

# *Ontologia e morfologia dell'immagine*

Riflessioni su una “forma che pensa”

Enza Maria Macaluso\*

DOI:10.30449/AS.v8n16.148

Ricevuto 1-03-2021 Approvato 11-10-2021 Pubblicato 30-01-2022



**Sunto:** *Lo scopo del seguente articolo è di discutere della natura dell'immagine. Esso riguarda non il semplice “che cos'è” dell'oggetto in questione, ma più precisamente i modi in cui l'immagine vive e si trasforma, con l'obiettivo di mettere in mostra le connessioni tra ontologia e morfologia dell'immagine. L'articolo considera l'immagine come forma vivente e sottolinea, attraverso un'indagine di tipo morfologico, con particolare riferimento a Johann Wolfgang von Goethe e a Viktor von Weizsäcker, la possibilità di effettuare un uso operativo del concetto di forma per la comprensione dell'emergenza dei processi di configurazione dell'immagine e la sua natura relazionale.*

**Parole Chiave:** Immagine; Morfologia; Divenire della forma; Temporalità biologica; Gioco di sguardi.

**Abstract:** *The aim of this paper is to discuss the nature of the image. It regards not the simple “what is it” concerning the object in question, but more precisely the ways in which image lives and transforms itself, in order to demonstrate the link between ontology and morphology of the image. The article intends to consider image as living form and highlights, through a morphological investigation, with particular reference to Johann Wolfgang von Goethe and Viktor von Weizsäcker, the possibility to make an operational use of the concept of form for understanding the emergence of the image configuration process and its relational nature.*

---

\* Dipartimento di Scienze Umanistiche - Università degli Studi di Palermo  
enzamacaluso1995@libero.it

**Keywords:** Image; Morphology; Becoming of the form; Biological temporality; Play of gazes.

**Citazione:** Macaluso E. M., *Ontologia e morfologia dell'immagine. Riflessioni su una "forma che pensa"*, «ArteScienza», Anno VIII, N. 16, dicembre 2021, pp. 51-70, DOI:10.30449/AS.v8n16.148.

*Tutte le cose devono penetrare l'una nell'altra  
l'una deve attraverso l'altra attecchire e maturare;  
Ciascuna cosa in tutte le cose si figura,  
il mondo diventa sogno, il sogno mondo.*

(Novalis, Enrico di Ofterdingen)

## 1 - Che cos'è un'immagine, ovvero cosa diviene

Viviamo in un mondo fatto di immagini. Tale presa di coscienza costituisce un tema centrale per il dibattito artistico, estetico, filosofico, etico-politico, e ancora, in maggiore misura, per le pratiche quotidiane in cui siamo immersi. Si assiste quotidianamente ad una "discesa" dell'immagine, compresa dell'immagine artistica, verso la realtà, in maniera irreversibile e rapida. Ciò non costituisce una forma di degradazione dell'arte o di deterioramento oggettuale e concettuale dell'immagine, bensì una comprensione più aderente al suo farsi in processi di sviluppo. Su questo si basa, a mio parere, la vitalità dell'immagine e di un'arte che non dipenderà più dalla sua capacità di fornire un servizio in termini di intrattenimento o di abbellimento; un'immagine che non può rappresentare la "ciliegina sulla torta" del reale e che, oltre la sua funzione, configura la forma di inveramento e di realtà del mondo in immagine. Tale risolversi del mondo nella propria immagine avanza una serie di questioni di interesse filosofico, prima tra queste quella prettamente ontologica che riguarda il "che cos'è" dell'immagine. Domanda a cui, in certo modo, i versi di Novalis posti in epigrafe intendono fornire una risposta. Riconosciamo in essi lo sguardo della

*Frühromantik* che evoca l'idea di uno spirito che sia "tutto in uno" e di un'opera d'arte che si identifichi con la natura stessa nell'unità sinestetica dell'esperienza sensibile. Tuttavia, è solo in riferimento ad una base relazionale del discorso che ciò "prende figura", e solamente nell'attesa che ciò possa attecchire e maturare e che ciascuna cosa possa figurarsi in tutte le altre nel mezzo dell'immagine. I versi citati ci riportano ad un piano in cui l'immagine data sensibilmente si lega ad una perfettibilità infinita dell'arte, dunque ad un processo in cui emerge come sostanza in eterno divenire. È in tale contesto che alle questioni tutt'oggi aperte sull'ontologia dell'immagine ritengo debba legarsi una morfologia dell'immagine, ovvero un'analisi dell'immagine da un punto di vista morfologico che sia in grado di rileggere e di far propri i concetti, la metodologia e gli obiettivi della scienza della forma.

L'oggetto di studio designato, dunque, non risulta essere in grado di rispondere adeguatamente alla domanda che mira dritto al suo "che cos'è", ma ha sicuramente molto da dirci su "cosa diviene" l'immagine e sulle modalità in cui la percezione aspira al pensiero, a partire dall'esigenza di riconsiderare il concetto di immagine in senso vivente e di pensare l'immagine da un punto di vista morfologico.

## **2 - Le ragioni della forma vivente: forma, temporalità, metodo**

Il progetto di un'estetica come scienza dell'uomo si interfaccia in maniera essenziale con lo studio che concerne la forma vivente intesa come fenomeno estetico a partire dalla sua configurazione. Scienza della forma è, allora, scienza della metamorfosi; ma scienza della forma è anche scienza della percezione sensibile per mezzo della quale questo si rende manifesto. Il motivo morfologico persegue, pertanto, un sapere della sensibilità, un certo "ragionare" della percezione, seguendo l'esigenza già formulata da Goethe di completare il progetto critico kantiano per mezzo di una ulteriore *Kritik der Sinne* che facesse capo ad una ragione non pura, ma incarnata e declinata in senso sensibile e storico. È proprio tra le pagine di Goethe, nei suoi studi dedicati alla botanica, che l'occorrenza "morfologia", in

un senso decisamente ampio ed interdisciplinare, si manifesta per la prima volta come referente di tale progetto: «di conseguenza, nel divenire dell'arte, del conoscere e della scienza s'incontrano ripetuti tentativi di fondare e svolgere una dottrina, che a noi piace chiamare Morfologia» (J.W. Goethe, 2005, pp. 42-43).

La ricerca morfologica goethiana prende vita da uno spiccato interesse per la botanica e per le forme di vita in generale che la conduce alla ricerca della cosiddetta *Urpflanze*, una pianta originaria o "pianta-tipo" intesa come forma di vita contenente in sé tutti i suoi possibili sviluppi futuri. Si profila in tal modo la possibilità concreta di incontrare "il mondo in un filo d'erba" e di comprendere in che modo, riprendendo i versi di Novalis, ciascuna cosa possa figurarsi in tutte le altre. Nel pensiero morfologico il concetto di idea viene inteso nei termini di una *allgemeines Bild* che si profila nell'esperienza empirica della forma. Questa metodologia assume in se stessa un motivo sperimentale e anticipa i problemi del sistema della natura; una natura che più precisamente non ha sistema: «essa ha vita, essa è vita e successione da un centro ignoto verso un confine non conoscibile» (J.W. Goethe, 2005, p. 144).

La diffidenza dalle cause finali conduce verso un principio di chiarificazione ricorsiva che in morfologia si fonda sulla dinamica temporale della forma secondo un processo non lineare ed omogeneo, bensì ritmico, che determina la struttura storica e contingente dello spazio formale. In esso opera quella che Goethe definisce nei termini di una "tensione fondamentale" inerente al farsi stesso della forma, in cui una "vis centrifuga" che conduce ad una perdita e ad un'assenza di forma coopera con una "vis centripeta" che denota la capacità di persistere di ciò che una volta è divenuto realtà. La forma nel suo complesso esistenziale si profila non come *Gestalt*, intesa come forma conclusa e fissata nei suoi caratteri, bensì come *Bildung* - termine traducibile come "formazione" - poiché ci accorgiamo che nelle forme esistenti «non v'è mai nulla d'immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto» in cui «il già formato viene subito ritrasformato» (J.W. Goethe, 2005, p. 43).

Il referente principale per il nostro approfondimento morfologico sarà costituito, tuttavia, dall'ope-

ra del medico-filosofo tedesco Viktor von Weizsäcker; uno dei padri della medicina psicosomatica, nonché una delle voci più interessanti del pensiero morfologico e dell'antropologia filosofica novecentesca. I suoi studi, nell'arco di poco più di un ventennio, procedono da un'analisi fisiologica dei sensi e della percezione, tipica della produzione degli anni Venti, sino all'obiettivo di una comprensione "patica" del vivente che determinerà negli anni Cinquanta il progetto incompleto di una *Patosofia*. La scienza della forma, nel modo in cui viene a configurarsi secondo la linea goethiana-weizsäckeriana, non può fare a meno di quella componente vissuta della trasformazione, la quale determina una conoscenza del mondo che parte da uno sguardo, da una percezione che ci implica come viventi in un processo in cui il soggetto ha sempre a che fare con "oggetti dotati di un soggetto". Entro questo orizzonte relazionale si delinea il processo di formazione che intende la forma come configurazione della relazione tra organismo e ambiente, a partire dalla molteplicità delle sue dimensioni e possibilità di sviluppo nella struttura circolare di percezione e movimento che Weizsäcker definisce in una sua opera del 1940 col termine di *Gestaltkreis*. Il circolo della forma rappresenta la metafora biologica chiave di tutta la riflessione weizsäckeriana e definisce, nell'alternanza di percezione e movimento, la complessità della relazione ambientale a partire dalla coappartenenza di una componente percettivo-passiva e di una attiva sul mondo percepito. Nella relazione il soggetto si muove percependo il mondo e allo stesso tempo, tuttavia, è la percezione del mondo circostante a determinare in qualche modo l'automovimento del soggetto. L'uomo è dunque un essere il cui movimento è contemporaneamente causa ed effetto del mondo che lo circonda. Quel che sembrerebbe susseguirsi in una successione lineare, ora appare piuttosto assumere l'aspetto di un unico processo che si racchiude in circolo e la cui unità si esplica nella forma del cosiddetto "atto biologico". L'unità vivente della forma è un processo sempre in atto per mezzo di una tensione formante in continuo movimento:

mentre infatti il ritmo di sistole del conoscere e diastole dell'agire si dispiega nel tempo in un presente verso la manifestazione fenomenica - mentre questo ritmo si manifesta come uno - si

manifesta la forma. Con ciò la coappartenenza di forma e tempo è mostrata come necessaria a partire dall'essenza della forma (V von Weizsäcker, 2011, p. 72).

Sono questi i temi che verranno puntualizzati e brillantemente sviluppati nei due saggi, rispettivamente del 1942 e 1943, dal titolo *Gestalt und Zeit (Forma e tempo)* e *Wahrheit und Wahrnehmung (Verità e percezione)*. Lo studio della forma, alla ricerca di una sua specifica legalità disciplinare, in Weizsäcker fa un tutt'uno con il divenire della forma stessa, con la sua *Gestaltung*. Ma la particolarità dell'oggetto di studio richiede anche una riflessione di carattere metodologico ed un ripensamento delle condizioni di conoscibilità dei fenomeni, su nuove basi che individuano in una teoria della percezione, nei termini in cui finora l'abbiamo descritta, la chiave di volta della morfologia. Essa ci permette di cogliere i fenomeni nel loro sviluppo e, da un punto di vista teorico, pone Weizsäcker oltre Kant ed oltre lo schema temporale del meccanicismo classico di un tempo omogeneo e qualitativamente indifferenziato. Egli vuole sottolineare che per la percezione «il contributo essenziale del tempo non sta nel fatto che esso è la "forma del senso interno" (Kant); ma la forma stessa è ciò che contribuisce a formare la struttura temporale. Ogni fenomeno figurato, in quiete o in movimento, possiede anche una forma temporale» (V. von Weizsäcker, 2011, p.64).

In queste righe l'autore esplicita la fondamentale coappartenenza di forma e tempo e sottolinea una primarietà della forma, dal momento che è attraverso il configurarsi dei fenomeni che sorge un certo ordine del tempo rispetto al quale pare evidente che «la vita non è nel tempo, ma il tempo è nella vita, o più esattamente diviene attraverso la sua autoposizione» (V. von Weizsäcker, 2011, p. 39).

Quello di cui ci parla la Morfologia è un tempo vissuto che ha a che fare con la vita, con il manifestarsi dell'evento e con un tempo biologico inteso come ritmica di eventi formali, il quale individua la realtà delle forme in una certa immagine della presenza. Immagine mutevole, per la precisione, come chiaramente intende sottolineare l'autore sin dalla prima pagina del saggio di riferimento in cui scrive: «forma è ciò che è divenuto costante; ma proprio ciò è quel che si dimostra di nuovo come ciò che fluisce» (V. von Weizsäcker,

2011, p. 25). La forma si costituisce in queste circolarità come «ciò che abbisogna d'interpretazione» (V. von Weizsäcker, 2011, p. 26) e che ci pone costantemente in *media res* in un processo inarrestabile in cui l'immagine, la figura percepita sensibilmente, costituisce il processo stesso della forma, dal momento che non può veramente essere compresa se colta come oggetto, ma solamente se considerata come campo operativo del divenire immagine-forma.

Se è possibile affermare che «la vita non è un orologio, ma ritmo» (V. von Weizsäcker, 2011, p. 36), è naturale dedurre che la percezione della forma nella sua attuale concrezione corrisponde al costituirsi di una vivente esperienza di realtà in cui è la realtà stessa ad essere ricostituita in relazione al soggetto con cui interagisce. Gli esseri viventi, infatti, reagiscono in maniera diversa ai medesimi stimoli esterni operando quella riconfigurazione degli intorni nel proprio ambiente. Questo processo si basa su un certo grado di indeterminismo metodologico secondo il quale l'atto biologico, inteso come un processo avente una forma, si determina a partire dalla sua conformazione relazionale che scaturisce da un legame reciproco e aperto tra organismo e ambiente. La forma sarà, dunque, sempre in fase di assunzione, senza la possibilità di seguire uno schema temporale e formale già dato univocamente. A questo indeterminismo metodologico nell'opera weizsäckeriana si aggiunge un indeterminismo pratico che riguarda direttamente e dal suo interno il farsi dell'esperienza. Esso trova la sua realizzazione nella vita del vivente-uomo, per il quale l'indeterminatezza del futuro si contrappone alla determinatezza del passato, è nel tempo che la vita assume la sua significazione:

Mentre riconosciamo immutabile il passato, crediamo il futuro capace di sorprenderci, e al tempo stesso lo riteniamo influenzabile. Dal momento che ogni passato era una volta un futuro, sorge la questione se questo passato non debba essersi trasformato sotto la stessa condizione di indeterminatezza di ogni realtà futura (V. von Weizsäcker, 2011, p. 40).

Per chiarire ulteriormente questo punto, Weizsäcker introduce un esempio semplice quanto efficace: è il caso di una partita a scacchi in cui la possibilità della partita stessa si realizza solo a

condizione che non si conosca la mossa successiva dell'avversario. L'indeterminatezza della situazione di gioco è la condizione reale del suo svolgimento in un ambiente legato essenzialmente alle regole del gioco e alla libertà delle mosse. Regole, è opportuno precisare, che si stabiliscono come tali solo all'interno della forma del gioco e in relazione al suo svolgimento, e che specificano in che senso l'autore parli di una "indeterminatezza conforme a legge". L'indeterminatezza come condizione necessaria si rende conforme a legge - una legge non già data, ma che va stabilendosi e confermandosi di volta in volta - nel processo in cui essa opera per la reale determinabilità del futuro. Come nel gioco, anche nella vita il tempo biologico di cui ci parla la morfologia non sarà una somma di punti temporali posti in successione tra loro, ma un divenire ritmico di una temporalità anamnastico-prolettica che riguarda non il presente in quanto tale nella sua determinazione, ma «un presente che getta un ponte sul tempo» (V. von Weizsäcker, 2011, p. 45). Qui "gettare un ponte" vuol dire esattamente attraversare la temporalità biologica in seno all'esperienza vissuta; attraversare un processo di configurazione in cui la forma si trova là dove in ogni momento un indeterminato diviene invariabile. Il prima e il poi, ciò che precede e ciò che segue, si completano realmente in un gioco dialettico di attesa e compimento che costituisce la categoria dello sviluppo, fondamentale per la comprensione di una forma assolutamente centrata sul presente. È nel "qui ed ora" del fenomeno percepito che esso «riceve il suo esser formato dall'esser dotato di forma di ciò che appare» (V. von Weizsäcker, 2011, p. 59) e che, più precisamente, mi appare. La percezione dei sensi rende intuitivo nell'evento della forma quanto è solamente pensabile e persegue all'interno del progetto morfologico, a partire dai suoi esordi goethiani, una vera e propria riabilitazione della sensibilità: da una fiducia nei sensi sino al riconoscimento di un perfezionamento delle facoltà conoscitive per mezzo di un'integrazione tra sensibilità ed intelletto.

Per la morfologia la questione ontologica è anche una questione gnoseologica e questo Weizsäcker lo affronta diffusamente nella sua opera e in modo particolare nel saggio su *Verità e percezione*. Ma già nelle ultime pagine di *Forma e tempo* l'autore anticipa tale

apertura nei confronti della verità della percezione e afferma che «in verità è proprio la vigile immersione nelle immagini della nostra percezione che ci informa che qui non c'è niente di definitivamente formato, ma sempre e solo un formarsi» (V. von Weizsäcker, 2011, p. 66). L'autore ci suggerisce un concetto di verità che collabora con la percezione e che viene costantemente messo alla prova; una verità pragmatica che non va in primo luogo conosciuta, ma realizzata. Quello che da un punto di vista metodologico ha come esito l'inserimento del soggetto nelle scienze, porta avanti, in un senso più ampio, una vera e propria svolta antropologica della morfologia in grado di valere come massima per la ricerca e di rafforzare il rapporto tra l'osservatore e l'oggetto osservato, che diviene in tal modo un rapporto alla pari in cui la distanza non è indice di estraneità ma di reciproco coinvolgimento. In senso proprio non è l'uomo a stabilire un rapporto di superiorità rispetto al sapere e alla verità; così come, non possiamo neanche affermare che sia l'uomo a "creare" le immagini di cui si costituisce il suo mondo.

Al concetto proprio della scienza moderna di un'oggettività della natura alla quale si può giungere facendo astrazione dal soggetto, viene contrapposta una natura che si mostra essere la natura dell'uomo, la "sua" natura. Si tratta di quella relazione che Weizsäcker definisce «conforme a legge, eppure in ogni caso assai singolare dal punto di vista logico» (V. von Weizsäcker, 2011, p. 78). Ad operare, nella percezione come nella vita in generale, è il cosiddetto "principio dell'antilogica" che ci avvisa sull'impossibilità di comprendere un ordine del reale in maniera totale e sistematica. L'"attivismo" del ventesimo secolo cui fa riferimento l'autore in queste pagine ricolloca l'uomo secondo una strategia anti-isolazionista all'interno di un processo che implica il ruolo attivamente strutturante del soggetto nel processo di configurazione. Infine, dopo aver passato in rassegna una serie di esempi di cosiddette illusioni percettive, la cui analisi ci mostra uno scarto tra logica e intuizione, l'autore intende sottolineare che il compito svolto in *Verità e percezione* è quello di «mostrare come l'esperienza vitale della percezione nel suo incessante fiorire mostri appunto ciò che è oggettivo solo nel non-oggetto, cioè nel soggetto» (V. von Weizsäcker, 2011, p. 94).

Una tale natura non-oggettuale è quella che riguarda il darsi dell'immagine nell'esperienza che facciamo di essa. Dopo aver esplicitato brevemente il nesso tra ontologia e morfologia nello studio della forma vivente, ritengo, pertanto, di potermi servire di un uso operativo del concetto di forma per comprendere le modalità in cui l'immagine vive e si trasforma.

### 3 - L'immagine è una "forma che pensa"

Interrogarsi sulle immagini è inevitabile, oltre che necessario, in accordo con la fenomenologia offerta dal *De Anima* di Aristotele secondo cui «l'anima non pensa mai senza immagini» (Aristotele, 2011, p. 225). La domanda, come abbiamo visto, si rivolge in maniera più mirata alla condizione delle immagini poiché concerne il processo del farsi dell'immagine e le modalità secondo cui si articola un certo ragionare della percezione. In tale contesto il pensiero morfologico ci fornisce una chiara indicazione sulla reciprocità di una percezione che aspira al pensiero e di un pensiero che aspira alla percezione. Essa ci suggerisce che se da un lato il pensiero pensa per immagini, dall'altro la percezione si configura, prende vita in immagine. Pensare con le immagini vuol dire, altresì, che ogni tipo di lavoro cognitivo non passa mai per una struttura generale del pensiero, ma sempre attraverso pratiche specificamente messe in forma in modo da rintracciare nell'immagine un "fatto morfologico".

Variando il tono sinora mantenuto, intendo addentrarmi nella questione. Sceglierò di farlo a partire da un riferimento cinematografico, se in tal modo è possibile descrivere lo straordinario progetto delle *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard. È ovviamente molto più di questo: una storia fatta di storie, un mondo fatto di mondi e delle relative possibilità. Godard parla dell'immagine cinematografica, a cui ha dedicato la sua vita e la sua carriera, ricollegando la forma cinematografica al mezzo pittorico. Egli riconosce che con l'opera di Manet ha inizio la pittura moderna, ovvero il cinematografo. Tale esplicitazione sembrerebbe lasciarci intendere come nella pittura moderna di Manet sia già presente, come contenuta in nuce, la possi-

bilità di sviluppo dell'immagine nel mezzo cinematografico. Il regista francese prosegue definendo le immagini come «des formes qui cheminent vers la parole, très exactement une forme qui pense» (J.L. Godard, 2006, p. 55). L'immagine è, dunque, una forma in movimento che procede verso la parola e che possiamo leggere, a questo punto, alla luce del rapporto infinito tra immagine e parola teorizzato da Foucault, in cui la divergenza tra i due regimi problematizza il tradizionale modello della rappresentazione in un rapporto che si rivela infinito perché è infinitamente dettagliabile. L'immagine viene definita, inoltre, come una forma che pensa. Tale espressione, folgorante per la sua chiarezza, ammette anzitutto un primato della forma nella teoria dell'immagine e consente in tal modo di servirci di un punto di vista morfologico per la sua comprensione. L'immagine è una forma che si riferisce ad una certa attività di pensiero e che si pensa in una trama complessa di relazioni. A tal proposito la pittura di Manet risulta paradigmatica e non a caso, nell'infinità del rapporto che le lega, le parole delle *Histoire(s)* cui abbiamo fatto riferimento sono accompagnate dalle immagini dei volti delle donne dei quadri del pittore impressionista. Ancora una volta il riferimento a Foucault sorge spontaneo. In una celebre conferenza pronunciata a Tunisi nel 1971 intitolata *La pittura di Manet*, il filosofo affronta un discorso profondamente alternativo sulle condizioni di possibilità della pittura e sulla realtà dell'immagine. Egli ci fa notare come per la prima volta con Manet, pur collocandosi la sua pittura all'interno di una tradizione rappresentativa, vengano messe in evidenza le proprietà materiali dello spazio della tela. Emerge così una trama di linee, di assi, di fibre, di tessuti, di piani, di muri, e una cornice che per la prima volta diventano elementi costitutivi dell'organicità dell'immagine. Lo spazio materiale del quadro non è più semplicemente uno spazio rappresentativo in cui qualcosa si figura, ma è il luogo aperto del possibile in cui l'immagine prende forma.

Intendo sottoporre all'attenzione del lettore un'espressione che Foucault utilizza nel saggio su Manet: passando da un'opera all'altra del pittore francese egli afferma che «in un certo senso è lo stesso quadro» (M. Foucault, 2001, p. 27). Con ciò viene presupposto un certo divenire dell'immagine nel mezzo pittorico e una

certa relazionalità e organicità interna all'opera di Manet. Ma è interessante notare come questa *Gestaltung* dell'immagine si configuri a partire da quelle proprietà materiali che, nello specifico discorso sull'immagine, come nella scienza della forma a cui abbiamo deciso di far riferimento, costituiscono un vincolo materiale. Dire che si tratta dello "stesso" quadro non significa mettere in atto una catalogazione sommaria, bensì riconoscere nel vincolo materiale della tela, con le sue specifiche caratteristiche, l'insieme delle condizioni di possibilità dell'immagine. Forme organiche in divenire che si rivelano in grado di stravolgere alcuni dei principi fondamentali della percezione pittorica, primo tra questo quello della rappresentazione.

Se la pittura di Manet «in un certo senso non rappresenta nulla» (M. Foucault, 2001, p. 40), essa gioca una partita ancor più decisiva: nell'immagine è in atto il gioco della forma. Qui gli spazi sembrano restringersi attorno ad una trama di sguardi che li percorrono in direzioni differenti, come se proseguissero parallelamente lungo un recto e un verso dell'immagine. Emerge altresì un primato dello sguardo. I personaggi, tra i quali in primo piano molto spesso troviamo delle donne, guardano qualcosa in direzione opposta senza che a noi sia dato conoscere cosa. Foucault scrive a tal proposito che «Manet ha tagliato lo spettacolo affinché in un certo qual modo non vi sia niente da vedere, affinché il quadro consista in sguardi rivolti verso l'invisibile» (M. Foucault, 2001, p. 43). In questo restringimento visivo si verifica in realtà un'apertura dello spazio e dell'immagine, che conduce lo spettatore quasi al desiderio di girare attorno al quadro, di percorrerlo e di percorrere tutte le strade possibili che nell'invisibilità indicano qualcosa che deve ancora essere visto. L'inesauribilità dell'immagine è data dall'incontro degli sguardi, lì dove siamo noi a renderla visibile e illuminarla. L'immagine corrisponde, dunque, ad una proposta sensibile che rivolgendosi al nostro sguardo garantisce la soggettivazione dello spettatore e l'esercizio della sua libertà e responsabilità in un processo pressoché infinito. In questo gioco di sguardi viene a definirsi di volta in volta il posto dello spettatore e la forma dell'immagine; laddove non vi è corrispondenza figurativa lo spazio del quadro è uno spazio aperto e non normativo, «uno spazio - scrive Foucault - davanti al quale e

in rapporto al quale ci si può spostare» (M. Foucault, 2001, p. 71). L'immagine è sempre "in procinto di", molteplice e plastica, pronta ad esser guardata e a mostrarsi in una relazione che riguarda tanto l'immagine quanto lo spettatore che la osserva.

Lo storico dell'arte tedesco Horst Bredekamp definisce questo "guardare essendo guardati" reciproco come il cuore della sua *Theorie des Bildakts*.

L'obiettivo è quello di riproporre sul piano dell'immagine quello che Austin aveva proposto sul piano del linguaggio e di passare dall'"atto linguistico" all'"atto iconico" nel contesto della più generale "svolta iconica" degli studi sull'immagine.

In tale contesto l'approccio morfologico conduce a considerare un terzo elemento concettuale, quello di "atto biologico", per una migliore comprensione della natura vivente dell'immagine. Lo stesso Bredekamp nella sua fenomenologia dell'atto iconico riconosce che l'immagine percorre un «doppio binario di inorganicità e vita propria» (H. Bredekamp, 2015, p. 12) che si sviluppa nella relazione soggetto-immagine. Il voler rintracciare un livello di fenomenalità basato sulla reciprocità trova un riscontro efficace nel termine francese *regarde*, che può voler indicare sia l'atto di vedere, sia il riguardare. Questa sfumatura semantica ci fa riflettere sul fatto che le immagini possono rivolgere a noi il proprio sguardo e che solo nella relazione si attua questo reciproco riguardarsi. Non risulterà dunque possibile occuparci di immagini come faremmo con qualsiasi altro oggetto di studio; questo perché l'immagine non è propriamente un oggetto da osservare e conoscere, ma un vero e proprio organismo vivente che vive, interagisce con il suo osservatore, si trasforma nella relazione e, in definitiva, sopravvive. Potremmo anche dire che l'immagine non è ma diviene in luoghi che vengono a determinarsi nel processo di formazione come veri e propri campi operativi. Ci chiediamo, pertanto, quale sia il tipo di esperienza adeguato all'ontologia dell'immagine e ci rendiamo conto che esso, a partire dallo scardinamento del binomio oppositivo di soggetto e oggetto, è assimilabile al paradigma di un'"esperienza-con" piuttosto che a quello di un'"esperienza-di".

Fare esperienza con l'immagine implica una rimessa in gioco del

concetto che la riguarda nella direzione del riconoscimento di una pregnante sensatezza della forma. Da un punto di vista conoscitivo è la manifestazione di una prassi stabilizzante sempre in atto che serve a rendere progressivamente stabile e comprensibile la realtà. Nella sua azione l'immagine risulta veramente gemella rispetto al linguaggio, ma al modo dei gemelli discordi: mentre il linguaggio ha qualcosa da dirci, l'immagine è il dispositivo di una prassi estetica che configura nella relazione la sensatezza del reale.

È la parola fatta poesia, quella che preferiamo definire immagine poetica, quella che forse più si avvicina a questa modalità di esistenza. In un celebre discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner nel 1960 e intitolato *Il meridiano*, Paul Celan ne riconosce l'effettivo accadere secondo vie creaturali o progetti di esistenza. Qui scrive:

Il poema? Il poema con le sue immagini e i suoi tropi? Signore e Signori, di che cosa sto parlando propriamente, quando – da *questa* direzione, in *questa* direzione, con *queste* parole – io parlo del poema – parlo, anzi, di *quel* poema? Sto parlando, è chiaro, del poema che non esiste. Il poema assoluto – no, questo sicuramente non esiste, questo non può esistere! Ma ben esiste, con ogni poema reale, esiste, con il più modesto tra i poemi, quell'ineludibile problema; e quella inaudita pretesa. E cosa sarebbero allora le immagini? Ciò che irripetibilmente, sempre di nuovo irripetibilmente *hic et nunc* viene percepito e ha da essere percepito (P. Celan, 1993, p. 17).

Questo accadere ci riporta ad un piano di discorso «anartistico ed emancipato dall'Arte» (P. Celan, 1993, p. 13) in cui l'immagine non è più, semplicemente, ciò che si fa vedere e ciò che può dirsi chiaramente, bensì qualcosa di mutevole che assume le caratteristiche dell'evento. Si tratta di un'immagine che deve rinnovarsi nello sguardo, un'immagine aperta, intravista, che determina una teoria dell'immagine che non ha a che fare con un'analisi esaustiva del suo oggetto di indagine.

È l'immagine vivente, inquieta, sopravvissuta, traccia di ciò che essa ci rivela mostrandosi. Dischiudere il senso di un'immagine di questo tipo significa considerarne l'ineludibile singolarità formale e, lungi dall'assumere significati consolidati una volta per tutte, guardarla

nel punto in cui – utilizzando un'espressione cara a Georges Didi-Huberman – l'immagine ancora "brucia". Nel saggio corrispondente l'autore scrive:

L'immagine brucia: s'infiama, di rimando ci consuma. In che *sensi* – evidentemente al plurale – bisogna intenderlo? [...] Domanda bruciante, domanda complessa. Proprio perché è bruciante, questa domanda vorrebbe trovare immediatamente la sua risposta, la strada per il giudizio, il discernimento, se non per l'azione. Ma, in quanto complessa, questa domanda ritarda sempre la nostra speranza di una risposta. nell'attesa la domanda rimane, la domanda persiste e peggiora: brucia (G. Didi-Huberman, 2009, pp. 242-243).

Per poter cogliere questo bruciare dell'immagine, convinto che ogni immagine nella sua ineludibile singolarità formale richieda un discorso in grado di dischiuderne il senso, Didi-Huberman invoca una pazienza dello sguardo, che sappia far fronte al "diluvio iconico" della contemporanea società dell'immagine. Ricorre, pertanto, alla parabola della falena per descrivere la natura mutevole dell'immagine e il fatto che essa non cessa mai di passare. Fermarsi a guardare passare una farfalla diventa il simbolo di quello sguardo che continua ad osservare senza mai comprendere del tutto l'immagine che cattura la sua attenzione. Questo è lo sguardo di chi accetta «di prendere, e non di perdere, tempo per guardare una farfalla che passa, voglio dire un'immagine che sorprendiamo sulle pareti di un museo o tra le pagine di un album di fotografie» (G. Didi-Huberman, 2009, p. 245).

L'approccio estetologico all'immagine segue dunque la "fabbrica dell'immagine" nel processo della forma; un'immagine che vediamo soltanto in maniera discontinua perché è in costante movimento, proprio come la farfalla che una volta divenuta tale comincia a battere le ali per poi allontanarsi e scomparire. Cerchiamo allora di seguirla con lo sguardo e ci mettiamo noi stessi in movimento. Vogliamo acchiapparla, angosciati dalla paura di perderla, nella convinzione che una volta che sarà tra le nostre mani potremo vederla perfettamente. Ogni movimento è accompagnato da un'emozione diversa e sempre nuova, ma alla fine l'emozione cessa perché ci accorgiamo che a quest'immagine manca l'essenziale: la sua vita. Non possiamo fissare un'immagine allo stesso modo in cui possiamo spillare e cu-

stodire in una teca di vetro una farfalla dopo averla acchiappata con un retino. I percorsi dell'immagine non possono seguire le mire di un collezionista. La pazienza dello sguardo è quasi tormentata dai movimenti dell'immagine e da un acceso coinvolgimento emotivo:

Capiamo presto che l'immagine non ci amava, non ci seguiva, non girava intorno a noi, probabilmente ci ignora completamente. Ciò che essa desidera è la fiamma. È verso la fiamma che va e viene, che si avvicina, che si allontana, che si avvicina ancora un po'. Presto, di colpo, s'infiamma. Emozione profonda. Sul tavolo c'è un piccolissimo fiocco di cenere (G. Didi-Huberman, 2009, p. 247).

Il luogo dell'immagine è quello dove essa si consuma. Trovarsi in quel luogo vuol dire guardare l'immagine sapendo di essere guardati e implicati da essa; rimanere in quello sguardo, sostare e farne esperienza in una costante e rinnovata implicazione nella relazione dove l'essere affetti ci determina in quanto soggetti.

#### **4 - Tornare alla morfologia per riconoscere la vitalità dell'immagine**

Nell'ultima parte di questo saggio, potremmo dire "anacronisticamente", le riflessioni sull'attività autonoma delle forme nei percorsi dell'immagine riconducono il discorso, come se si volesse chiudere un cerchio, agli esiti patici del pensiero morfologico di Viktor von Weizsäcker. Intendo, pertanto, soffermarmi su questo tassello fondamentale del pensiero morfologico e riconoscere in esso il motivo di una possibile interpretazione dell'immagine sulla scia del modello dell'atto biologico in un'antropologia delle dipendenze nell'esperienza della forma. Mi riferirò, in modo particolare, ad uno straordinario saggio del 1946 intitolato Anonimi, nel quale si condensa qualcosa di simile ad una summa del pensiero weizsäckeriano e un'apertura radicale a temi di carattere antropologico e patico. La realtà che si manifesta in immagine fa riferimento ad una specifica messa in forma che è il fulcro di una relazione ambientale e affettiva tra forme di vita. Qui il farsi stesso del vivente,

nell'unione tra sfera percettiva e motoria, si costituisce per la sua mutevolezza e "inquietudine patica", la quale nell'unità comprensiva della forma risulta «come per un attimo acquietata, come se al flusso dell'accadere si intimasse: "fermati!", oppure: "fatti evento!"» (V. von Weizsäcker, 1990, p. 183). Se «per comprendere il vivente bisogna anzitutto prender parte alla vita» (V. von Weizsäcker, 1990, p.178), allo stesso modo per comprendere l'immagine occorre prender parte al processo attraverso cui essa si costituisce e vive. Il prender forma del reale non sarà dunque descrivibile nei termini di una relazione causa-effetto, ma si configurerà, piuttosto, come unità vivente ed esperienza indivisa della forma, anche detta esperienza "anonima", che si realizza nel primato della relazione, nel rapporto io-tu, io-cosa, io-immagine.

Il punto di vista patico sulla relazione nel cosiddetto "rapporto di fondo" fa emergere la necessità di considerare la mutevolezza di una data figura del reale poiché è necessario che a un essere che muta, lo stesso mondo appaia di volta in volta anche diverso.

Il divenire è, pertanto, la determinazione essenziale della forma; di ciò che precisamente né è né non è, bensì «perde un essere e al contempo lo riceve» (V. von Weizsäcker, 1990, p. 180).

Il divenire della forma racchiude in sé questa contraddizione logica e al contempo vivente che costituisce il principio essenziale e antilogico secondo cui «il vivente è sempre qualcosa di permanente che muta - come l'uomo» (Ibidem). Come l'uomo, l'immagine; è obiettivo di questo lavoro, infatti, riconoscere la vitalità dell'immagine e considerarla dal punto di vista morfologico secondo il quale i due elementi della prassi estetica - il soggetto e l'oggetto, l'osservato e l'osservatore - si definiscono come reciprocamente e infinitamente implicantesi nella relazione.

L'operazione effettuata da Weizsäcker nel saggio del 1946 consiste in una sostituzione concettuale del termine "essere vivente" con quello di "monade" per eliminare ogni possibile equivoco derivante dalla complessità degli esseri viventi e concentrarsi sull'essenziale rapporto di fondo che li lega tra loro. «La monade e il suo incontro - scrive l'autore - possono quindi essere designati complessivamente come l'apriori del mondo» (V. von Weizsäcker, 1990, p. 190). Ogni

incontro si manifesta come un incontro “numerico” e “sferico” al tempo stesso, ovvero come un incontro con l’altro che è anche incontro con sé. Tale particolarità della relazione monadica la definisce come un’esperienza anonima. Secondo Weizsäcker un’esperienza anonima è un’esperienza senza nome, la quale rinuncia ad ogni etichetta per lasciar emergere la propria singolarità. L’impossibilità di definire linguisticamente l’incontro originario tra le monadi, tuttavia, non fa cessare la domanda sulla sua natura. Essa risulta sempre attuale, aperta e intessuta di *pathos* nella molteplicità delle dipendenze, come lo sono i percorsi e i tentativi di lettura delle immagini descritti brevemente nella terza sezione. Possiamo considerare, pertanto, le modalità dell’incontro monadico come il luogo in cui prende vita una antropologia dell’immagine e si realizza l’evento dell’incontro. Esso è il punto focale di questa dinamica che manifesta il proprio impulso e la propria forza espansiva nel processo di trasformazione della forma che intuitivamente si configura nell’immagine circolare del *Gestaltkreis*:

Comparazione, traduzione e sostituzione dell’azione mediante un’immagine racchiudono in sé la novità ancora più sorprendente secondo cui, nel vivente, azione e immagine possono rappresentarsi reciprocamente così da evidenziare la loro equivalenza l’una rispetto all’altra. Questo è il vero nucleo del principio del *Gestaltkreis*. Esso è stato chiaramente illustrato nella teoria dell’unità di percezione e movimento, per esempio in riferimento alla funzione di orientamento e di equilibrio dell’organismo nello spazio. Equilibrio e orientamento, dopo un loro eventuale disturbo, possono essere ristabiliti mediante un movimento oppure una percezione (V. von Weizsäcker, 1990, p. 231).

Nell’accadere della forma, l’immagine e l’atto sono la stessa cosa; entrambi partecipano al medesimo divenire. Qui l’immagine è la “stessa cosa” dell’azione di una soggettività, nel senso che essa si dà solamente come manifestazione dell’incontro monadico.

Il tentativo di pensare l’immagine dal punto di vista di un approccio morfologico ha condotto ad un approfondimento che mette in relazione tra loro i concetti di forma, immagine e vita. Si tratta di un modello interpretativo in grado di trovare una sua specifica validità e

applicabilità nell'ambito del dibattito contemporaneo e interdisciplinare, in una prospettiva integrata a cui, sullo stesso piano, possono partecipare filosofia, scienze della natura e studi sull'immagine. Tale approccio condivide la necessità oramai diffusa di riflettere sulle immagini riconoscendo che esse «non vogliono essere ridotte ad una storia delle immagini, né essere elevate ad una storia dell'arte, ma vogliono essere adottate come individui complessi che assumono una molteplicità di posizioni soggettive e di identità» (W. J. T. Mitchell, 2009, pp. 119-120). È in tale direzione che si rende manifesta l'unità organica dell'immagine intesa come "forma che pensa" e l'esigenza metodologica di trattarla come vero e proprio organismo vivente.

## Bibliografia

ARISTOTELE (2011). *L'anima*. Milano: Bompiani.

AUSTIN John Langshaw (1987). *Come fare cose con le parole*. Genova: Marietti.

CELAN Paul (1993). *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*. Torino: Einaudi.

BELTING Hans (2011). *Antropologia delle immagini*. Roma: Carocci.

BREDEKAMP Horst (2015). *Immagini che ci guardano*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

DIDI-HUBERMAN Georges (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.

FOUCAULT Michel (2005). *La pittura di Manet*. Milano: Abscondita.

FOUCAULT Michel (2016). *Le parole e le cose*. Milano: Bur Rizzoli.

GODARD Jean Luc (2006). *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont.

GOETHE Johan Wolfgang (2005). *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*. Milano: Ugo Guanda Editore.

GOETHE Johan Wolfgang (1997). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.

KANT Immanuel (1991). *Critica della ragion pura*. Roma-Bari: Laterza.

MATTEUCCI Giovanni (2019). *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*. Roma: Carocci.

MITCHELL William John Thomas (2009). *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Palermo: Duepunti.

MONDZAIN Marie José (2007). *Homo spectator*. Paris: Bayard.

NOVALIS (1997). *Enrico di Ofterdingen*. Milano: Adelphi.

PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio, a cura di (2009). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

PINOTTI Andrea, TEDESCO Salvatore, a cura di (2013). *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

TEDESCO Salvatore, VERCELLONE Federico, a cura di (2020). *Glossary of Morphology*. Switzerland: Springer.

UEXKÜLL Jacob von (2013). *Ambienti umani e ambienti animali. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*. Macerata: Quodlibet.

VERCELLONE Federico (2017). *Il futuro dell'immagine*. Bologna: Il Mulino.

WEIZSÄCKER Viktor von (1990). *Filosofia della medicina*. Milano: Guerini e Associati.

WEIZSÄCKER Viktor von (2011). *Forma e percezione*. Milano: Mimesis.

WEIZSÄCKER Viktor von (1986-1998). *Gesammelte Schriften*, 10 voll. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WEIZSÄCKER Viktor von (2013). *La struttura ciclomorfa. Teoria dell'unità di percezione e movimento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

## ArteScienza

Rivista telematica semestrale

<http://www.assculturale-arte-scienza.it>

Direttore Responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Redazione: Angela Ales Bello, Gian Italo Bischi, Luigi Campanella, Antonio Castellani, Isabella De Paz, Maurizio Lopa

Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma - ISSN on-line 2385-1961