

# Questioning the ornament through a morphological approach to the visible

Enza Maria Macaluso  
enzamacaluso1995@libero.it

The paper investigates the question of the ornament starting from a parallelism between biological-architectural ornaments and decorative-artistic ones. The element of innovation and the emergency of the ornament allow to consider images as if they were living organisms and to highlight their becoming through new forms. Starting from a morphological point of view, from Johann Wolfgang von Goethe to the contemporary morphology, the ornament is strictly connected to the dynamics of forms and to a particular approach to the visible. The ornamental dynamics, according to the binomial form-function, open the dimension of the visible to new perspectives and foreshadow potentially infinite changes. The essay analyzes the consequences in the production of visible forms and in the attribution of meanings, but also the political function of images, with particular reference to the idea of an economy of visible forms.

**Keywords:** Ornament, morphology, images, economy of visible forms.

# **Mettere in questione l'ornamento attraverso un approccio morfologico al visibile**

Enza Macaluso

enzamacaluso1995@libero.it

## **1. Introduzione**

L'ornamento è ciò che possiamo vedere. Esso riguarda la natura della forma visibile e implica nel profondo la dinamica dello sguardo. Tutto ciò che vediamo produce ai nostri occhi un certo effetto ornamentale: sta lì, in quel modo e con determinate caratteristiche, per essere visto e apprezzato per ciò che mostra. La questione dell'ornamento viene affrontata in queste pagine attraverso un percorso specifico in grado di presentare e mettere in discussione l'utilizzo di un approccio morfologico, che riguarda più genericamente le forme viventi, applicato alle dinamiche del visibile e alla storia delle immagini. Da tale ipotesi, si è portati a riconoscere in una data immagine percepita sensibilmente uno stato attuale della forma che si dà a vedere per mezzo di determinate pratiche ornamentali. In tale contesto, mettere in discussione l'ornamento vuol dire comprendere la natura e la funzione dell'ornare ed effettuare un parallelismo tra ornamenti di carattere biologico-architettonico ed ornamenti di carattere decorativo-artistico.

Il saggio intende indagare le radici morfologiche del concetto di ornamento, provando a reinterpretarlo entro un contesto di dinamicità formale che consenta di equiparare lo statuto delle immagini a quello delle forme viventi. La questione dell'ornamento e del suo statuto ontologico è stata tradizionalmente affrontata a partire dalla distinzione filosofica tra essenziale e inessenziale, tra sostanza e accidente, tra la vera natura delle cose, nascosta e inafferrabile, e ciò che appare ed è possibile cogliere coi sensi. Provando ad andare oltre uno schema meramente oppositivo, è possibile riconoscere un'essenziale paradossalità: se l'ornamento è un decoro, relegato alla sfera della visibilità e dell'accidentalità, vuol dire che può cambiare e trasformarsi,

trasformando al tempo stesso la veste del visibile e il nostro approccio ad esso. A partire da tale considerazione, si ritiene che l'ornamento, al pari di un essere vivente, possa essere interpretato morfologicamente, alla luce degli studi contemporanei sul rapporto tra forma e funzione<sup>1</sup>. La linea teorico-interpretativa proposta consente di indagare lo sviluppo delle dinamiche ornamentali come se si trattasse di un processo aperto e sempre in atto che non segue l'ordine del determinismo e della finalità. Un'opera d'arte o qualsiasi altra immagine visibile, infatti, incarna un fenomeno il cui *prender forma* si colloca in precisi contesti culturali. Per comprendere appieno le relazioni formali in un'opera e tra le opere occorrerà dunque mettere in evidenza le caratteristiche di tale processualità rispetto all'elemento innovativo-emergenziale che determina la possibilità stessa dell'immagine e l'incontro con essa. Una simile riflessione evidenzia, inoltre, le implicazioni etico-politiche legate al potenziale innovativo delle immagini e propone un'interpretazione delle dinamiche ornamentali alla luce del concetto di economia delle forme visibili.

## 2. Il paradosso dell'ornamento

L'ornamento è ciò che vela un regime intrinseco del reale, che copre e nasconde una originaria nudità intesa come la dimensione più pura e vera della cosa mostrata. Da tale allusione alla sfera della nudità, sorge spontaneo domandarsi fino a che punto possono spingersi i limiti della nudità stessa e se è effettivamente possibile distinguere e separare tale dimensione da quella ornamentale che andrebbe a sovrapporvisi. In prima battuta, l'ornamento sembrerebbe scontrarsi con l'essenzialità della cosa o addirittura modificarne alcuni tratti visibili. Rispetto allo sguardo di chi osserva, l'ornamento assume una natura paradossale che risiede nel fatto che, in effetti, coprendo una certa

---

<sup>1</sup> Se si considerano le immagini e le opere d'arte come forme viventi, è possibile approfondire non solo il concetto di ornamento, ma anche altri concetti morfologici utilizzati per descrivere lo statuto e gli sviluppi della forma: tra questi il primato della forma sulla funzione, il *Gestaltkreis* inteso come circolo di percezione e movimento, i concetti di visibilità e soglia, temporalità biologica, emergenza, innovazione formale, vincolo materiale della forma, modularità, nicchia. Per ovvie ragioni, questo saggio non consentirà di trattare in maniera esaustiva la questione e di risolverne tutte le criticità, pertanto, mi limiterò ad affrontare la questione dell'ornamento secondo gli obiettivi prefissati. Cfr. F. Vercellone, S. Tedesco (ed. by), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020.

sostanza intrinseca della cosa e nascondendola, in realtà ce la rende visibile. Se possiamo interrogare l'ornamento è perché crediamo che esso abbia qualcosa da dirci e che parli proprio a partire dal suo apparente silenzio e dalla sua presupposta insignificanza. Presentandosi sotto forma di dettaglio casuale, ci conduce verso la scoperta delle condizioni della visibilità.

Il paradosso dell'ornamento è il paradosso della visibilità stessa. Si tratta di una questione centrale trattata in maniera decisiva dai Padri della Chiesa nel periodo storico animato dalle lotte iconoclaste. Tra i secoli VIII e IX, nell'impero bizantino, non vi era unanimità di giudizio sulla liceità della venerazione delle immagini, né sul significato stesso da attribuire alle parole "venerazione" e "culto". L'iconoclastia, intesa come la dottrina e l'azione di coloro che rifiutano il culto religioso e l'uso delle immagini sacre, pertanto, dispone in Occidente una profonda messa in discussione del concetto di immagine e della sua funzione sacrale, in risposta alla propaganda musulmana che accusava i cristiani di idolatria. Fu il Concilio di Nicea del 787 a definire la dottrina ortodossa riguardo alle immagini e ad ammettere la venerazione delle immagini sacre. Nonostante le decisioni prese dal Concilio, la questione dell'iconoclastia rimase accesa per diverso tempo. Di contro ad un'esaltazione delle immagini e delle decorazioni sacre, il rischio è che qualsiasi culto devoto a cose ornate potesse sfociare in nuove forme di idolatria. La questione riguarda la definizione di un dominio del sacro in relazione e in prossimità di sostanze eterogenee e la possibilità di cogliere un'unione, quella tra visibile e invisibile, senza confusione<sup>2</sup>. Tale unione indica che la definizione del significato, in relazione all'immagine che lo veicola, è una partita aperta che si gioca sulla superficie stessa del mondo visibile. Pertanto, la questione dell'ornamento è inseparabile da una fenomenologia, ovvero da una riflessione sulle condizioni fisiche e percettive della cosa ornata entro il regime dello sguardo.

Nel suo uso corrente, il termine ornamento sembra designare uno stato di cose che deve la sua esistenza a qualcosa di diverso da se stesso. L'atto dell'ornare attenderebbe il suo complemento oggetto come fosse un attributo o una qualità che si pone come supplemento e nuova opportunità. Estratta dal suo ornamento, la cosa o la parola ornata

---

<sup>2</sup> Cfr. M. J. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (1996), tr. it. di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006.

si lascerebbe intendere come la cosa in sé, il sostrato necessario che precede la nostra percezione. Se l'ornamento è una questione di superficie e di visibilità in una zona di contatto tra lo sguardo che vede e la cosa vista, qual è la relazione tra la decorazione che risalta agli occhi dell'osservatore ed il supporto, e in che senso opera la contaminazione tra la cosa e l'ornamento? Su questo punto ruota tutta la questione dell'idolatria e, più in generale, il costituirsi della dimensione del visibile.

Se, come sostiene la filosofa francese Marie-José Mondzain, l'immaginario contemporaneo affonda le proprie radici nel mondo bizantino, è perché si riconosce che per mezzo delle immagini è in atto un continuo processo di significazione che rinnova e rende attuale una originaria coappartenenza tra ciò che percepiamo e ciò che non si dà ai sensi, tra il visibile e l'invisibile, tra il particolare e l'assoluto. In ciascuna immagine osservata il contenuto è sempre un contenuto *formale*; ciò vuol dire che esso non può essere astratto dalla forma nella quale si dà e che non sussiste una reale distinzione tra un sostrato e la superficie ornata del visibile. In accordo con il pensiero di Henri Focillon, «lungi dal pensare che la forma sia la veste fortuita del fondo, diremo che sono le diverse accezioni di quest'ultimo ad essere incerte e mutevoli»<sup>3</sup>. Dal momento che la forma appare, essa può essere interpretata in vari modi; nuovi significati e accezioni si configurano in quella che il filosofo francese definisce una «rete di ornamenti». Le variazioni ornamentali, dunque, non sono semplici modificazioni superficiali, ma definiscono l'opera in uno spazio dalla natura plastica e mutevole. L'ornamento non esiste per se stesso, né può essere separato dalla cosa ornata poiché il suo compito è quello di configurare l'ambiente in cui si iscrive, al quale «la sua forma dà una forma»<sup>4</sup>.

### 3. Dinamiche ornamentali

Lo stratagemma di ciò che si rivela visibilmente senza mostrarsi del tutto, come fa il Dio cristiano nella sua incarnazione, è alla base di qualsiasi operazione immaginante. In tal senso, l'ornamento è uno dei *nomi* dell'immagine e, più precisamente, un'operazione

---

<sup>3</sup> H. Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano* (1934), tr. it. di S. Bettini e E. De Angeli, Einaudi, Torino 2002, p. 7.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 29.

di *imaging* senza la quale non è possibile costruire l'intreccio tra il sensibile e la costruzione del senso<sup>5</sup>. L'ornamento cessa dunque di essere considerato come qualcosa di profano, di inessenziale, superfluo o addirittura fuorviante e viene riconosciuto come il luogo dell'incarnazione e della manifestazione dell'invisibile nella sua realtà visibile. Per il cristianesimo lo spazio incarnato assume una sua rilevanza e la cosa ornata è una figura stessa dell'incarnazione.

Dal momento che l'ornamento acquisisce la dignità del suo aspetto fenomenico, è possibile dargli voce e mettere in evidenza ciò che le dinamiche ornamentali hanno da dire sulla vita delle immagini e sugli sviluppi delle forme visibili. Ciò che intendo sostenere è che l'ornamento, lungi dal riprodurre la classica opposizione tra l'essenza e l'accidente, mostra nella fenomenologia della cosa ornata un preciso sviluppo della forma. L'ornamento non è dunque ascrivibile ad un semplice eccesso di materia senza alcun significato, bensì costituisce l'elemento determinante per il divenire delle forme visibili. In tal senso, il dominio dell'ornamento è distinto da quello della decorazione, che, a differenza del primo, è un puro gioco dei sensi. L'ornamentazione, staccata da qualsiasi intento mimetico, induce una sensazione di riposo nell'osservatore, che non viene chiamato ad intenzionare l'oggetto attribuendogli un significato e rimane libero di organizzare la propria esperienza percettiva. Tuttavia, l'ornamento non è un grafismo astratto che si svolge in uno spazio qualsiasi e che, in quanto tale, può essere riprodotto su diverse superfici. Esso si colloca, piuttosto, entro un orizzonte aperto in cui ogni motivo ornamentale è la realizzazione di *una* declinazione e definisce «uno spazio costruito o distrutto dalla forma, animato, modellato da questa»<sup>6</sup>.

Come fa notare Massimo Carboni in un interessante studio dedicato all'ornamentale tra arte e decorazione, mettere in questione l'ornamento vuol dire «seguire un tracciato fortemente interrogativo attorno al nucleo» e a quei «principi germinali che governano una sterminata fenomenologia»<sup>7</sup>. Al fine di perimetrare lo statuto logico-filosofico

---

<sup>5</sup> Marie-José Mondzain sostituisce il termine “immagine” con quelli di “operazioni” e “gesti immaginanti”, ritenendoli più adeguati a descriverne la natura aperta e sempre in atto. Cfr. M. J. Mondzain, *Le commerce des regards*, Points, Paris 2019b, pp. 319-337.

<sup>6</sup> H. Focillon, *Vita delle forme*, p. 31.

<sup>7</sup> M. Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milano, 2001, p. 10.

dell'ornamento, occorre riconoscere che la forma si dischiude e si espande attraverso un'attività continua e sorprendente. Un'opera, infatti, è immobile solo in apparenza. Il suo desiderio di fissità si esprime in un arresto, in una data configurazione visibile che, tuttavia, si fissa «alla maniera di un momento nel passato» poiché «l'opera nasce da un mutamento e ne prepara un altro»<sup>8</sup>. L'ornamento vive nel suo automorfismo, senza la necessità di mettere a punto alcun senso proprio o pre-costituito. Esso crea, predispone nuovi ordini e nuovi significati, si espande in uno spazio di pura produzione dove la cosa ornata non è mai un semplice prodotto.

Se porghiamo la nostra attenzione al legame di appartenenza tra il verbo ornare e la radice *ordo*, notiamo che il registro dell'ornamento è originariamente anche quello dell'ordine. Ciò sembra suggerirci che il gesto che adorna è capace di mettere in relazione l'ordine razionale del mondo e l'armonia sensibile in ciò che appare nell'esperienza di un soggetto percipiente. Il registro del piacere e dell'apprezzamento estetico, infatti, non ha mai cessato di porre una domanda critica alla filosofia sulla natura degli oggetti estetici. La risposta a tale domanda potrebbe articolarsi come segue: l'ordine razionale è un ordine relazionale. Si tratta precisamente di un legame che si stabilisce tra elementi che inizialmente non sono collegati. Pertanto, l'essenza di un rapporto risiede nella creazione di un collegamento nel non-correlato. Per quel che riguarda il gesto ornamentale, tale correlazione si stabilisce tra la cosa, nel modo in cui è stata fino a quel momento, e l'insorgenza dell'elemento ornamentale. In queste dinamiche il gesto che adorna svolge una funzione regolatoria e si presenta come un vero e proprio gesto *cosmico* che si oppone al disordine. Tuttavia, esso non può essere ridotto a questo ordine poiché deve lasciare lo spazio necessario all'espressione della sua libertà. La logica del "necessario e sufficiente", pertanto, viene spiazzata da un principio del tutto diverso che considera la necessità impellente e la possibilità delle divergenze. L'ornamento incarna dunque il significato del possibile nella sua fragilità, nelle sue metamorfosi e nella fugacità delle soluzioni che propone ed espone.

Il principio che sottende il gesto ornamentale è il medesimo, sia che riguardi l'esperienza sensibile nel campo delle produzioni naturali (si pensi ad esempio a come nel corso dell'evoluzione alcune caratteristiche fisiche degli organismi viventi siano

---

<sup>8</sup> H. Focillon, *Vita delle forme*, p. 10.

scomparse e altre, invece, insorte *ex novo* o a partire da una modifica di organi preesistenti), sia che riguardi le forme culturali. Esso determina un'economia dell'eccesso la cui particolarità si basa proprio sulla rottura con l'ordine del determinismo e della finalità. La sovrabbondanza delle dinamiche ornamentali, infatti, non segue una logica basata sul susseguirsi di causa ed effetto, ma adotta un punto di vista concentrato sul potenziale innovativo che si presenta allo sguardo e che si rivela in grado di cogliere nel dettaglio il germe di un'evoluzione possibile. Carboni riconosce in tali dinamiche la capacità di decentrare interi sistemi di valori e di senso acquisiti stabilmente e di porsi come una linea di fuga, una faglia o un punto di collasso. Pertanto, la «marginale centralità» dell'ornamento è ciò che determina lo sviluppo combinatorio della forma come fosse un'«interminabile germinazione»<sup>9</sup>.

#### **4. Lo statuto dell'immagine nel pensiero morfologico goethiano**

La proposta di adottare un approccio morfologico al visibile riconosce nel concetto generale di forma impiegato dalla morfologia di derivazione goethiana un modello di sviluppo che è possibile applicare tanto alle forme viventi, cui esso originariamente si rivolge, quanto alle forme artistiche o agli oggetti culturali<sup>10</sup>. Secondo Goethe, la forma non si presenta come *Gestalt*, cioè non come forma conclusa e fissata nei suoi caratteri, bensì come *Bildung*, termine che sta ad indicare il processo di formazione in cui «il già formato viene subito ritrasformato»<sup>11</sup>. La morfologia avvalorava l'idea di una conoscenza che, a partire da un'intuizione sensibile, si organizza in un sistema complesso e viene così a configurarsi come forma compiuta. Stando alla dinamicità di tale modello, l'immagine esperita *qui ed ora* fa un tutt'uno con il suo divenire o con la sua *Gestaltung*.

---

<sup>9</sup> Cfr. M. Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, p. 17.

<sup>10</sup> Il concetto di forma, a partire dalla prima occorrenza del termine “morfologia” nell'opera goethiana, fa riferimento ad un ambito che è tanto storico-naturale, quanto storico-artistico. Pertanto, «nel divenire dell'arte, del conoscere e della scienza – scrive l'autore – s'incontrano ripetuti tentativi di fondare e svolgere una dottrina, che a noi piace chiamare *Morfologia*». J. W. von Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, ed. it. di S. Zecchi, Guanda, Milano 2005, pp. 42-43.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 43.

La riflessione morfologica goethiana muove da uno spiccato interesse per la botanica e per le forme di vita in generale, connesso in particolare con la ricerca della cosiddetta *Urpflanze*, la “pianta originaria” intesa come il prototipo per tutte le piante e contenente in sé tutti i suoi possibili sviluppi futuri. Quello morfologico è quindi un metodo e uno stile di pensiero che si riferisce alla possibilità di rintracciare un’immagine generale che, tuttavia, si profila e si manifesta soltanto nell’esperienza empirica di forme singolari via via differenti. Si apre in tal modo la possibilità concreta di incontrare *il mondo in un filo d’erba* e riconoscere nel dato esperito sensibilmente l’espressione singolare di un unico processo del quale si possono identificare altre manifestazioni. Un’intera fenomenologia del sensibile può essere interpretata per mezzo del concetto di *Urphänomen*, secondo il quale ogni fenomeno si definisce soltanto nella forma di un’immagine sensibile che può essere colta per mezzo dei sensi, in risposta alla dicotomia kantiana di concetto e sensazione. L’*Urphänomen* è al contempo idea e immagine, pertanto, ogni forma visibile costituisce l’unione tra un modo di pensare, un modo di vivere e una costellazione di artefatti.

La morfologia applica un principio di ordine alla varietà delle forme e mostra la capacità di cogliere l’invariante per mezzo di una visione sinottica in cui tutti i diversi elementi sotto osservazione sono presenti. La particolarità dell’oggetto di studio, dunque, implica anche una riflessione di carattere metodologico relativa alle condizioni di conoscibilità dei fenomeni colti nel loro sviluppo. Per la morfologia il panorama delle forme è l’esempio concreto di un processo che si definisce come ritmica di eventi formali. La forma è «ciò che è divenuto costante, ma proprio ciò è quel che si mostra di nuovo come ciò che fluisce»<sup>12</sup> e che da un punto di vista conoscitivo necessita di interpretazione. Scienza della forma, pertanto, è scienza della metamorfosi, ma è anche scienza della percezione sensibile per mezzo della quale lo sviluppo della forma si rende manifesto.

La pianta può crescere, fiorire e fruttificare; ma sono sempre gli *stessi organi* che, in destinazioni e forme spesso diverse, seguono le prescrizioni della natura. Lo

---

<sup>12</sup> V. von Weizsäcker, *Forma e percezione*, ed. it. di V. C. D’Agata e S. Tedesco, Mimesis, Milano 2011, p. 25.

stesso organo che, come foglia, si espande dal fusto e prende forme straordinariamente diverse, si contrae poi nel calice, torna a espandersi nei petali, si contrae negli organi riproduttivi, per riespandersi infine come frutto<sup>13</sup>.

In questo celebre paragrafo del riepilogo conclusivo della *Metamorfosi delle piante*, Goethe sottolinea come lo sviluppo del singolo organismo faccia riferimento ad una identità, e non ad una mera somiglianza, degli organi in questione, sebbene siano riscontrabili configurazioni e determinazioni funzionali differenti. Lo stesso si esplica in effetti nella molteplicità e nel mutamento delle funzioni e delle forme. A partire da questa modalità formativa e plastica, percepire una forma vuol dire considerare il processo di trasformazione che essa vive incessantemente e problematizzare il rapporto tra forma e funzione poiché quest'ultimo non può essere concepito in maniera stabile e lineare.

La questione dell'ornamento rientra a pieno titolo in un discorso di tipo morfologico perché, come visto in precedenza, riguarda proprio l'insorgenza di caratteri innovativi in un determinato stato di cose. Il gesto ornamentale può essere interpretato secondo il binomio forma-funzione presentato dalla morfologia e descritto attraverso un primato della prima sulla seconda. La cosa ornata sembrerebbe dunque coincidere con quella forma che, sovrabbondante oltre la sua necessità, offre una figura del possibile. È la forma stessa a mutare e ad assumere nuove configurazioni nel tempo, nel complesso di un'unità vivente che si stabilisce come unità diveniente per mezzo di una tensione formante in continuo movimento. Nel concetto generale di forma sono comprese, infatti, tanto le forme viventi quanto le forme d'arte, assimilabili alle opere della natura per il fatto di costituire un oggetto infinito per la nostra esperienza estetica. Prendendo come esempio la metamorfosi delle piante, la scienza della forma goethiana rintraccia un modello di comprensione valido per tutte le forme, viventi e non.

## **5. Il binomio forma-funzione nella struttura ornata dei pennacchi di San Marco**

Nella morfologia contemporanea troviamo un'interessante metafora, proposta dai biologi S. J. Gould e R. C. Lewontin, utilizzata per descrivere i rapporti tra forma e

---

<sup>13</sup> J. W. Von Goethe, *La metamorfosi delle piante*, p. 80.

funzione nella determinazione degli organismi viventi. I due studiosi intendono mostrare la fallacia del programma di tipo adattazionista che ha dominato il pensiero evoluzionistico della seconda metà del secolo scorso. Esso è basato sulla fede nel potere ottimizzante della selezione naturale, senza considerare sufficientemente la complessità delle trasformazioni in atto e la non-ottimalità delle evoluzioni intermedie. Un approccio pluralistico, a parer loro, consentirebbe invece di acquisire una visione più completa sugli agenti del cambiamento evolutivo, sulle particolarità e sugli elementi storico-architettonici dell'evoluzione. Contro il paradigma adattazionista, Gould e Lewontin avanzano un approccio alternativo esemplificato dalla figura dei cosiddetti pennacchi di San Marco. I pennacchi sono degli spazi a forma di triangolo allungato formati dall'intersezione di due archi posti ad angolo retto nella famosissima cupola della Basilica di San Marco a Venezia. Essi sono descritti come «dei sottoprodotti architettonici necessari» che contengono un disegno definito «splendidamente adatto» e «finalizzato» rispetto allo spazio che si restringe<sup>14</sup>. I due studiosi fanno notare che il punto di partenza dell'intero sistema della cupola è una limitazione architettonica, ovvero la presenza effettiva dei quattro pennacchi con la loro forma a triangolo rastremato posti alla sua base. Tale presenza costituisce un vincolo materiale, oltre che architettonico, per l'intera struttura che oggi affascina un gran numero di osservatori. In quello spazio, inteso propriamente come spazio materiale, prende vita una precisa configurazione architettonica e una manifestazione ornamentale.

È interessante notare come due biologi per introdurre la loro proposta teorica citino come esempio proprio un'opera artistico-architettonica. La motivazione addotta dai due è che una simile operazione consente di eludere qualsiasi pregiudizio biologico e di passare senza difficoltà dalla descrizione di un sistema non-biologico ad uno biologico. Questo passaggio, che a primo acchito può sembrare indebito e fuorviante, non deve scandalizzare il lettore poiché si tratta della possibilità di riconoscere un modello configurazionale di sviluppo che riguarda l'esistenza di tutte le forme sensibili, e che già

---

<sup>14</sup> Cfr. S. J. Gould, R. C. Lewontin, *I pennacchi di San Marco e il paradigma di Pangloss. Critica del programma adattazionista* (1979), tr. it. di M. Ferraguti, Einaudi, Torino 2001, p. 3.

Goethe, in quanto precursore della morfologia contemporanea, era solito rintracciare in una pianta, in un animale, come in una scultura o in qualsiasi altra opera d'arte<sup>15</sup>.

Tornando alla descrizione dei pennacchi, Gould e Lewontin sostengono che «poiché tali spazi *devono* esistere, essi sono spesso usati per ingegnosi effetti ornamentali»<sup>16</sup>. Voglio soffermarmi su questa interessante espressione, perché ritengo che sia la chiave per comprendere il binomio forma-funzione nelle pratiche ornamentali. Tali spazi *devono* esistere e ciò sta ad indicare una necessità dettata da una concomitanza di fattori e da esigenze materiali della forma che agiscono come vincoli nel processo di formazione. Ma c'è di più. In un vincolo materiale, ovvero in quella precisa porzione che si estende nell'intersezione tra due archi posti ad angolo retto, si inserisce un mosaico, una raffigurazione che in un certo senso è un adattamento rispetto alla struttura considerata spoglia o incompleta. Nella struttura è la costrizione architettonica ad essere chiaramente primaria, tuttavia, gli spazi si sviluppano e giungono a visibilità come «un epifenomeno secondario che rappresenta un uso fruttuoso di parti disponibili»<sup>17</sup>. Ciò vuol dire che i pennacchi non esistono per ospitare il mosaico, poiché esistono primariamente per cause di tipo strutturale, ma che essi *sono*, nel complesso, una struttura ornata. L'ornamento diviene pertanto parte della cosa stessa, tanto da non poter più distinguere nell'esperienza percettiva tra la struttura nuda e l'aggiunta ornamentale.

Il rapporto forma-funzione, dal punto di vista della morfologia, tende a privilegiare il primato della forma e il suo modello configurazionale. Una struttura considerata nel suo sviluppo non può essere vista soltanto per la funzione che svolge e che si presume possa essere la medesima in maniera stabile nel corso del tempo, ma deve poter essere (ac)colta per ciò che mostra e per la serie di innovazioni formali che si presentano. Dinnanzi ad una forma, sia essa biologica o culturale, quel che ci interessa prendere in considerazione è il cambiamento che sottende il divenire della forma secondo determinati piani costruttivi. L'ornamento interviene in essi come elemento di

---

<sup>15</sup> Dinnanzi all'opera d'arte Goethe si fa morfologo, come si evince dagli *Scritti sull'arte e sulla letteratura*. Cfr. J. W. von Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, ed. it. di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

<sup>16</sup> S. J. Gould, R. C. Lewontin, *I pennacchi di San Marco e il paradigma di Pangloss*, p. 3.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 5.

innovazione determinante che in un primo momento stravolge un ordine preesistente per poi aprire la strada ad un nuovo ordine e ad un nuovo stato della forma. La forma non semplicemente possiede degli ornamenti, ma è il suo stesso ornamento.

## 6. Economia delle forme visibili

Stabilito il nesso tra forme viventi e forme culturali, in quest'ultima sezione, le dinamiche ornamentali verranno considerate a partire dall'utilizzo del concetto di economia suggerito dalla filosofa francese Marie-José Mondzain<sup>18</sup>. La questione del visibile diventa "economica" poiché riguarda le relazioni e la manifestazione della verità in precise forme. Quello di economia viene definito come «il primo concetto organicista che concerne simultaneamente la carne del corpo, la carne del discorso e la carne dell'immagine»<sup>19</sup>. Esso è dunque un concetto di tipo relazionale che mette in circolo dei significati, ma in nessun caso è un concetto relativista. Considerata da un punto di vista economico, la cosa ornata segue il principio dell'incarnazione del visibile secondo un'azione che è al contempo vitalista e funzionalista<sup>20</sup>. Ciò vuol dire che l'economia delle forme visibili, ovvero quel principio che Mondzain pone all'origine della costituzione dell'immaginario contemporaneo, prevede un certo ordine diveniente delle forme. Esso può in certo modo entrare in dialogo con il concetto adattivo del prender forma della morfologia, proprio perché quest'ultima parla della forma come processualità vivente, e l'economia, a partire da quella trinitaria, è un modo fondamentale di pensare questa dinamica.

*Oikonomeîn*, impiegato come verbo, indica un'azione mediatrice che in una situazione critica e conflittuale ristabilisce un ordine e giunge ad un compromesso. L'economia viene descritta, infatti, come la «scienza del compromesso che non deve compromettere alcunché né obbligare ulteriormente ad una qualsiasi ripetizione in futuro»; la sua azione, «lungi dall'essere un'eccezione, in realtà riduce ogni eccezione congiunturale ed è molto simile ad un esercizio di prudenza, vale a dire di saggezza

---

<sup>18</sup> Cfr. M. J. Mondzain, *Immagine, icona, economia*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 61.

esistenziale»<sup>21</sup>. Secondo la lettura proposta da Mondzain, il concetto di economia fornisce un'interpretazione delle forme visibili, del loro sviluppo e della loro storia, che assume un certo carattere vivente e che consente di tracciare qual percorso frastagliato e ritmico che caratterizza la storia delle immagini, dalle icone di epoca bizantina sino alle immagini dei nostri giorni.

Tutte le forme visibili sono caratterizzate da un *surplus* di innovazione che si manifesta secondo il modello del rapporto infinito tra la forma e la funzione descritto in precedenza. Le forme ridotte alla loro funzione sono quelle di un certo pensiero utilitaristico che considera l'ordine razionale della produzione capitalista disgiunto dalla produttività e della creatività delle forme. Contro un simile riduzionismo, mettere in questione l'ornamento vuol dire considerare quel "di più", quel valore aggiunto del visibile che condivide il terreno del destino della forma. Se è vero che la vita delle forme, come sostiene Focillon, possiede una vocazione formale che la conduce ad una certa configurazione, è altrettanto importante sottolineare che tale vocazione non è un determinismo cieco, poiché essa concorre, nel complesso, allo stabilirsi di un ordine che va rinnovandosi. La forma «cerca altre vie nell'interno d'una stessa arte o nell'opera d'uno stesso artista»<sup>22</sup>, dal momento che, una volta raggiunto un equilibrio, tende alla rottura e a nuove esperienze. In questa continua trasformazione, l'ornamento agisce come una frattura: stravolge un ordine dato e conduce alla configurazione di un nuovo ordine che è anche una figura del possibile.

Il potenziale innovativo che l'ornamento presenta allo sguardo racchiude anche un'importante forza politica. «Apparentemente – e quasi per definizione – secondaria, pleonastica, dispensabile, la dimensione dell'ornamento, opportunamente declinata, si dispone invece all'incrocio tra etica e estetica»<sup>23</sup>. Da questa prospettiva, il gesto ornamentale viene associato all'azione etico-politica esercitata nel superfluo: nell'eccedenza del non necessario è in gioco lo statuto dell'immagine e il ruolo assunto dallo sguardo nella circolazione di significati e valori simbolici. Il riferimento al potere politico dell'ornamento è esplicitato da una bellissima metafora utilizzata da Mondzain

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>22</sup> H. Focillon, *Vita delle forme*, p. 60.

<sup>23</sup> M. Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, p. 11.

per descrivere la vita delle immagini contemporanee. Si tratta della cosiddetta metafora della sassifraga, che prende spunto dal mondo vegetale e fa riferimento ad una piccolissima pianta che cresce in maniera straordinaria su terreni impervi e rocciosi. Il modello della vita delle piante preso in considerazione è anzitutto espressione di una solidarietà originaria tra gli esseri viventi e di un'economia di sviluppo che resiste a tutto ciò che si oppone alla vita, ma rappresenta anche l'assunzione di un punto di vista più ampio, volto alla complessità del fenomeno dell'immagine e alle sue azioni nel mondo contemporaneo. La forza originaria ed il potere delle immagini viene paragonato alla pianta "spaccasassi" per la capacità di diffusione e di rottura con un ordine preesistente che condividono. L'energia fratturante della sassifraga, infatti, irrompe in un ordine dato per modificarne nel profondo le caratteristiche e la visibilità. Le sassifraghe colpiscono proprio perché possiedono «l'umiltà dell'erba e la forza degli alberi»<sup>24</sup>. Con la loro azione innocua e decisiva al tempo stesso, riescono a creare, in maniera del tutto inaspettata, nuovi ordini di configurazione della realtà. Assimilabile all'azione della sassifraga, l'esperienza dell'immagine risulta in grado di imporre la propria spinta vitale e di rompere con l'ordine della necessità. La figura dell'immagine-sassifraga è di natura critica e conflittuale<sup>25</sup>, poiché esprime un conflitto interno, una tensione tra spinta e resistenza, tra rottura e innovazione, riuscendo poi con la sua azione ad innovare creativamente il panorama culturale su cui sorge e a far circolare nuovi simboli e nuovi significati.

Difficile non accorgersi del carattere eminentemente politico della riflessione di Mondzain, che riconosce, proprio per mezzo della suddetta metafora, una nuova specie nella famiglia delle sassifraghe che prende il nome di *Saxifraga politica*. Quest'ultima, in maniera simile al suo analogo vegetale, ha il compito di mobilitare, all'interno di un mondo dominato dalle leggi del mercato e dagli obiettivi del capitalismo, risorse critiche che consentano di contrastare un lessico che ci schiaccia per far circolare nuovi segni, inventare nuovi linguaggi, mostrare nuove immagini capaci di ravvivare la vita della parola e l'entusiasmo dello sguardo nello spazio pubblico.

---

<sup>24</sup> M. J. Mondzain, *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*, Les Liens qui Libèrent, Paris 2019a, p. 12.

<sup>25</sup> Cfr. *Ivi*, p. 28.

Il modello sassifrago, inoltre, diventa per mano della Mondzain e di altri pensatori e artisti francesi, l'ispirazione per il progetto di un collettivo artistico, in attività dal 2007 al 2020, il cui obiettivo principale è rivolto ad un esercizio pratico di rottura e innovazione nei confronti dell'immagine e dell'immaginario presente<sup>26</sup>. Quella messa in campo delle immagini-sassifraghe è l'energia creatrice e sismica del possibile, libera da ogni profondo attaccamento al suolo e capace di emanciparsi dall'ineluttabile corso delle ripetizioni. Tale progetto, guidato da Mondzain, abbraccia la proposta teorica di una rivalutazione della forza delle immagini e delle varie forme espressive, contro l'azione "confiscatrice" del mercato e della spettacolarizzazione del visibile. L'urgenza di un'azione *radicale* da parte di tutti coloro che a vario titolo si occupano di immagini, richiama il tema della radice e dell'attaccamento al terreno ed implica il riferimento ad una originarietà dell'immagine e della dimensione espressiva. Il contemporaneo panorama audiovisivo deve poter riscoprire nella radicalità dell'immagine «la sua bellezza virulenta e la sua energia politica»<sup>27</sup>. Le immagini non sono, dunque, oggetti che possiamo creare o possedere, né sono strumenti al servizio delle industrie della comunicazione. Contro un simile asservimento delle immagini, spezzate da una concezione utilitaristica delle stesse, l'appello di Mondzain si rivolge al coraggio delle rotture costruttive e alla forza dell'immaginazione creatrice. Contro la "confisca" delle parole, delle immagini e del tempo, si definisce l'invito ad una riappropriazione che apra le porte alla libertà dello spettatore e all'esercizio di un pensiero critico autonomo.

## 7. Conclusione

La possibilità di mettere in questione l'ornamento, di interrogarlo e di cercare di comprendere cosa le pratiche ornamentali abbiano da dirci, si iscrive in una più generale messa in discussione dell'immagine e delle forme culturali che si pone l'obiettivo di considerare quest'ultime dal punto di vista della loro vitalità e non semplicemente come rappresentazione statica di qualcosa. In tal senso, l'ornamento apre

---

<sup>26</sup> Il progetto prende il nome di "Formes vives" ed è raggiungibile al sito <https://www.formes-vives.org/images/>. Al suo interno è possibile leggere il contributo di M. J. Mondzain, dal titolo "Saxifraga politica. Pour proposition", <http://www.formes-vives.org/saxifrage>.

<sup>27</sup> M. J. Mondzain, *Confiscation des mots, des images et du temps*, p. 37.

la dimensione del visibile verso nuove prospettive e prefigura cambiamenti potenzialmente infiniti. Ciò vuol dire che le immagini non sono semplicemente il veicolo di significati stabiliti una volta per tutte e trasmissibili in maniera inalterata, ma che il processo stesso di significazione è aperto e continuamente in atto.

Il fenomeno dell'ornamento è stato trattato a partire dalla sua essenziale paradossalità che considera la superficie ornamentale come ciò che copre, nasconde, e al contempo rende visibile la cosa. Seguendo le dinamiche ornamentali da un punto di vista fenomenologico, è stata rilevata l'impossibilità di distinguere tra la veste formale e il fondo, tra la cosa in sé e la cosa visibile che si offre allo sguardo. La fenomenologia della cosa ornata corrisponde, pertanto, ad un processo di sviluppo formale in cui l'ornamento costituisce la realizzazione di una declinazione possibile.

Dopo aver descritto il regno ornamentale come «il luogo d'elezione delle metamorfosi»<sup>28</sup>, si è cercato di comprendere le radici morfologiche del concetto di ornamento. A tal fine è stato brevemente presentato lo statuto dell'immagine nel pensiero morfologico goethiano, mettendo in evidenza il contesto in cui nasce la scienza della forma e la sua aspirazione interdisciplinare. Dal momento che la forma è ciò che possiamo rilevare per mezzo di un'immagine sensibile e che muta assumendo nuove configurazioni nel tempo, il metodo morfologico è in grado di fornire un modello dinamico di comprensione della realtà che permette di equiparare lo statuto delle immagini a quello delle forme viventi. La possibilità di interpretare morfologicamente le dinamiche ornamentali è stata dunque approfondita alla luce degli studi contemporanei sul rapporto tra forma e funzione. A partire dal primato della forma e del suo modello configurazionale, la struttura ornata viene considerata come un *tutto* che *prende forma* nella sua manifestazione visibile, rinnovando progressivamente, per mezzo di nuovi effetti ornamentali, lo statuto della forma. L'organicità dell'ornamento è stata, inoltre, messa a confronto col concetto di economia da cui sono state dedotte le implicazioni etico-politiche di un certo ordine diveniente alla base della costruzione dell'immaginario contemporaneo. Da un punto di vista politico ciò significa voler considerare un'economia delle forme visibili e ridistribuire in relazione ad essa il valore del necessario e del possibile. La storia delle immagini, dalle icone di epoca bizantina

---

<sup>28</sup> H. Focillon, *Vita delle forme*, p. 30.

sino alle immagini del nostro tempo, assume in tal modo una connotazione vivente nutrita dal potenziale di innovazione dell'ornamento. Un simile approccio alle forme visibili include da un lato una proposta teorica riguardante la possibilità di considerarle secondo un modello morfologico di interpretazione, dall'altro la proposta pratica di innovare il modo di guardare le immagini e le modalità attraverso cui esse vengono prodotte e distribuite negli ambienti audio-visivi contemporanei.