

***In viaggio con Lauro Messori* di Mario Cresci (2017): fotografie d'archivio tra fototesto e libro d'artista**

Abstract

The paper investigates the artistic re-use of photographic archival materials and detects the morphological tangency between archive, phototext and artist's book, highlighting the artist's ethical responsibility towards History. We will take into consideration Mario Cresci's photo-book *In viaggio con Lauro Messori 1960-2016*, in which such a storyboard is constructed on the basis of visual and textual documents produced by geologist Lauro Messori and currently held in the Eni Archive.

Keywords

CRESCI, MARIO; MESSORI, LAURO; ARTISTS' BOOKS; ARCHIVAL ART; ICONOTEXTS; VISUAL CULTURE; INDUSTRY ARCHIVE; ARTISTIC COMMISSION

D all'archivio (alla mostra) al libro d'artista (fig. 1): la filiera fototestuale, nel caso di studio che esamineremo, dimostra tutte le potenzialità dell'oggetto intermediale e, persino, transmediale, a voler tener conto del variegato processo adattivo a cui è stato sottoposto il materiale-fonte. Potenzialità che si attuano anche sul piano metafotografico, se le diverse articolazioni aiutano a circoscrivere due questioni teoriche e metodologiche fondamentali: da un lato, quella della produzione dell'immagine fotografica; dall'altro, quella del suo utilizzo, anche nei termini di una concretezza documentaria, il cui valore è legato alla sua duplice natura di oggetto materiale e contenuto visuale⁻¹. Emerge, però, un terzo fattore: il riuso che l'artista del mezzo fotografico determina a partire dal materiale documentario in suo possesso, valorizzando o subordinando ai fini estetici i segni dell'originario uso sociale. Anche in questo senso, allora, fa luce la considerazione di Costanza Caraffa per cui

—
le fotografie, e in particolare le fotografie documentarie, non hanno un'unica, definita data di nascita, bensì sono caratterizzate da diversi stadi di produzione. In altre parole, come oggetti materiali le fotografie hanno una biografia, o meglio più biografie ⁻².

—

La scelta di Mario Cresci come campione di una tendenza, invero sempre più diffusa, a leggere la fotografia come “oggetto che agisce sul reale” ⁻³, proprio in quanto oggetto, si giustifica per due precipue direzionalità della sua opera: da un lato, l'impostazione di una ricerca artistica che preveda un uso *site specific* della fotografia ⁻⁴, stimolato cioè dal confronto con un determinato luogo; dall'altro, appunto, la vocazione transmediale e ipertestuale del suo lavoro ⁻⁵, che sembra descrivere una costante espansione del proprio universo artistico e narrativo. *Ri-creazioni* (2016) si intitola, per l'appunto, la mostra di Cresci ospitata e patrocinata dalla Fondazione Camera-Centro Italiano per la Fotografia di Torino, in *partnership* con l'Archivio Storico dell'Eni, che ha messo a disposizione del fotografo i suoi materiali documentari per un'installazione visuale. Vi ha un peso specifico, evidentemente, il design tecnologizzato, che è una pratica a cui l'artista ligure ricorre, in modo intermittente, dalla fine degli anni Sessanta ⁻⁶.

Tra le aree espositive, il corridoio di raccordo presenta anche un *excursus* tematico, *In viaggio con Lauro Messori*, che presto troverà la forma dell'oggetto-libro d'artista nell'edizione Danilo Montanari ⁻⁷. Ma il titolo in questione è depistante: come si precisa meglio in un'intervista ⁻⁸, trattasi di un “viaggio nel viaggio” che Cresci compie sulle orme del geologo dell'Agip, Lauro Messori, che nel 1959 partecipò alla prima spedizione mineraria dell'Italia in Persia. Quindi, non un accompagnamento, né tantomeno un viaggio in presenza, ma una proiezione o un'operazione di filtraggio: Cresci frappone tra sé e l'esperienza concreta, inattuabile se non sul piano della modernizzazione di una memoria storica, il diaframma costituito dalle fotografie di Messori. Nel risvolto di copertina del fotolibro, che nasce proprio da questa sovrapposizione di sguardi, Cresci ricostruisce la genesi di questo percorso sperimentale:

—
Visionando l'Archivio Eni a Pomezia nel 2016, ho scoperto due contenitori ad anelli con centinaia di provini fotografici a contatto realizzati in Iran [...] dal 1958 al 1960. Su ogni foglio le indicazioni scritte di suo pugno invadono spesso le immagini attraverso segni, parole e schemi scientifici di riferimento al paesaggio e alle persone che egli incontrava nei suoi spostamenti sul territorio iraniano ⁻⁹.

—

Tra i monti Zagros, dove furono ubicati e perforati i pozzi di scoperta di tre giacimenti petroliferi, e quelli dell'Oman, la carovana avanzava senza la guida di una carta geografica, servendosi dei soli rilevamenti aerei, come annota il geologo nel suo diario:

—
Osserviamo le foto-aeree della zona che ho con me (sono l'unica base di lavoro, poiché non esistono carte topografiche della regione): seguendo il fiume si dovrebbe arrivare in una zona probabilmente abitata poiché si vedono vegetazione e coltivazioni; forse vi sarà un villaggio di capanne ⁻¹⁰.

—
E ancora:

—
Controllo il percorso con la foto-aerea della zona. Ci avviciniamo lentamente ad un'area in cui, dalla foto, sembra esservi un'oasi; ma camminare diventa sempre più difficile ⁻¹¹.

—
Benché nei resoconti cronachistici di Messori, e quindi in una forma discorsiva più cursoria, la fotografia appaia come strumento descrittivo e di misurazione, senza che l'attraversamento 'per immagini' del paesaggio abbia alcuna funzione rituale, il suo sguardo fotografico non si limita, tuttavia, a una indagine scientifica del territorio e dei principali geositi. Seguendo la tradizione di tanta scrittura di viaggio e saggistica etno-antropologica, il motivo del fotografare sorregge la narrazione del *tòpos* costituito dall'incontro etnografico. Richiama anche, nella costruzione retorica dell'aneddoto successivo di Messori, i disagi lamentati nella letteratura di genere dagli artisti esotisti tardo-ottocenteschi, ostacolati dall'iconofobia islamica, che disturbava il lavoro in pubblico, come pure dalla difficoltà di ottenere modelli, specie femminili. Se la sua fotografia, che si inserisce nel solco di una certa tradizione orientalista ⁻¹², come appare inevitabile ancora agli inizi degli anni Sessanta, ne desume alcuni tratti pittoreschi, non mancano, tuttavia, anche intenzionalità documentaristiche, atte a descrivere il contesto delle pratiche sociali.

—
Frattanto una bambina, dal viso bellissimo, si avvicina. Porta una lunga veste nera a fiori rossi ornata con ricami rossi al bordo, al collo e alle maniche. Anche il capo è ricoperto e si vede solo il viso. Prendo la macchina fotografica e scatto una foto. Mi accorgo subito d'aver commesso un errore. Un uomo mi si avvicina e cerca di capire che cosa ho fatto. Certo sto compiendo altre stregonerie con quell'apparecchio, se attraverso di esso guardo le loro donne. Tabrizi riesce con fatica spiegarli di che cosa si tratta realmente e l'uomo vuol vedere attraverso il mirino della macchina come facevo io. Sembra deluso ⁻¹³.

—
L'alterità linguistica e radicalmente culturale trovava la sua raffigurazione allocronica ⁻¹⁴ nell'incapacità indigena di servirsi della macchina fotografica, se non all'interno della cornice ritualistica propria alla mentalità magica. Di qui la delusione dell'uomo, nella scena appena citata, nel constatarne il mancato funzionamento come generatore di prodigi. In questo scorcio cronologico la strumentazione audiovisiva

Mario Cresci,

In viaggio con Lauro

Messori 1960/2017, 2017.

Sovraccoperta e rilegatura

a soffietto, stampa su

cartoncino, dimensioni

totali: 22,50 × 495 cm.

© Mario Cresci, Danilo

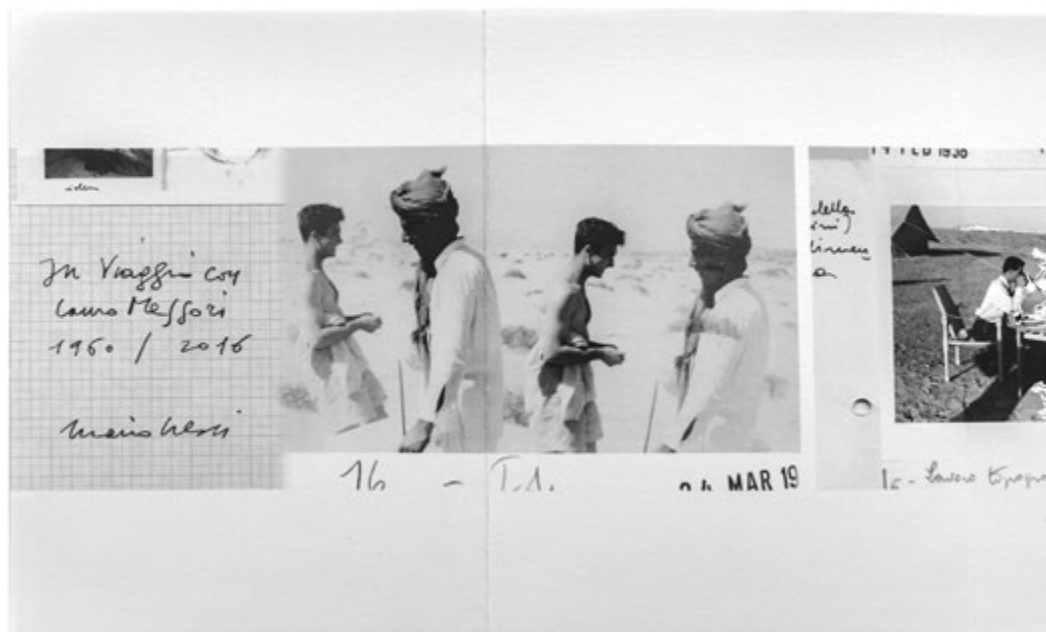
Montanari Editore



aveva ormai un ruolo riconosciuto nel definire caratteri e dinamiche dell'incontro etnografico ⁻¹⁵ e ne costituiva, anzi, un significativo fattore di alterazione. Se i risultati erano precedentemente affidati a note e trascrizioni dell'etnografo o, addirittura, alla sola memoria, essi erano oramai oggetto di registrazione. La documentazione antropologica può così essere tecnologicamente riprodotta (oltre che archiviata), rendendo nuovamente 'presenti' alcune proprietà fisiche del *fieldwork*. Certo, il campo di Messori non aveva finalità etno-antropologiche. Tuttavia, lo stesso Cresci – peraltro, non privo di nozioni in materia, a partire dalla sua esperienza nella Lucania demartiniana degli anni Settanta-Ottanta, dove circa un ventennio prima era stata inaugurata la fotografia etnografica italiana ⁻¹⁶ – sembra consapevole che la qualità della 'visione' di Messori superi, per una convergenza di scientificità e sensibilità, gli stretti confini disciplinari del rilievo geomorfologico.

Non è un caso, quindi, che Cresci inserisca, sulla doppia pagina ad apertura del volume, che risulta un foglio continuo rilegato a fisarmonica, ritagli delle fotografie di un giovane occidentale (un collega di Messori?) e di una guida locale sullo sfondo del deserto iraniano (fig. 2), quasi a non poter occultare che quella di Eni è stata anche una storia di conquista, di 'colonizzazione' economica. In termini retorici, si tratta di un'evidente operazione di montaggio ⁻¹⁷: il gruppo delle due figure è sottoposto a una sorta di duplicazione, con la possibilità di porre in evidenza ora una figura ora l'altra, tramite effetti di opacizzazione e distanziamento che modificano la messa a fuoco dei soggetti senza alterare lo scenario localizzato, quasi ridotto a quinta teatrale. Francesco Faeta ha sottolineato che

—
le attività di sguardo che presiedono alla costruzione del discorso antropologico [...] poggiano certamente sulla percezione e la traduzione



02

Mario Cresci,

Sequenze fotografiche 1-2.

Riproduzioni in Cresci

2017, s.p.

© Mario Cresci, Danilo

Montanari Editore

culturale del percepito, dentro il campo di interazione sociale che convenzionalmente chiamiamo osservazione, ma hanno la possibilità di divenire realtà socialmente fondate attraverso la memoria e la messa in scena, la rappresentazione. [...] mentre si ricorda si rappresenta, mentre si osserva si ricorda, mentre si rappresenta si osserva ⁻¹⁸.

—

In questo senso, l'alterità proposta da Messori – tanto nelle note diaristiche quanto in alcune inquadrature di gruppo (soldati, guide, bambini nativi) –, e in un secondo tempo messa in scena da Cresci, resta un mondo oggettivato, spettacolarizzato, a disposizione dell'osservazione di una macchina fotografica che non è, e non può essere, "partecipante" ⁻¹⁹. Nel montaggio di Cresci, tra realtà e fotografia, intesa come finestra sul reale, persiste comunque una mancanza di corrispondenza, nonostante il grado di indessicalità che siamo disposti a riconoscere alla fotografia stessa. E questa mancanza coincide con lo spazio in cui l'artista dà vita alla ri-creazione ⁻²⁰.

Echi dell'*Archival Art*

Fin dalle sue origini, la fotografia ha avuto un impiego a scopi classificatori e tassonomici non lontano dai principi organizzatori dell'archivio stesso. Il rapporto tra pratiche fotografiche e archivistiche è generalmente più complesso, come ha evidenziato la fortunata esposizione *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008) dell'International Center of Photography di New York, per la quale il curatore Okwui Enwezor scriveva che:

—

Photography is simultaneously the documentary evidence and the archival record of such transactions. Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object. [...] photography and film are often archival records [...]. The infinitely reproducible, duplicatable image [...] becomes, in the realm of its mechanical reproduction or digital distribution or multiple projection, a truly archival image ⁻²¹.

—

Del resto, per Charles Merewether i concetti dell'archivio sono stati esaminati, contestati e nuovamente ideati sin dall'inizio del Novecento da parte degli artisti:

—

For it is in the sphere of art and cultural production that some of the most searching questions have been asked concerning what constitutes an archive and what authority it holds in relation to its subject ⁻²².

—

Ma forse ciò che rende l'archivio un elemento fondante della cultura visuale odierna è la possibilità di rendere 'fisicamente' presente la notizia storica interessando le pratiche dell'*Archival Art*. In questo senso, quest'ultima ha un forte valore performativo ⁻²³: legata alla

componente materiale del fare artistico e della forma archivio, sostanzia la possibilità dell'*happening*, dell'evento che ha luogo (incluso quello più rischioso: la cancellazione, l'oblio) e che si interfaccia con l'autorialità dell'artista e l'autorità dell'archivista. Questo, nel tentativo di stabilire – il dubbio è in buona sostanza etico – se ciò che è materialmente presente, visibile e leggibile sia effettivamente commisurato alla Storia di cui si fa racconto.

A ogni modo, strategie di archiviazione (raccolta, selezione, catalogazione, organizzazione, recupero, ecc.) sono ampiamente documentate nell'ambito dell'arte contemporanea dell'ultimo mezzo secolo, almeno nell'ottica di ciò che è stato definito "universo-cover": "l'inizio di una prassi, un fare che è un ri-fare, [...] un'opera che è già copia in-sé" ⁻²⁴. Per gli artisti contemporanei, lavorare con materiali d'archivio significa rielaborare un'immagine o un oggetto storici, ridefinendone i formati, suggerendo possibili installazioni, sostanzialmente manipolando i contenuti e sottoponendoli a mutamenti semantici, a volte fino alla creazione apocrifia. D'altra parte, che sia appropriazione o remix, la pratica citazionista equivale in sé a "un'operazione critica di scarto linguistico" per la quale il sostrato iconografico funge da "innesto testuale" ⁻²⁵.

È utile notare, a questo punto, come Cresci abbia lavorato non sui negativi, ma scansionando i provini a contatto delle fotografie di Messori. L'idea stessa del provino ci immette subito nella dimensione dell'archivio e dei suoi materiali. L'immagine fotografica in sé, intesa come traccia o sopravvivenza (testimonianza), è però più efficace del documento testuale archivistico nell'esibire lacune e discontinuità tra due piani temporali (quello della produzione e quello dell'archiviazione, a cui si potrebbe aggiungere, come in questo caso, il 'terzo tempo' del riuso), soprattutto nel caso di una serie. Visto in questa prospettiva, il fotolibro di Cresci presenta un uso sapiente del supporto: la sovraccoperta in cartoncino (con *texture* di carta millimetrata) tiene insieme con il solo ausilio di un elastico – simil-fascicolo – una rilegatura secondo il metodo *orihon* (fig. 1). Apertura a soffietto, forma a fisarmonica e stampa fronte-retro consentono una visualizzazione delle immagini fotografiche secondo un *continuum* che dovrebbe evocare quello temporale e, in ottica allargata, il viaggio 1960/2016 a cui ammicca il titolo, che vi appare manoscritto, *In viaggio con Lauro Messori 1960/2016*. Nelle pagine interne Cresci afferma:

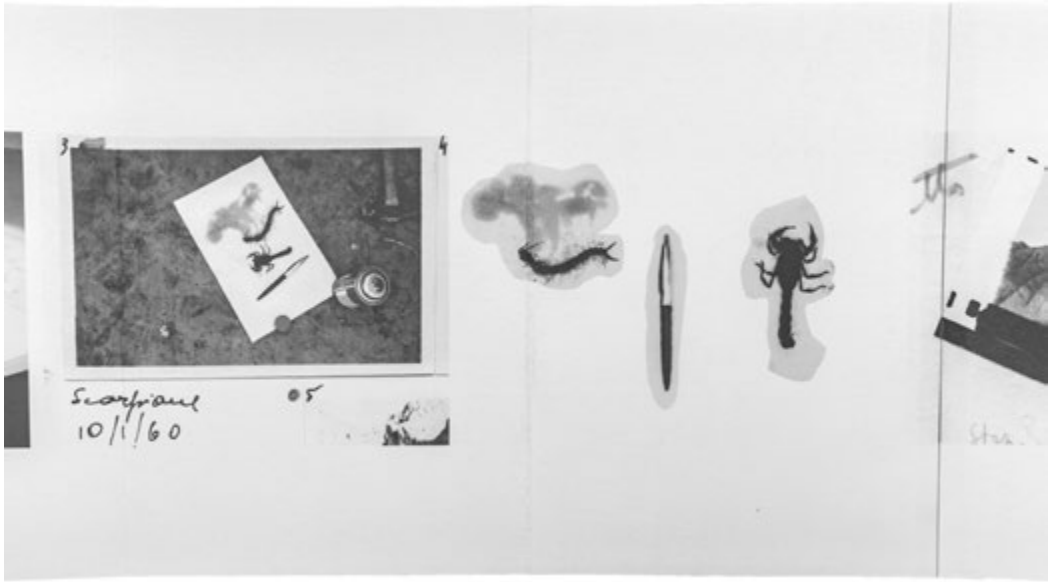
—
Il mio intervento si è concretizzato infine in un lungo nastro di immagini che non ha interruzioni [per una lunghezza totale di circa 5 metri, *recto*, e 5, *verso*], come una metafora filmica, che scorre da una foto all'altra e io sono dentro al viaggio di Messori che ripercorro a distanza di tempo ⁻²⁶.
—

Apparentemente in contrasto con questa scelta di continuità, assumono particolare rilievo le vaste porzioni dell'impaginato destinate al bianco tipografico. Lo spazio intericonico è lasciato libero perché si

applichi il principio di *closure*: la percezione dei singoli elementi come un insieme è quindi rimessa, in modo gestaltico, alla collaborazione interpretativa del lettore. Le transizioni da un segmento fotografico all'altro, se pausano il flusso di immagini, orientano anche lo sguardo verso gli inserti testuali, che nella scrittura del geologo hanno la funzione prioritaria di denominazione ed etichettatura del materiale, mentre nella riarticolazione di Cresci – che pure tende a conservarli nelle sedi originarie di accompagnamento al testo visivo di Messori, opportunamente tagliandoli per assecondare il montaggio delle immagini – rientrano a pieno diritto, e in un'ottica paritaria, nel progetto grafico complessivo.

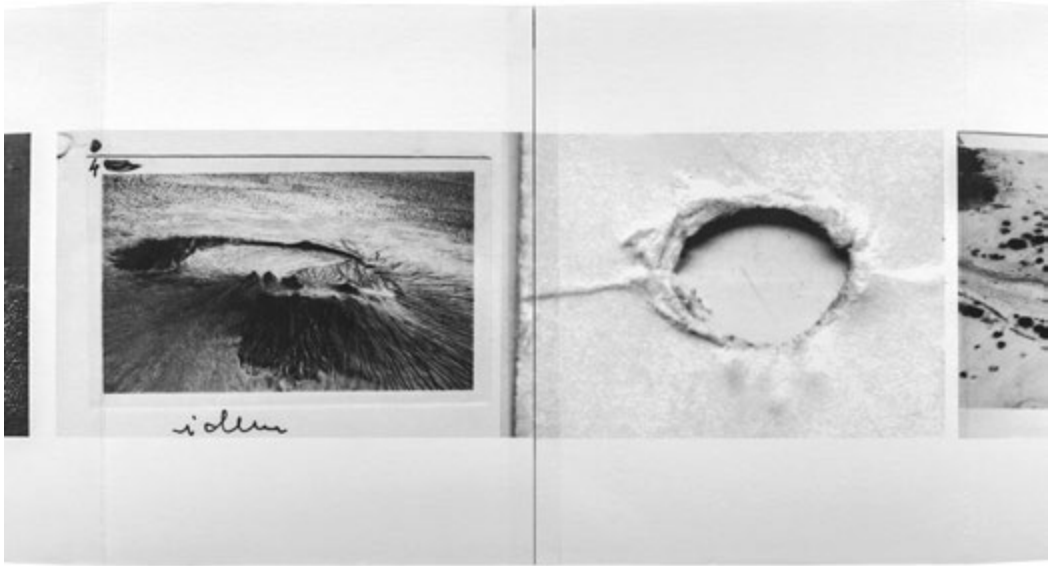
Cresci fa intendere di voler giocare con il concetto di linearità spazio-temporale (non rispettando, nella serie, la cronologia degli scatti di Messori e optando per una disposizione che spesso sacrifica, o 'inquina' nella sua leggibilità, la data impressa sugli originali), ma anche di consequenzialità logica, parzialmente riproponendo prassi già sperimentate nelle serie *Inclinazione*, *Rotazione*, *Traslazione* e *Avvicinamento* (Matera-Milano, 1971-1972). Lavorando ora in post-produzione, acquisisce completa libertà 'sintattica': altera l'ordine della successione; ribalta, ruota, scontorna digitalmente singoli oggetti, presentandoli isolati dal contesto dell'immagine originale (fig. 3), come già proposto in *Misurazioni* (Matera, 1977-1979) ⁻²⁷; inserisce effetti di sfocatura e dissolvenza tra un frammento e l'altro; simula processi di lunga esposizione o sovrappone più sezioni di lavoro, a volte con effetto ondulare, per aumentare il dinamismo dei soggetti rappresentati. Gli accostamenti tra un segmento fotografico e l'altro, al di là della dichiarata volontà di tracciare un percorso simbolico, risultano così aleatori, in conformità a quella certa componente di casualità che ritroviamo nell'*Archival Art*.

Tuttavia, è dato rintracciare in qualche punto passaggi più conformi al principio di analogia, come nella riuscita giustapposizione – che appare in copertina e viene poi ripresa nel corpo del volume – tra l'immagine di un cratere vulcanico e lo zoom dell'inquadratura dall'alto di un foro su carta (fig. 4), il cui rimando più prossimo – nell'ipertesto cresciano – è la fotografia di una slabbratura su intonaco (*Senza titolo*, Bergamo, 2012), che tra l'altro campeggiava icasticamente sulla cover del catalogo *Mario Cresci. Forse fotografia* (2012) ⁻²⁸. Da un lato, la figura geometrica del cerchio, che l'artista esplora non per la prima volta nelle sue potenzialità evocative ⁻²⁹ – si veda anche il suo utilizzo nella già citata mostra *Ri-creazioni* (fig. 5) – funziona da evidente metafora della ciclicità del tempo e della funzione della memoria, come richiamato in più interventi critici da Roberta Valtorta ⁻³⁰. D'altra parte, però, si tratta anche dell'ennesima focalizzazione sull'aspetto materico e sensorio della documentazione verbo-visiva di Messori, aspetto che lo sfasamento temporale non riduce, ma enfatizza. Da un lato, la stratificazione temporale dei contenuti fotografici (e la tendenza dei valori iconici a fare sistema, anche attraverso forme di riadattamento); dall'altro, il carattere esperienziale della consultazione fotografica in archivio. Su questo punto fa luce Tiziana Serena:



03

Mario Cresci,
Sequenze fotografiche
5-6. Riproduzioni in Cresci
2017, s.p.
© Mario Cresci, Danilo
Montanari Editore



04

Mario Cresci,

Sequenze fotografiche

23-24. Riproduzioni in

Cresci 2017, s.p.

© Mario Cresci, Danilo

Montanari Editore



05

Mario Cresci,

Ludus #01, 2016.

Stampa inkjet, 150 × 150

cm.

Collezione dell'artista

© Mario Cresci

—

Se è vero che il luogo in cui la fotografia si fa visibile è la superficie, è altrettanto vero che sono le sue qualità specifiche di oggetto fisico e materiale, nello spessore di tutta la sua piena e viva cosalità, che ci conducono ad avere un'esperienza aptica attraverso un coinvolgimento dei sensi [...]. Questo coinvolgimento con il corpo della fotografia [...] contribuisce a farne uno specifico oggetto sociale ⁻³¹.

—

La concezione della fotografia come “oggetto sociale” introduce dunque a una riflessione sulla funzione storico-politica dell'archivio fotografico ⁻³².

Ipotesi di lettura dell'archivio d'impresa

La messa in crisi delle narrazioni storiche, accademiche, a opera degli studi postcoloniali (e, più specificamente, dei *subaltern studies*) ha sicuramente avvantaggiato nuove forme di storia applicata, che operano una mediazione culturale tra passato e memoria, e rispetto alle quali la riflessione di Cresci si posizionerebbe in ambito artistico con sintonica precocità:

—

Se la 'memoria' è un po' il tentativo di appropriarsi del tempo unitamente all'acquisizione di regole di retorica e al possesso di testi e immagini che si riferiscono al passato, il suo apprendimento dipende dall'ambiente sociale e politico che la utilizza ⁻³³.

—

In questo contesto, lo storico di professione non è più figura di riferimento esclusiva per intavolare un discorso pubblico sulla storia, e così pure l'egemonia dell'archivio istituzionale ufficiale viene ridimensionata a comprendere come scientificamente attendibili anche altri soggetti produttori, come archivi di famiglia o di impresa. In quest'ultimo caso,

che ci interessa più da vicino, i modelli di storia sociale sono elaborati a partire da una documentazione che congiunge e parifica tre livelli di intervento: fabbrica, impresa e territorio di impianto. Questa documentazione include testi pubblicitari, libri contabili, brevetti, fotografie; materiali precedentemente pressoché negletti dalla storiografia ufficiale perché considerati eccessivamente autoreferenziali. Tali documenti risultano, invece, preziose testimonianze microstoriche⁻³⁴, poiché consentono di circostanziare l'evoluzione degli enti interessati, interpretarne le finalità e inquadrarne le influenze socio-politiche all'interno di una determinata cultura locale. Questo consente di aggiornare la restituzione della forma-archivio, facendola emergere dal restrittivo campo disciplinare storico-filologico, tramite i paradigmi della forma-atlante: la mappatura è, sì, storica perché contiene le rappresentazioni di una memoria collettiva, ma è anche geografica, sociale, politica, etica. Di tale "spazializzazione del tempo" e "temporalizzazione dello spazio"⁻³⁵ è chiamata a render conto un'operazione come quella compiuta da Cresci a partire dai materiali del Fondo Agip.

Dopo un lavoro di riorganizzazione, avviato nel 1993 e non ancora concluso, l'Archivio Eni apre al pubblico nel 2006, a Pomezia (RM), in occasione del centenario della nascita di Enrico Mattei (1906-1962), figura chiave attorno alla quale ruota gran parte dei fondi documentari: suoi i verbali, i comunicati stampa, i discorsi cartacei e in audiovisivo⁻³⁶, sua la proprietà di molto materiale inedito. La memoria storica aziendale è, poi, affidata a 500.000 fotografie a stampa (in bianco e nero e a colori), 200.000 diapositive e 30.000 negativi, che costituiscono l'archivio fotografico nato nel 2005 e ora in corso di digitalizzazione. A rinverdire la tradizionale filosofia aziendale che, sin dalla metà degli anni Cinquanta, ha mirato al coinvolgimento di artisti, intellettuali e altre voci della vita pubblica del Paese in attività complanari⁻³⁷ (si pensi allo storico periodico "Il Gatto Selvatico") l'Archivio nel 2016 si è dunque avvalso della collaborazione di Mario Cresci per dare visibilità al proprio patrimonio.

Il fotografo ligure, spiegando l'operazione, ha, ovviamente, tenuto a rivendicare che "un autore può interpretare un archivio storico secondo la propria libertà interpretativa"⁻³⁸. In effetti, nel fotolibro la storia di Eni ci appare – contrariamente alle aspettative – miticamente separata da quella del suo fondatore, come se l'"uscire dalla pianura Padana"⁻³⁹ non fosse il risultato di accordi politici da parte delle gerarchie del petrolio, ridefinite dalla cosiddetta crisi di Abadan tra Regno Unito e Iran (1951-1954) e delle solidissime strategie di internazionalizzazione perseguite dall'azienda, ma l'esito dell'avventura (anche in termini conoscitivi) dei giovani dipendenti di Agip Mineraria.

In breve, consapevole che "questo archivio ha un senso globale della società di quegli anni"⁻⁴⁰, Cresci rivitalizza l'esperienza di Messori – l'esperienza dell'Agip, in senso lato – per raccontare le aspettative di un'Italia in pieno boom economico, attraverso la prospettiva straniata della pionieristica campagna persiana, lasciando del tutto sullo sfondo

della sua narrazione la dirigenza che quella campagna aveva promosso. Cresci afferma che è “un modo di vedere non fuori ma dentro alle cose, non la forma esterna del mondo, quanto piuttosto quella del suo interno” ⁻⁴¹. Un modo di vedere facilmente riconducibile allo *spatial turn* che negli ultimi decenni ha rinnovato elaborazioni critiche e prassi estetiche, e che viene ribadito dalle sue affermazioni:

—
penso che tutto il mio lavoro sia stato un *site-specific* spalmato su varie tematiche quasi sempre legate ai luoghi in cui vivevo con il desiderio e la curiosità di conoscerne la storia tra passato e presente, una specie di sonda nel reale, sempre sensibile al caso, agli imprevisti e alla trasgressione dell'appartenenza, spesso e volentieri fuori dal bisogno di farsi riconoscere, di mantenere l'immagine di un fotografico ripetuto e riconoscibile. Sentivo la necessità di avere sottomano una realtà fisica per inventarne altre possibili che non immaginavo a priori, ma che nascevano solo a contatto diretto con i luoghi, i contesti, le luci, gli umori, i comportamenti dei miei referenti. Mi piaceva pensare a un'arte che si avvicinasse anche al senso di una ricerca sul campo ⁻⁴².

—
Il progetto di Cresci si rivela, in questo caso, particolarmente ambizioso perché i luoghi da restituire non sono univoci; appaiono, anzi, fortemente embricati: la Persia, vista attraverso l'obiettivo di Messori, l'Italia vista attraverso il fondo archivistico a cui l'artista ha accesso, e l'archivio stesso, nella sua natura fisica e oggettuale. La prospettiva è geocritica e, al contempo, “ecologica” ⁻⁴³: la consapevolezza del reciproco condizionamento tra comunità e territorio, maturata – è facile credere – soprattutto durante il soggiorno lucano, a stretto contatto con la relativa cultura materiale, ha avviato la “ricerca sul campo” di Cresci a un lavoro interpretativo sulle forme di rappresentazione della realtà, nello specifico del rapporto uomo-ambiente. Riconoscere “la natura ambientale delle immagini” ⁻⁴⁴ è già un predisporre al loro riutilizzo e alla loro riattualizzazione, valutandone costantemente la resilienza.

Libro d'artista e fototestualità

Ancora nel 2003, Giorgio Maffei lamentava l'assenza di “un nome non equivoco” ⁻⁴⁵ per l'oggetto ‘libro d'artista’, additando la difficoltà di ogni tentativo tassonomico rivolto alla complessa fenomenologia di questo prodotto:

—
sempre a metà strada tra il volume tradizionale – di cui vuole programmaticamente sfruttare le potenzialità implicite in uno strumento di comunicazione di massa – e l'opera d'arte, un particolare tipo di opera d'arte che si snoda dentro e mediante un certo mezzo/supporto espressivo – il libro – coincidente col messaggio artistico da comunicare; un'opera, insomma, in cui la forma data alla comunicazione del

messaggio artistico coincide col contenuto, il significante col significato -46.

Così Carla Barbieri mette in luce la particolarità semiotica del libro d'artista, che, tuttavia, non manca di suscitare le questioni dell'autorialità condivisa e quella dell'equivalenza dei media contemplati, per elencare solo le principali, legate al suo statuto che metterebbero in crisi la pertinenza di una troppo rigida categorizzazione. A partire dalle sperimentazioni artistiche degli anni Sessanta e Settanta, a cui il libro d'artista deve la sua risemantizzazione dopo la genesi nell'alveo delle avanguardie storiche, "la distinzione consueta tra opera unica e opera multipla non si giustifica più" -47. Il libro d'artista diventa allora, nella provocazione lanciata dagli artefici del momento e nella ricezione critica più diffusa, un dispositivo "onnimediale" -48, che deriva la sua forza espressiva dal rifiuto dell'oggetto-libro (e, conseguentemente, della supremazia del linguaggio verbale) e dalla sua manipolazione in quanto supporto. Proprio a decorrere dagli anni Sessanta, la fotografia – dai prototipi statunitensi di Ed Ruscha alle teorie concettuali di Germano Celant e agli esperimenti di un Alighiero Boetti, di un Giulio Paolini o, ancora, di un Franco Vaccari, per restare all'Italia -49 – è stata ancella, se non direttamente protagonista, di questo percorso di affrancamento, sorretto da urgenze espressive e tensioni politico-sociali, che ha puntato dritto alla creazione dell'anti-libro e poi al superamento di quest'ultimo nel libro d'artista vero e proprio, che si propone come forma autonoma, gerarchicamente indipendente rispetto alle altre modalità espressive – di cui pure si serve – e altamente performativa.

In questa sede non si darà conto dell'evoluzione del genere negli anni Settanta, né dell'apparente battuta d'arresto degli Ottanta per il venir meno del coinvolgimento nella vita politica da parte di artisti soggetti a ripiegamenti narcisistici e ludocentrici -50. Più interessante, ai fini del nostro studio, è, infatti, la *nouvelle vague* di interventi critici e attività espositive che, dalla metà degli anni Novanta a oggi, interessa una vasta produzione -51. In Italia, sono centrali le esperienze di Liliana Dematteis, gallerista e collezionista ma anche attenta studiosa del libro d'arte, e del già ricordato Maffei, a lungo direttore del Centro di documentazione libri d'artista, a Torino, e curatore di mostre che hanno richiamato l'attenzione pubblica su questo specifico oggetto artistico. Una delle ultime collaborazioni per noi degna di nota è quella col CAMEC – Centro Arte Moderna e Contemporanea di La Spezia, che nel 2013-2014 ha promosso l'esposizione *Leggere Fotografie – Reading Photographs*, centrata sul rapporto di (in-)dipendenza tra i due media. Su questo aspetto, come pure sull'ambiguità del legame tra libro d'artista e testo letterario propriamente inteso, Maffei era, però, già intervenuto significativamente in più sedi, rimarcando come l'interesse per questo prodotto fosse da ricercare non tanto nei suoi contenuti, quanto

—
negli aspetti esteriori dei variegati o inusuali contenitori di concetti, forme, immagini e parole, testimoni delle persistenti pratiche della pittura, della fotografia, della poesia e della scrittura che, congiungendosi, tendono alla costruzione di un significato complesso dove leggere e guardare sono parte della stessa esperienza ⁻⁵².
—

Leggere e guardare: una formula che vale un'endiadi. È, del resto, abbastanza sintomatico che gli anni Novanta siano anche quelli in cui si avvia un più serrato ragionare sulle forme dell'iconotestualità ⁻⁵³, a cui deve evidentemente essere ricondotto anche il fototesto, un fenomeno dallo statuto altrettanto incerto e, per certi versi, un esperimento artistico concorrenziale rispetto al libro d'artista. Mettendo a confronto i precedenti assunti di Maffei con quelli di Michele Cometa, che ha avuto un peso analogo nella divulgazione dei contenuti e delle pratiche fototestuali in ambito letterario, due appaiono i punti di tangenza più rilevanti: l'eziologia del fenomeno (è noto che “gli iconotesti in generale, e il fototesto in particolare, facciano parte di una secolare strategia di liberazione dalla dittatura del verbale e dalla conseguente testolatria della critica, specialmente occidentale” ⁻⁵⁴) e la modalità di consumo (“la fruizione del fototesto rimane legata all'atto della lettura” ⁻⁵⁵).

Fotografia nella fotografia

Se l'istanza comunicativa iconotestuale è quella di veicolare la crisi (euristica e rappresentativa) del codice verbale, *In viaggio con Lauro Messori* sembra partecipare della natura propria di questo dispositivo. Se, infatti, da parte di Messori, l'uso del mezzo fotografico è strumentale (al di là del valore simbolico-culturale di cui, come abbiamo visto, l'io etnografico del geologo è conscio) e non alternativo alla codificazione linguistica, l'operazione di Cresci tende a ribaltare gli equilibri (formali e conoscitivi) tra documentazione cartacea e documentazione visiva a favore di quest'ultima, benché – sembrerebbe – per continuare a testarne potenzialità e limiti.

Le pagine diaristiche di Messori, citate poco sopra, non compaiono direttamente nel fotolibro di Cresci e le porzioni testuali non hanno un valore semanticamente autonomo, ma nemmeno riduttivamente didascalico rispetto all'immagine. Guardiamo alla scritta “vulcano estinto”, che compare a mo' di cartiglio, incassato in una sezione rettangolare creatasi dalla giustapposizione di tre immagini: l'idea dell'estinzione diventa evocativa della tecnica di dissolvenza incrociata con cui, cinematograficamente, Cresci giostra la successione tra le riprese frontali dei prelevamenti di campioni dal sottosuolo e la ripresa aerea del rilievo vulcanico. Benché isolata dal contesto – e soprattutto dal co-testo – di partenza, la scritta di Messori si configura come un segmento del discorso verbo-visivo del fotografo ligure, una sua unità dotata di referenza ma in grado di acquisire anche un senso metaforico.

Sfruttando inoltre le possibilità retoriche del *layout*, simili *parerga* fungono da interruzione rispetto al continuo iconico, a rimarcare – lo abbiamo già visto – lo sfasamento dei piani temporali e la complessità di quelli spaziali. Infine, ma anche questo non è un aspetto secondario, i segni verbali sono la traccia più evidente del processo di lavorazione seguito da Cresci: lasciati “sempre al loro posto”, seppure “spesso tagliati e resi illeggibili”⁻⁵⁶, sono spia della sostanza materica e del carattere performativo dell’intervento sugli oggetti archivistici, ma rimandano anche alla natura ‘segnica’ della fotografia⁻⁵⁷. Si pensi, in tal senso, alla parola “Margine”, prima reseccata, poi duplicata e infine riflessa rispetto a un asse di simmetria che il lettore individua in corrispondenza della figura umana stagliantesi contro il paesaggio desertico, paesaggio la cui estensione Cresci dilata creando effetti di sovrapposizione e, appunto, di simmetria assiale. Il processo invertente, da un lato, depotenzia il messaggio verbale, disorientando il lettore proprio all’atto della decodifica del segno, ma così facendo, d’altra parte, accentua le proprietà grafiche della comunicazione visiva.

In quest’ottica, il ‘secondo archivio’ – l’“anarchivio”⁻⁵⁸ o l’“atlante”, a voler usare la categorizzazione fototestuale⁻⁵⁹ di warburghiana memoria – cui Cresci dà vita, si pone, in certa misura, in continuità con le pratiche sperimentali: ad esempio, quella neodadaista delle *boîtes Fluxus*, una forma *sui generis* anche a inquadrala in quella categoria dimorfica che è il libro d’artista. O meglio, i faldoni di Messori saranno apparsi a Cresci in questa veste: contenitori di documenti, raccoglitori di oggetti, che si offrono come luogo di esperienza. Come ha suggerito Elio Grazioli,

—
essi intendono sovvertire l’aspetto feticistico ed economico della collezione, aspirando invece a diventare un simbolo di condivisione di un atteggiamento e di un’attività che deve diventare comune, uno stimolo alla creatività di ciascuno, un invito al pubblico affinché da passivo diventi attivo, artista egli stesso⁻⁶⁰.

—
Si potrebbe leggervi una costante cresciana, se riandiamo all’esposizione concettuale-comportamentista di *environment: Mille immagini trasparenti in mille cilindri di acetato* (Milano, Galleria Il Diaframma, 1969), in cui mille scatole cilindriche contengono altrettante fotografie di scene urbane, riprese tra Roma e Parigi, e oggetti quotidiani. Sono, questi, i feticci di una tipizzazione sociale, che invita polemicamente il visitatore al consumo tramite l’atto della visione⁻⁶¹ e del rispecchiamento, problematizzando così le dinamiche della mercificazione: “Alle pareti, un nastro traslucido anch’esso di materiale plastico e disposto in modo da riflettere i volti dei visitatori insieme ai cilindri disposti sul pavimento”⁻⁶².

Ma si pensi anche alle serie di fotografie d’interni (Tricarico 1966-1967; Barbarano Romano, 1978-1979), in cui ritratti e autoritratti, mosi e sfocati, si alternano a complementi di arredo o dipinti, immagini

votive, cartoline e altri cimeli conservati dai proprietari in valigie, vetrine, nicchie e messi compiutamente ‘a fuoco’:

Ancora una volta – chiosa Cresci – ritroviamo la fotografia nella fotografia come documento nel documento in un azzeramento temporale la cui fissità rimanda al passato ⁻⁶³.

Se l’archivio, per analogia, è già una di queste ‘scatole’, una di queste ‘vetrine’, ossia un pretesto per continuare a sondare i confini tra elaborazione concettuale ed esercizio percettivo, esporsi all’esperienza – viaggiare “con Messori” – significa entrare in un flusso di immagini e testo in cui la sintassi tra gli elementi si mostra del tutto destrutturata. Ma significa anche rinegoziare in termini sociali la fruizione estetica: il libro d’artista (proporzionalmente, vale lo stesso per il fototesto) genera, infatti, una crisi ‘istituzionale’ nel mondo della cultura, discutendo o ridimensionando la centralità operativa di enti come librerie, biblioteche, musei.

Un discorso diverso, alla luce di quanto detto sin qui, varrà per l’archivio, che si colloca semmai, per molti artisti contemporanei, sia all’inizio che alla fine della catena produttiva. Questa circolarità della forma-archivio entro i processi di creazione artistica è garantita, come abbiamo più volte ribadito, dalla sollecitazione epistemologica e semantica che esso pone al suo utente proprio in quanto *medium*. Come archivio ri-creato, come atlante fototestuale, come libro d’arte, pertanto, il volume di Cresci invita il lettore a interagire liberamente con l’eredità storica veicolata dai suoi contenuti, stimolandone, allo stesso tempo, immaginazione e senso critico.

- ¹ Edwards / Hart 2004; Serena 2012.
- ² Caraffa 2012, p. 47.
- ³ Leonardi 2013, p. 51.
- ⁴ Cresci 2011, s.p.
- ⁵ Valtorta 2017. Per un inquadramento dell’attività di Cresci nell’ottica autoriale, si rimanda a Cresci 1977; Cresci 1979; Cresci / Mazzacane 1983; Cresci 1989. Per una ricognizione generale, cfr. De Pascale 2007; per lo specifico, si vedano i contributi critici in Castagnoli / Passoni 2004; Cresci / Fofi 1980;

Ficacci / Ragozzino 2012; Rodeschini / Cresci 2017.
- ⁶ De Pascale 2007.
- ⁷ Cresci 2017. Nello stesso periodo la mostra si sposta al SiFest26 di Savignano sul Rubicone. Il fotolibro, che misura 22,5 × 495 cm è realizzato con rilegatura a soffietto per suggerire un’idea di continuità della visione e non presenta né pagine distinte né numerate.
- ⁸ Cresci 2016.
- ⁹ Cresci 2017, s.p.
- ¹⁰ Messori 2013 [1960], s.p.

- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Jacobson 2007; Behdad 2015.
- ¹³ Messori 2013 [1960], s.p.
- ¹⁴ Sugli effetti di allocronia e le strategie di negazione della contemporaneità, cfr. Fabian 2000 [1983].
- ¹⁵ Satta 2007, pp. 14-15.
- ¹⁶ Cfr. Faeta 2012, p. 190: “Ma la fotografia sociale di Cresci [...] cercava di entrare dietro le quinte del set [...]. Faceva i conti con la dimensione segnica della materia

—
Note

contadina e artigiana [...]. Si sporcava le mani con la nozione di ricerca sul campo”.

– 17 Nella concezione benjaminiana, il montaggio è procedura in grado di determinare un aumento di “conoscenza”. Il sapere storico, e storico-artistico nella fattispecie, è dunque il prodotto di una “dialettica del montaggio e dello smontaggio” applicata alle immagini e ai suoi contenuti profeticamente anticipatori. Cfr. Didi-Huberman 2007 [2000], p. 205: “L’immagine [...] è un disturbo nella rappresentazione perché indica un futuro della rappresentazione”.

– 18 Faeta 2011, p. 20.

– 19 Marano 2007, pp. 134-135.

– 20 Della discrepanza “tra aderenza analogica della fotografia e sua vocazione interpretativa” si legge in Faeta 2003, p. 105.

– 21 Enwezor 2008, p. 12.

– 22 Merewether 2006, p. 10.

– 23 Cfr. Osthoff 2009, che designa l’archivio quale fonte di conoscenza intersoggettiva, sulla scorta del filosofo Vilém Flusser.

– 24 Senaldi 2003, p. 18.

– 25 Meloni 2013, p. 11. Sulla “strategia dell’affermazione attraverso la citazione”, cfr. anche Belting 1990 [1983], p. 45.

– 26 Cresci 2017, s.p.

– 27 Cresci 1979.

– 28 Ficacci / Ragozzino 2012.

– 29 Gli studi di teoria della forma, applicati alla sperimentazione fotografica (*Geometria non euclidea*, Venezia, 1964-1966; *Serie sul quadrato*, Venezia, 1965-1972; ma anche *Geometrie inquiete*, Venezia-Bergamo, 1964-2007), sono riconducibili in primo luogo all’iscrizione al Corso Superiore di Disegno Industriale a Venezia (1963) e alla collaborazione con il Gruppo N di Padova. Sul “ricorso alla geometria quale struttura elementare dell’analisi e recupero dei metodi e degli strumenti tradizionalmente formativi dell’arte”, cfr. Ficacci / Ragozzino 2012, p. 8.

– 30 Valtorta 2004; Valtorta 2012b; Valtorta 2017.

– 31 Serena 2012, p. 53. Ma cfr. anche Serena 2010; Serena 2013.

– 32 Tale dimensione teorica non costituisce l’oggetto di questo contributo, che vi accenna senza alcuna volontà esaustiva e solo nell’ottica del caso di studio. Per una più complessa contestualizzazione dell’archivio fotografico come “dispositivo”, si rimanda ancora a Serena 2010; Serena 2013.

– 33 Cresci 1989, p. 13.

– 34 Lo studio della fotografia come “oggetto sociale”, in questa prospettiva, si affianca alle pratiche microstoriche, come rilevato da Serena 2013, p. 26.

– 35 Pelgrefi 2014, p. 3.

– 36 Mattei 2012.

– 37 Frescani 2015.

– 38 Cresci 2016.

– 39 Pozzi 2009, p. 307.

– 40 Cresci 2016.

– 41 Cresci 2011, s.p.

– 42 *Ibid.*

– 43 Ugenti 2013, pp. 92-95.

– 44 *Ivi*, p. 94.

– 45 Maffei 2003, p. 5.

– 46 Barbieri 2003, p. 35.

– 47 Carré 2003, p. 47.

– 48 *Ivi*, p. 49.

– 49 L’elenco non ha alcuna pretesa di completezza: troppo “grande” e “variegata” si rivela la “famiglia di artisti che nell’arco del Novecento hanno scelto l’importante strada del riutilizzo e della rivitalizzazione dei materiali, degli oggetti e delle immagini già esistenti, che spesso si incrocia con quella della serialità e della catalogazione” (Valtorta 2012a, p. 11). Varrà solo la pena ricordare – con la menzione dei poveristi torinesi – come la ridefinizione fotografica di Cresci maturi anche a contatto con tali formazioni d’avanguardia, in particolare sotto il patrocinio dei galleristi romani Fabio Sargentini (L’Attico) e Mara Coccia (Arco d’Alibert).

– 50 Gazzotti 2008.

– 51 Cfr. in particolare Drucker 1995; Moeglin-Delcroix 1997; Lauf / Phillipot 1998.

– 52 Maffei 2010, p. 19.

– 53 Cfr. Montandon 1990; Wagner 1996.

– 54 Cometa 2016, p. 73.

– 55 *Ivi*, p. 70.

– 56 Cresci 2017, s.p.

– 57 Cresci 1989. La riflessione dell’artista figure sulla “fotografia come segno” può essere opportunamente ricondotta all’esperienza didattica in

Basilicata, avviata con la fondazione del Laboratorio Uno (1978), un corso che univa ai fondamenti grafici del *basic design* il retaggio della cultura materiale locale. Cfr. Carullo / Pagliarulo 2013.

– 58 La categoria derridiana viene ripresa da Baldacci 2016, p. 175: “[...] nel processo memoriale, che non è un’azione di semplice revival, ma di traduzione, cancellare le tracce del passato significa traslarle e porre le basi per l’esistenza futura dell’archivio stesso”.

– 59 Cometa 2016, pp. 93-95.

– 60 Grazioli 2012, p. 52.

– 61 In direzione uguale e contraria “al lavoro di Piero Manzoni, in cui lo spettatore è costretto ad accettare da parte dell’artista una sorta di verità dogmatica, una promessa di esistenza, che si tratti di fiato, di misure o di merda” (Madesani 2004, p. 48). Il *topic* dell’esposizione è ripreso in un lavoro del 2016 (*Time out*) e calato nel paesaggio post-mediale: stavolta, i fotogrammi racchiusi nei mille cilindri sono infatti immagini raccolte su Instagram.

– 62 Cresci 1977, s.p.

– 63 Cit. in Ficacci / Ragozzino 2012, pp. 156-157. I concetti, qui implicati, di “archivio della memoria” e “albero genealogico” sono già attivi nella serie dei primi anni Settanta, *Ritratti reali*, in cui i soggetti in posa – popolo di Lucania – tengono in mano altre foto-ritratto: “i loro doppi irrigiditi nell’immagine destinata a conservare il loro ricordo per coloro che verranno”, commenta a proposito Goffredo Fofi (Cresci / Fofi 1980, s.p.).

Baldacci 2016 Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016.

Barbieri 2003 Carla Barbieri, *Catalogazione*, in Giorgio Maffei (a cura di), *Il libro d’artista*, Milano, Edizioni Bonnard, 2003, pp. 35-40.

Behdad 2015 Ali Behdad, *Camera Orientalis. Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

Belting 1990 [1983] Hans Belting, *La fine della storia dell’arte o la libertà dell’arte*, Torino, Einaudi, 1990 [ed. orig. tedesca 1983].

Caraffa 2012 Costanza Caraffa, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, in Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), num. mon. *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, in “Ricerche di storia dell’arte”, n. 106, 2012, pp. 37-52.

Carré 2003 Jean-Dominique Carré, *Collezione*, in Giorgio Maffei (a cura di), *Il libro d’artista*, Milano, Edizioni Bonnard, 2003, pp. 41-49.

Carullo / Pagliarulo 2013 Rossana Carullo / Rosa Pagliarulo, *Matera anni settanta: Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l. Design e formazione nel Mezzogiorno d’Italia*, in “A/I/S/Design. Storia e Ricerche”, n. 2, 2013, pp. 1-13.

Castagnoli / Passoni 2004 Pier Giovanni Castagnoli / Riccardo Passoni (a cura di), *Mario Cresci. Le case della fotografia, 1966-2003*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 2004), Torino, Edizioni GAM, 2004.

Cometa 2016 Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa / Roberta Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.

Bibliografia

- Cresci 1977** Mario Cresci, *Fotografia come pratica analitica*, suppl. a "Fotografia Italiana", n. 229, 1977.
- Cresci 1979** Mario Cresci, *Misurazioni. Oggetti, segni e analogie fotografiche in Basilicata*, Matera, Edizioni Meta, 1979.
- Cresci 1989** Mario Cresci, *Racconti di grafica. Percorsi di ricerca tra fotografia e disegno*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1989.
- Cresci 2011** Mario Cresci, *Dentro alle cose. Intervista di Luca Panaro*, in "Flash Art", n. 292, 2011, in <<http://www.flashartonline.it/article/mario-cresci/>> (12.12.2018).
- Cresci 2016** Mario Cresci, *Intervista per Contemporary Art Torino, 27 settembre 2016*, in <<https://www.youtube.com/watch?v=7l159iihT9Y>> (13.06.2018).
- Cresci 2017** Mario Cresci, *In viaggio con Lauro Messori 1960/2016*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2017.
- Cresci / Fofi 1980** Mario Cresci / Goffredo Fofi, *L'archivio della memoria. Fotografia nell'area meridionale 1967-1980*, catalogo della mostra (Torino, Porticato del Palazzo degli Antichi Chiostrì, 1980), Torino, Regione Piemonte, 1980.
- Cresci / Mazzacane 1983** Mario Cresci / Lello Mazzacane, *Lezioni di fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1983
- De Pascale 2007** Enrico De Pascale, *Mario Cresci*, Milano, Federico Motta, 2007.
- Didi-Huberman 2007 [2000]** Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 [ed. orig. francese 2000].
- Drucker 1995** Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.
- Enwezor 2008** Okwui Enwezor, *Archive Fever: Photography between History and the Monument*, in Id. (a cura di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 2008), New York, International Center of Photography e Göttingen, Steidl, 2008, pp. 11-51.
- Fabian 2000 [1983]** Johannes Fabian, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2000 [ed. orig. americana 1983].
- Faeta 2003** Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Faeta 2011** Francesco Faeta, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Faeta 2012** Francesco Faeta, *Mario Cresci e la fotografia etnografica, una testimonianza*, in Ficacci / Ragozzino 2012, pp. 188-193.
- Ficacci / Ragozzino 2012** Luigi Ficacci / Marta Ragozzino (a cura di), *Mario Cresci. Forse fotografia*, catalogo della mostra itinerante (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2011; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2011; Matera, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, 2012), Torino, Allemandi, 2012.
- Frescani 2015** Elio Frescani, *Cultura e oro nero. Strategie comunicative e intellettuali nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*, in "Storia e futuro. Rivista di storia e storiografia on line", n. 38, 2015, in <<http://storiaefuturo.eu/cultura-e-oro-nero-strategie-comunicative-e-intellettuali-nellagip-e-nelleni-di-enrico-mattei/>> (15.12.2018).

- Gazzotti 2008** Melania Gazzotti, *Un viaggio tra le pagine dagli anni Sessanta a oggi attraverso la collezione di Liliana Dematteis*, in Melania Gazzotti (a cura di), *Books!*, Milano, Silvana Editoriale, 2008, pp. 12-35.
- Grazioli 2012** Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Monza, Johan & Levi, 2012.
- Jacobson 2007** Ken Jacobson, *Odaliskes and Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*, London, Bernard Quaritch, 2007.
- Lauf / Phillpot 1998** Cornelia Lauf / Clive Phillpot, *Artist/Author. Contemporary Artists' Books*, catalogo della mostra (Greensboro, N.C., Weatherspoon Art Gallery, 1998), New York, Distributed Art Publishers-American Federation of Arts, 1998.
- Leonardi 2013** Nicoletta Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Milano, Postmedia, 2013.
- Madesani 2004** Angela Madesani, *Angolazioni differenti. Un percorso nella fotografia di Mario Cresci*, in Mario Cresci / Davide Tranchina, *Analogie*, catalogo della mostra (Milano, Fotografia italiana, 2004), Milano, Edizioni Charta, 2004, pp. 44-57.
- Maffei 2003** Giorgio Maffei, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Il libro d'artista*, Milano, Edizioni Bonnard, 2003, pp. 5-7.
- Maffei 2010** Giorgio Maffei, *Leggere e guardare*, in Giorgio Maffei / Angela Vettese (a cura di), *Libri d'artista dalla collezione Consolandi, 1919-2009*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2010), Milano, Edizioni Charta, 2010, pp. 18-19.
- Marano 2007** Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- Mattei 2012** Enrico Mattei, *Scritti e discorsi 1945-1962. Raccolta integrale dall'Archivio storico Eni*, Milano, Rizzoli, 2012.
- Meloni 2013** Lucilla Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia, 2013.
- Merewether 2006** Charles Merewether (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, London-Cambridge, Whitechapel-MIT Press, 2006.
- Messori 2013 [1960]** Lauro Messori, *Ricordi di un geologo Agip in Iran - 1960, 14 novembre 2013*, in <<http://www.pionierieni.it/wp/?p=8164>> (13.06.2018).
- Moeglin-Delcroix 1997** Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place e Bibliothèque nationale de France, 1997.
- Montandon 1990** Alain Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Osthoff 2009** Simone Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York-Dresden, Atropos Press, 2009.
- Pelgreffi 2014** Igor Pelgreffi, *Introduzione. Il passato e il soggetto: morfologie dell'archivio*, in Jean-Luc Nancy, *Dov'è successo?*, Tricase, Youcanprint, 2014, pp. 1-21.
- Pozzi 2009** Daniele Pozzi, *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe. Tecnologia, conoscenza e organizzazione nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Rodeschini / Cresci 2017** Maria Cristina Rodeschini / Mario Cresci (a cura di), *Mario Cresci. La fotografia del no*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMEC, 2017), Bergamo, GAMEC Books, 2017.
- Satta 2007** Gino Satta, *Introduzione*, in Clara Gallini / Gino Satta (a cura di), *Incontri etnografici. Processi cognitivi e relazionali nella ricerca sul campo*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 10-26.

- Senaldi 2003** Marco Senaldi, *Cover Theory*, in Id. (a cura di), *Cover Theory. L'arte contemporanea come re-interpretazione*, catalogo della mostra (Piacenza, Officina della Luce, 2003), Milano, Scheiwiller, 2003, pp. 12-32.
- Serena 2010** Tiziana Serena, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in Anna Spiazzi / Luca Majoli / Corinna Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia*, atti della conferenza (Venezia, 2008), Crocetta del Montello, Terraferma, 2010, pp. 103-125.
- Serena 2012** Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per cose come fotografie e archivi fotografici*, in Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), num. mon. *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 106, 2012, pp. 51-74.
- Serena 2013** Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, in Francesco Faeta / Giacomo Daniele Fracapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Roma-Messina, Corisco, 2013, pp. 23-40.
- Ugenti 2013** Elio Ugenti, *Energia, dinamismo, ri-attualizzazione. Il modello ecologico nella cultura visuale contemporanea*, in "Imago. Studi di cinema e media", n. 7/8, 2013, pp. 87-98.
- Valtorta 2004** Roberta Valtorta, *Il tempo circolare di Mario Cresci*, in Castagnoli / Passoni 2004, pp. 23-45.
- Valtorta 2012a** Roberta Valtorta, *Piccola introduzione a Joachim Schmid e al tema del riutilizzo delle immagini*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Monza, Johan & Levi, 2012, pp. 7-11.
- Valtorta 2012b** Roberta Valtorta, *Percorsi circolari nel linguaggio*, in Ficacci / Ragazzino 2012, pp. 184-187.
- Valtorta 2017** Roberta Valtorta, *Tempo ciclico, ipertesto*, in Rodeschini / Cresci 2017, pp. 11-16.
- Wagner 1996** Peter Wagner (a cura di), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996.