

Per un pugno di pixel



Una adeguata e intelligente discussione preliminare su terminologia e differenti punti di vista; una rosa limitata di nomi e di esempi, utilizzati quando necessario per illustrare tesi e ipotesi, o dare avvio a ulteriori ragionamenti; sicurezza e chiarezza nel "maneggiare" vecchi e nuovi orientamenti critici; e infine, un numero limitato di proposte teoriche e pratiche per far proseguire il discorso. Pare il decalogo del buon scrittore di saggi, ed è rispettato *in toto* da Domenico Quaranta in questo suo nuovo libro, il primo dal respiro teorico ampio. Se poi si va a guardare il soggetto dell'analisi, il fatto è ancora più encomiabile, poiché si tratta di quella nebulosa costellazione che è la cosiddetta New Media Art.

Invitando caldamente a leggere il libro - un invito rivolto sia ai "frequentatori" dell'ambiente che ai profani più o meno supponenti - proponiamo una breve sintesi delle posizioni di Quaranta. Cominciando dall'esortazione iniziale a considerare la NMA in chiave sociologica e non tecnologica: "L'espressione NMA descrive l'arte che viene prodotta, discussa, criticata, consumata

all'interno di uno specifico 'mondo dell'arte'; e ancora: "L'unicità della NMA nell'orizzonte contemporaneo risiede [...] nella sua familiarità con le conseguenze culturali che l'avvento di questi media ha prodotto".

Un assunto che ha conseguenze radicali e che produce un doppio scossone: dalla parte della critica specializzata, invitata a cessare di "presentare come un fenomeno unitario una realtà assolutamente eterogenea"; dalla parte della critica "classica", invitata a "superare il gap tecnologico e [ad] affrontare questi lavori con i propri strumenti critici". Perché, ed è un concetto che l'autore ribadisce con forza e in continuazione, la NMA non può e non deve essere ridotta a "essere l'arte che usa le tecnologie digitali come medium", benché talora siano gli stessi artisti a insistere su questo fallimentare identitarismo. Ad esempio criticando coloro i quali si inseriscono nel mercato dell'arte tramite "opere derivate". Il commento di Quaranta è netto: "È vero: sono anche concessioni al mercato, ma sono soprattutto stratagemmi di traduzione per un contesto, quello dell'arte, in

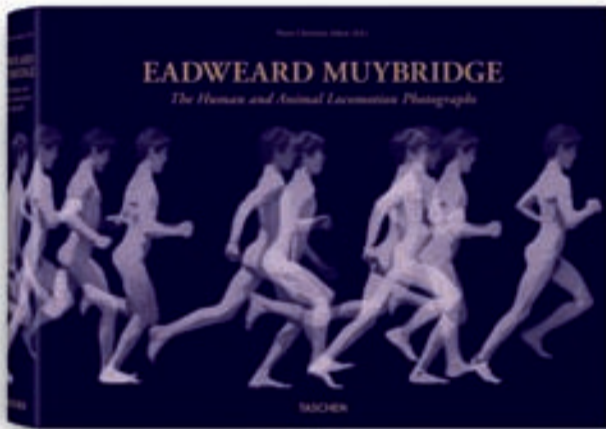
cui la traducibilità del valore culturale in valore economica è essenziale per il successo, la circolazione e la museificazione dell'opera".

Un invito all'eutanasia, dunque? Nient'affatto. È un invito al realismo, e a un doppio movimento: la NMA non è e non deve diventare "una nicchia del mondo dell'arte contemporanea", e nemmeno "un incubatore della ricerca industriale". È e deve essere un "agente di dinamismo", per l'arte e per le arti, e perché no dell'industria. Ma ciò non gli deve impedire di essere essa stessa parte dell'arte, delle arti, dell'industria. In un *double bind* che arricchisce - più o meno metaforicamente - tutti gli attori dello scambio in quest'era *postmediale*.

[m.e.g.]

Domenico Quaranta
Media, New Media, Postmedia
Postmediabooks, Milano 2010
Pagg. 176, 19 euro
ISBN 9788874900558
www.postmediabooks.it

Crono-fotografia



tro zampe contemporaneamente, visto che nei concorsi ippici ciò significa "rompere" ed esser squalificati (è chiaramente visibile che un cavallo al galoppo, in alcune fasi, non ha appoggio a terra, elemento annotato sin dai tempi di Aristotele), mentre le cronache parlano di una scommessa sulla posizione degli arti equini durante il galoppo. Muybridge fotografò il cavallo con una tecnica stereoscopica, affiancando cioè due immagini

Grazie alla conoscenza di Leland Stanford, **Eadward Muybridge** cominciò il lavoro per il quale doveva assurgere alla notorietà. E che Taschen ripropone a un prezzo appetibilissimo, in specie perché l'originale è di arduo reperimento anche nelle biblioteche più fornite.

Stanford avrebbe scommesso una grossa somma in merito alla posizione delle zampe del cavallo in movimento e avrebbe incaricato Muybridge di fugare ogni dubbio. Si trattava di sapere se un cavallo *al trotto* solleva le quat-

te leggermente disassate affinché ne risultasse un'illusione di rilievo. Tuttavia, la qualità dell'immagine era pessima, specie per ciò che concerne la nitidezza dei contorni.

Nel 1877, a cinque anni dall'inizio dell'impresa, il procedimento utilizzato è assai più elaborato: una batteria di apparecchi veniva sistemata lungo la pista da corsa e il cavallo, transitandovi, rompeva i fili tesi lungo la stessa pista, facendo scattare gli otturatori. Il suolo era ricoperto di sale, in maniera da brillare sotto il sole e fornire

l'adeguato contrasto.

L'interesse per questi esperimenti non tardò a manifestarsi, dallo *Scientific American* al francese *Nature*. Al fianco dell'interesse scientifico, doveva presto venire alla luce quello artistico. Nel 1879 Muybridge incontrava **Thomas Eakins**, il quale beneficerà largamente del suo lavoro: ne deriverà uno stimolo determinante per iniziare lo studio crono-fotografico del corpo umano e animale.

Nel 1881 pubblica *The Attitudes of Animals in Motion*; poco dopo, Stanford dà alle stampe *The Horse in Motion*, ove il nome di Muybridge non è menzionato. Nel 1884 la University of Pennsylvania stanziò ingenti fondi affinché il lavoro proseguisse. La tenacia con la quale fu condotta la ricerca è ben espressa dalle parole dello stesso Muybridge: "Una ricerca completa e sistematica [...] dimostrerebbe parecchi fatti nuovi, oggetto di interesse non solo per l'osservatore casuale, ma di indispensabile valore per l'artista e lo scienziato".

Le risorse a disposizione erano incomparabili rispetto a quelle utilizzate in precedenza: Muybridge disponeva di lastre secche molto più sensibili, con una drastica riduzione dei tempi di posa; poteva servirsi di tre batterie d'apparecchi, grazie alle quali realizzava riprese da un triplice punto di vista; il fondale formava

una griglia composta da quadrati di 5 cm di lato. Muybridge poteva scattare a una velocità di 1/6.000 di secondo, un tempo incredibilmente ridotto per l'epoca. Per lo studio degli animali, lo zoo di Philadelphia venne messo a totale disposizione, ma l'impresa era molto più complessa. Infine, Muybridge si dedicò pure alla ripresa dei movimenti di esseri umani affetti da malformazioni e malattie.

Nel 1887 venne pubblicato il risultato dell'impresa: *Animal Locomotion* contava 781 fotoincisioni - comprendenti oltre 20mila fotografie - rilegate in undici volumi che mostravano un repertorio sterminato (e talora assai ironico) di soggetti in atto di compiere i movimenti più disparati.

[m.e.g.]

Eadward Muybridge - *The Human and Animal Locomotion Photographs*
Taschen, Köln 2010
Pagg. 804, 49,99 euro
ISBN 9783836509411
www.taschen.com

Divagare, che arte!



La scrittura di John Berger è quella di un *flâneur* sedotto da improvvisi barlumi, o anche quella di un innamorato che sviluppa inattese forme di attenzione. Si concentra sul prezioso "oggetto" che ha preso a osservare, intrecciando intuizioni impressionistiche, spunti letterari, azzardi interpretativi. Come il fotografo **Robert Capa**, prova a "vedere sin dove ci si può spingere e che cosa si riesca a riportare indietro". È un'esperienza di spaesamento, la sua, una incessante perdita di sé, per sperimentare una simbolica identificazione con l'altro (persona, cosa, artista od opera che sia). "Parto da un soggetto", dice, "e lascio che mi agisca dentro, lo ascolto fino a che non mi sono convinto della sua necessità".

Così, scrivendo del ritratto di *Esopo* di **Velázquez**, si sofferma sugli stivali logori, sulla veste da pellegrino, sugli occhi che sembrano "non dipinti". È un accumulo infinito di particolari (e di digressioni) che paradossalmente saturano perfino gli spazi lasciati vuoti dalla pittura o ne suscitano là dove la pittura potrebbe sembrare compatta, serrata; ma soprattutto dettagli che vanno a occupare le zone apparentemente di nessuno che precedono, seguono (o addirittura stanno attorno) al dipinto. È come se l'autore aspirasse in segreto a una scrittura che non

mira tanto a compiersi, quanto a estendersi. Non è un caso che il ritratto di Velázquez si dilati a coinvolgere le immagini concitate di **El Greco**, gli occhi persi al mondo dei personaggi di **Zurbarán**, il Cristo di **Goya**, "un cencio bianco" che nasconde l'invisibile... Come non è un caso che Berger, entrando nella Cappella degli Scrovegni, venga investito dall'immenso incendio degli affreschi di **Giotto** e che il suo discorso si apra al cinema, al teatro, alla televisione, alla narrativa, facendo dialogare tra di loro **Whitman** e **Scorsese**, **Thomas Mann** e **Bergman**. Tutto è pensato come un sistema di saperi che svelano assonanze invisibili, corrispondenze segrete. Al posto del punto di vista unico, si introduce la molteplicità, la mutevolezza. Si fa prospettiva su una ridefinizione dell'ordine delle cose, dei luoghi, dei tempi.

Scrivendo di **Pollock**, Berger non si ferma ad analizzare un corpo e una carne che diventano pittura, ma inserisce nel suo "racconto" anche la figura della moglie **Lee Krasner**. "Lui devastava e lei riproduceva la ferita e la suturava. Lui dipingeva fiamme e lei dipingeva fuoco in un braciere". Si capisce che a interessare non è solo l'arte messa con la testa in giù, ribaltata, negata, ma la vicenda di due esseri estremi, stravolti dalle passioni che tagliano tutto, che

prendono tutto. A contare è il tentativo di portarsi sempre al di là dei recinti disciplinari, dei repertori accademici, e incernierare il teorico al narrativo, le immagini alle metafore, calcando come su carta copiativa tracce che lasciano immaginare altro, che diventano altro.

Ce lo indica lo stesso titolo del libro, *Presentarsi all'appuntamento*: quasi un entrare in contatto, se non addirittura nella stessa pelle dell'opera, ma per lasciarla poi migrare in altre storie, in altre possibilità di trama (come invece indica il sottotitolo: *Narrare le immagini*). Una visione accostata e contemporaneamente panoramica: un circuire il proprio oggetto, un sedurlo da più punti di vista come se fosse "un discorso amoroso" o un contagio affettivo, e come Berger aveva già fatto in suoi precedenti testi, quali *Del Guardare* (1995), *Questione di sguardi* (2002), *Modi di vedere* (2004), *Sul disegnarci* (2007).

[Luigi meneghelli]

John Berger - *Presentarsi all'appuntamento*
Libri Scheiwiller, Milano 2010
Pagg. 272, 18 euro
ISBN 9788876446337
www.librischeiwiller.it