insieme a progetti, collage, manifesti, estratti di testi e immagini stampate, fotografie di altri autori, come un diario di un viaggio iconico, in cui tutti gli elementi sono composti tra loro nella simulazione di doppie pagine di un grande libro, che si uniscono come calamitate in un susseguirsi di emozioni. Le fotocopie di oggetti sono «opere» nel senso di arte come idea, come una forma di presentazione alternativa. Sono da intendere come proposizioni che assolvono a un assunto conoscitivo. Cresci fa ricorso a mezzi di comunicazione più anonimi: sostituisce l'utilizzo della macchina fotografica con l'atto di porre un oggetto sul piano di una fotocopiatrice tutto il suo mondo, tra realtà visibile ed esplorazioni cognitive, per evitare tutti i possibili risvolti formalistici connessi all'idea di immagine fotografica realizzata secondo i canoni classici. Cerca di mettere in atto una sorta di spersonalizzazione dell'opera. Assume una posizione sostanzialmente anti-individualistica. Solo l'energia creatrice giustifica la individualizzazione momentanea della coscienza, ma esaurisce la sua motivazione nel momento stesso in cui la svolge. La conclusione dello sforzo creativo è la negazione o piuttosto l'eliminazione dell'io a favore di un volume mentale, che si espande in un ambiente antropologico, sociale, etnografico, della Basilicata degli anni Settanta. Secondo un'ottica concettuale si legge anche una critica alla nozione di stile. Il mondo è pieno di oggetti più o meno interessanti. Cresci non intende crearne ulteriori, ma attraverso le fotocopie dichiara l'esistenza delle cose in termini di tempo e spazio. L'opera concerne se stessa (anche nel senso tautologico) in relazione con altre cose e questioni, la cui interrelazionalità è al di là dell'esperienza percettiva diretta. Poiché l'opera è al di là dell'esperienza percettiva diretta, la conoscenza dell'opera dipende da un sistema di documentazione. La documentazione prende la forma di metafotografie, scansioni, segni, intesi come simulacri del reale. Le fotocopie interrogano l'arte, ma questa interrogazione non può essere vista che come un epifenomeno a una elaborazione che potrebbe essere ancora «espressiva». Pertanto, questi interventi sarebbero ancora più letterari e aneddotici che risolutamente analitici, se non fosse che le fotocopie sono da intendere come frasi che articolano ulteriormente il processo conoscitivo delle opere: "Non si relazionano con la materia della pittura e nemmeno con il processo fotochimico della fotografia, in quanto l'atto del fotocopiare intende ottenere velocemente l'immagine stampata su carta e si basa sul tempo reale dell'azione, nell'immediatezza del risultato finale, inclusa l'adozione di una nuova materia visiva scaturita dagli elementi da fotocopiare, e soprattutto sulla sorpresa del risultato finale, spesso non previsto. Non pensavo minimamente all'autoreferenzialità del gesto o a una dimensione artistica del fare, piuttosto a un progetto di fattibilità - il libro -, inteso come raccolta di memorie, come ricerca di senso del mio agire tra le pieghe dei linguaggi: una semplice operazione di raccolta delle tracce, che stavo lasciando anno per anno nelle mie attività artistiche, in un luogo particolare come Matera. È in fondo proprio il luogo che ha influito su tutto quello che andavo facendo. E anche la necessità di dare visibilità immediata all'enorme archivio di segni, immagini e scritture attraverso un contenitore - il libro -, che doveva diventare opera unica, un libro d'artista, un diario di bordo a cielo aperto, un incontro continuo di significati, rimandi, analogie, segni verso altri segni, forme che si modificano secondo sequenze, che nascevano dal vedere la realtà, anche attraverso il mezzo fotografico, ma non solo. Immagini fotocopiate nate ogni giorno in luoghi differenti, dove spesso mi accadeva di restare molte ore, come nelle tipografie di Matera, e di essere testimone dell'evoluzione tecnologica che stava avvenendo con l'avvento dei primi Mac e delle prime stampanti ad aghi."

Le doppie pagine della serie "Analogie e Memoria", ottenute da una macchina da stampa progettata per riprodurre un originale in un numero infinito di copie, rappresentano un desiderio di smontare le norme e le modalità d'uso di un sistema prefabbricato a monte: "Il compito dell'artista deve essere sempre quello di smontare e ricomporre situazioni convenzionali per ricrearne altre e diverse, per il semplice fatto di fare

spostamenti minimi o invasivi a seconda del tipo di ricerca, nel mio caso a valenza bidimensionale di immagini. In questa operazione, molto semplice e diretta rispetto alle pratiche artistiche, ho ritrovato l'immediatezza di un approccio analitico e radicale nel trattamento foto-grafico dei segni, senza passare nei tempi lunghi della camera oscura".

Cronistorie (1970) nasce in un clima culturale e artistico dove la video-arte utilizza nuove tecnologie e mette in azione suggestioni, pulsioni e soluzioni formali del cinema sperimentale e d'avanguardia, proiettandole nell'esperienza del quotidiano, in uno spazio sociale, dove tutto si trasforma in qualcosa di più articolato e complesso, come all'interno di un'azione-evento, dove l'organico si incontra con l'inorganico e la natura si misura con l'artificio. Mario Cresci realizza un racconto in pellicola 16 millimetri, un'indagine - al contempo realistica e visionaria, tra tradizione e avanguardia, tra opera d'arte e proiezione misterica - sulle culture popolari in Basilicata: le immagini si muovono in scenari densamente antropologici, dentro il mistero dei riti contadini, dei sacrifici animali, delle processioni religiose, dentro le zone d'ombra dell'inconscio collettivo rurale. La narrazione attinge a una fonte inesauribile di immagini latenti del mondo, e porta alla luce segni, tracciati, impronte, mappe oniriche, che si muovono a livello formale e percettivo: "Cronistorie" si colloca nel 1970 dentro a un coacervo di esperienze e di contaminazioni di pensiero e di sguardi, con ottici spesso lievemente anarchici, sguardi fuori dal seminato, perché volevo capire le ragioni del mio disadattamento verso le norme del sentire e del vedere, che animavano la realtà di quegli anni. L'arte era per me l'unico modo per sopravvivere e restare lontano da tutto ciò che ritenevo e che sentivo disumano, sbagliato e falso. Il filmato è in fondo anche questo: un concentrato di malessere, che trova in un luogo particolare come Tricarico quello che poi riscontrai essere simile a Macondo in "Cent'anni di solitudine".

In Cronistorie il dipanarsi del flusso filmico-sonoro svolge una narrazione al confine tra reale e ritorno di una visione. In questo caso, le immagini non hanno bisogno di parole, commenti, e nemmeno di ulteriori letture, per rilasciare senso e innescare quei significati che mettono in azione: narrano il loro ritmo visivo (forse connotato più alla sfera di ciò che è archetipico) così come si è concatenato in un determinato momento, o periodo, della storia. Ma potrebbero anche non essere accadute realmente, se non in un non tempo indefinito o in una dimensione prelogica.

In principio sono le foglie di una pianta grassa, cresciute come fiamme in cerchio, attorno al nucleo di ogni vita che sboccia. Il primo piano si sofferma su un volto maschile che parla al microfono. Il volto si rivolge agli ascoltatori muovendosi continuamente, in un tremore di inquadratura, verso ogni lato. Dal volto si passa velocemente al primo piano di una lampadina accesa, e di nuovo al viso e poi ancora più volte su e giù tra i due soggetti, fino a che la telecamera segue la serie di lampadine/luminarie da festa popolare anni Settanta, fino a percorrere l'asta di legno che le sostiene, alla fine del filo, fino ad approdare alle facce di due uditori rurali e a un volto di pietra. Con la pistola da macello, viene ucciso un ciuco, che stramazza sul pavimento. Il sangue fuoriesce dalla tempia e scorre risucchiato dal buco di scolo. Si rincorrono maiali nel recinto del porcile. Vengono raggiunti da pugnolate. Gli spruzzi di sangue schizzano sui loro corpi, che cercano di scappare nello spazio ristretto tra le barriere. Ora giacciono a terra, in attesa del primo lavaggio e della macellazione. Primo piano sulla mano di un contadino che buca la terra, per versare quei semi che sono già anche radici della pianta che cresce. I maiali vengono scuoiati. La ripresa trema tra vari primi piani dei contadini alla festa popolare. La mitra del vescovo sembra la bocca di un pesce rivolta verso il cielo. Sembra attendere qualcosa, forse spirito, lasciando spazio vuoto da riempire. Non vengono date perle ai porci, ma la morte della loro carne. Anche il lupo è stato catturato. Ora è portato morto in ostensione nella sagra paesana, legato al carretto. Un prete porta in processione un braccio di legno, che ha l'indice puntato verso il paradiso. Il maiale è appeso alla barra del macello, a testa in giù, anche lui in qualche modo verticale, come asse che unisce la terra al cielo, animale sacrificato con la sua anima, strettamente legata alla zampa che è tenuta dall'uncino a esse sulla barra. Il vento muove le vesti di chi è in processione, le croci e i labari, il bucato steso sul filo di ferro, le erbe alte dei campi.