

TRE METAFORE BIOLOGICHE PER LA VITA DELL'IMMAGINE

Se la tua vista fosse più acuta, vedresti tutto in movimento: come la carta che brucia si curva, così tutto di continuo perisce e intanto si curva.

F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi*

La presenza sempre crescente di immagini nella vita di tutti i giorni ha reso il fenomeno dell'immagine un oggetto di studio di cui occorre occuparsi se si intende perseguire l'obiettivo di conoscere e comprendere non solo la realtà che ci circonda, ma la stessa realtà che *siamo*. Il Novecento ha prodotto infatti le più grandi innovazioni tecniche e al contempo ha costruito, attraverso l'uso e l'abuso di immagini, una società «fondamentalmente spettacolista»¹ nella quale viviamo quotidianamente una sovraesposizione alle varie forme della visibilità con l'inevitabile rischio di rimanerne travolti. Domandarsi, dunque, che cosa siano le immagini, quale sia la loro funzione, il loro potere e cosa vogliano veramente dirci è auspicabile e quanto mai necessario.

Il mio contributo non pretende di rispondere esaustivamente a queste domande e a tutte le altre che da esse possono scaturire, ma intende mettere in evidenza uno degli aspetti fondamentali dell'esperienza estetica dell'immagine, quello della sua vitalità. Nel senso della sua vividezza, ma anche della sua capacità riproduttiva, la vitalità dell'immagine risulta strettamente legata alla dimensione della sua leggibilità e interpretazione. Fare esperienza di un'immagine, o per essere più precisi fare esperienza *con* un'immagine², ci riporta ad una dimensione relazionale in cui ogni immagine, nella sua ineludibile singolarità formale, richiede un discorso specifico che tenti di dischiuderne il senso.

«L'immagine ha esteso a tal punto il suo dominio che diventa difficile, oggi, pensare senza dover “orientarsi nell'immagine”»³. Queste sono le parole che il filosofo e storico dell'arte francese Georges Didi-Huberman esprime nei

¹ G. DEBORD, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, e-book.

² Il filosofo Giovanni Matteucci afferma che l'esperienza dell'immagine risulta assimilabile al paradigma di un'esperienza-con piuttosto che a quello di un'esperienza-di (cfr. G. MATTEUCCI, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Roma, Carocci, 2019).

³ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano, Cortina, 2009, p. 243.

confronti della pervasività dell'immagine contemporanea la cui fenomenalità assume le caratteristiche del fuoco che brucia e si autoalimenta. L'attività del *bruciare* viene definita come una disfunzione paradossale che richiede di includere, da parte di chi vuole occuparsi della fenomenologia dell'immagine, una sua propria sintomatologia.

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: brucia⁴.

La natura bruciante dell'immagine evidenzia immediatamente un rimando essenziale a colui che la sta osservando e che si lascia consumare dalla fiamma. I due, soggetto osservante e oggetto osservato, si ritrovano reciprocamente coinvolti in una relazione complessa che non può risolversi nella linearità di una trasmissione di contenuti e significati, ma va ad articolarsi in una molteplicità di *sensi* possibili che devono essere intesi evidentemente al plurale.

La domanda riguardante la natura dell'immagine, il suo "che cos'è" per utilizzare una formula interrogativa tipica della filosofia, è anch'essa complessa e bruciante. Il suo bruciare indica l'urgenza di una risposta e l'esigenza di risolvere la questione in una evidenza di significato definitiva. Ma la domanda continua ad alimentare la fiamma e qualsiasi tentativo di fornire una risposta sembra giungere sempre in ritardo rispetto all'esigenza di stabilire che cosa sia veramente l'immagine. Nel frattempo, bruciando, l'immagine è già mutata in altro, ha assunto altri significati nell'attesa di essere vista ancora una volta. L'immagine vive una continua trasformazione che è anche la sua costante rimessa in gioco. La trasformazione fa sì che l'immagine su cui ad esempio ritorniamo dopo un po' di tempo sia già diventata qualcos'altro nel processo di significazione perché, nel frattempo, sono mutate le condizioni dell'esperienza e siamo mutati noi come osservatori, oppure l'immagine è entrata in relazione con sguardi differenti.

Ci chiediamo, dunque, che genere di conoscenza e di esperienza possano fornirci le immagini del nostro tempo, supponendo che tutto il materiale visuale, storico e teorico vada riorganizzato e ripensato alla luce del carattere *cruciale* – vale a dire del carattere non specifico e non chiuso dovuto alla sua stessa natura di incrocio, di *crocevia* – dell'esperienza con l'immagine. Nel farlo mi riferirò a tre metafore biologiche, o per meglio dire *bio-culturali*, che a mio avviso, messe in

⁴ Ivi, pp. 242-43.

dialogo tra loro, possiedono la capacità di descrivere la specifica vitalità e natura mutevole dell'immagine.

I. LA METAFORA DELLA FALENA

La prima di queste metafore si colloca direttamente al cuore del saggio sull'immagine bruciante di Georges Didi-Huberman. Si tratta della cosiddetta parabola della falena che lo studioso francese tenta di costruire per descrivere quali siano i movimenti e le trasformazioni dell'immagine e per cercare di comprendere che tipo di visibilità e di conoscenza possiamo associarvi. La figura della farfalla, da Vladimir Nabokov a Walter Benjamin a Aby Warburg, ha sempre affascinato gli studi sull'immagine e sulla letteratura. L'efficacia di questa metafora nell'ambito del pensiero di uno studioso come Didi-Huberman è da attribuire alla fondamentale mutevolezza che caratterizza le immagini come le farfalle. Fermarsi a guardare passare una farfalla, pertanto, diventa il simbolo di quella pazienza dello sguardo che continua ad osservare senza mai comprendere del tutto l'immagine che cattura la sua attenzione. Tuttavia, questo sguardo sembra appartenere più all'ambito dell'accidente che a quello della sostanza, propenso a cadere facilmente in una forma di illusione percettiva che minaccia la validità della percezione, piuttosto che essere capace di cogliere i movimenti dell'immagine-farfalla. Del resto si è più disposti a credere che ciò che non dura sia meno vero di ciò che dura stabilmente; secondo questa convinzione, agli occhi dei più la fragile e breve vita della farfalla non costituisce di certo un modello da prendere in considerazione, ma solamente una perdita di tempo. La farfalla, ci fa notare l'autore, è inoltre comunemente considerata "carina", "estetica", vista come una sorta di "ciliegina sulla torta" del reale per la sua inessenziale funzione decorativa⁵.

Al di là di una possibile minaccia per l'azione conoscitiva, l'esempio della vita dei lepidotteri rappresenta per lo sguardo attento e propenso all'osservazione un modello conoscitivo da poter applicare anche alla vita delle immagini. «Queste persone si chiedono se l'accidente non manifesti la verità con altrettanta precisione – visto che ai loro occhi non c'è l'uno senza l'altra – della sostanza stessa»⁶. Le forme sensibili assumono in questo contesto una potenza di verità e ci rivelano nella loro mutevolezza quale sia la loro condizione più propria. 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»⁷. Si tratta di un'immagine che vediamo soltanto in maniera discontinua perché è in costante movimento,

⁵ Cfr. *ivi*, p. 245.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

proprio come la farfalla che una volta divenuta tale comincia a battere le ali per poi allontanarsi e scomparire. Qui si esprime già un primo paradosso: proprio quando l'immagine giunge alla visibilità non è possibile vederla completamente, esattamente come la farfalla che una volta divenuta matura, una volta assunta la forma di farfalla, prende il volo e si allontana.

Cerchiamo allora di seguirla con lo sguardo e ci mettiamo noi stessi in movimento. Vogliamo acchiapparla, angosciati dalla paura di perderla e ogni movimento è accompagnato da un'emozione diversa: meraviglia, stupore, paura, soddisfazione, disillusione. Ma alla fine l'emozione cessa perché ci accorgiamo che a quest'immagine manca l'essenziale, ovvero la sua vita. Non possiamo fissare un'immagine e possederla come farebbe un qualsiasi collezionista di farfalle. I percorsi dell'immagine vanno oltre l'atteggiamento feticista di chi pretende di possedere le immagini e di conoscerle perfettamente.

«Se non siamo cacciatori nati e non ci interessa diventare esperti o possedere alcunché – dichiara Didi-Huberman – vorremmo, più modestamente, seguire l'immagine con lo sguardo»⁸. Osservare le immagini che abitano la nostra realtà richiede una pazienza dello sguardo e, alla fine, una resa. Seguire con lo sguardo l'immagine vuol dire rendersi conto che essa non ci segue e non gira intorno a noi. Domandarsi cosa siano le immagini implica a questo punto domandarsi cosa desiderano, cosa vogliono⁹. E in effetti ciò che l'immagine desidera veramente 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, si infiamma. Emozione profonda. Sul tavolo c'è un minuscolo fiocco di cenere»¹⁰.

Ogni discorso sul visibile deve fare i conti con le ceneri dell'immagine. Solo uno sguardo attento e paziente saprà riconoscere quel che resta dell'immagine-farfalla e ricostruire a partire dalle ceneri una storia dell'immagine non lineare, ma fatta di lacune, di sparizioni, di cose non viste e di cose da vedere. Secondo quanto detto, il luogo proprio dell'immagine è quello dove essa si consuma nel visibile e «dove la cenere non si è ancora raffreddata»¹¹. Per lo spettatore trovarsi in quel luogo vuol dire avere la possibilità di accedere ad un'operazione che è ancora in atto e sentirsi implicato dall'immagine di cui si sta facendo esperienza. Si tratta di un'implicazione immaginativa nella quale siamo al contempo soggetto e oggetto, l'osservato e l'osservatore, il distanziato e l'interessato.

⁸ Ivi, p. 247.

⁹ Di questa visione alternativa dell'immagine, intesa come immagine in grado di desiderare e di volere qualcosa, ce ne fornisce una teorizzazione importante W.J.T. Mitchell (cfr. W.J.T. MITCHELL, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2006).

¹⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 247.

¹¹ Ivi, p. 253.

L'approccio alle immagini finora descritto «presuppone che si guardi l'arte [ma anche le immagini non propriamente artistiche] a partire dalla sua funzione vitale: urgente, bruciante, tanto quanto paziente»¹². In questo scambio reciproco e nell'incontro tra l'immagine e lo spettatore si realizza la metafora dell'immagine-falena, forma di vita destinata alle fiamme per poter esprimere la propria vitalità.

Ma, per saperlo, per sentirlo, bisogna osare, bisogna avvicinare il proprio viso alla cenere. E soffiare dolcemente perché la brace, al di sotto, ricominci a sprigionare il suo calore, il suo bagliore, il suo pericolo. Come se, dall'immagine grigia s'elevasse un grido: "Non vedi che brucio?"¹³

Quella messa in atto dallo sguardo è un'operazione che implica allo stesso tempo un rischio. Ma è un rischio che è necessario correre se non si vuole perdere l'immagine. Didi-Huberman definisce, infatti, il fuoco che brucia le immagini come qualcosa di passeggero e discreto: il fuoco non distrugge l'immagine, semmai siamo noi a farlo. Le due strategie di distruzione più comuni messe in atto dall'uomo contemporaneo sono opposte tra loro e tuttavia complementari: si tratta di distruggere le immagini, come più volte è accaduto nella storia, o di "soffocare" l'immagine nella massa indistinta dei cliché, moltiplicare le immagini fino a perderne la vera natura e vitalità. Distruggere e moltiplicare sono i due modi per rendere invisibile un'immagine, la quale rischia di perdersi tra il "troppo" delle immagini che proliferano ed il "niente" che di esse si è perduto.

2. LA METAFORA DEL FASMIDE

La sempre crescente attenzione rivolta alle immagini da parte del pensiero contemporaneo, sia esso strettamente filosofico o meno, è un dato di fatto innegabile. Ciò implica allo stesso tempo una rinnovata attenzione alla sfera percettiva e una domanda su quale sia la portata veritativa della percezione e su quali forme di conoscenza possiamo fare affidamento.

Introduco a questo punto un'altra metafora molto interessante utilizzata da Georges Didi-Huberman in un testo che riguarda proprio la natura della conoscenza accidentale e i fenomeni di apparizione e sparizione delle immagini¹⁴. Si tratta della metafora del fasmide, il tipico insetto stecco per il quale il complesso rapporto tra vita e visibilità è una vera e propria problematica esistenziale. I fasmidi – dal greco *phasma* che significa forma, apparizione, visione, ma anche

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 264.

¹⁴ Cfr. *ID.*, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, e-book.

fantasma – sono degli animali abbastanza particolari la cui visione dà vita ad un’esperienza sicuramente emblematica e paradossale. L’autore assume la vita del fasmide come riferimento per una più approfondita riflessione che riguarda il problema della somiglianza e della dissomiglianza, della figura e della defigurazione, della forma e dell’informe, «come se degli animali senza capo né coda potessero dare il nome a un tipo di scrittura e di conoscenza *accidentale*»¹⁵.

Con l’auspicio che il pensiero si adatti all’oggetto apparente così come l’insetto chiamato fasmide si adatta alla foresta in cui penetra, Didi-Huberman esplicita il paradosso del fasmide, all’inizio del suo studio, nella sezione dedicata alla questione della somiglianza.

Soltanto ciò che all’inizio fu capace di dissimularsi può apparire. Le cose di cui cogliamo subito l’aspetto, quelle che somigliano, tranquillamente, non appaiono mai. Sono evidenti [apparentes] certo, ma niente di più: non si daranno mai come apparenti [apparaissantes]¹⁶.

Lo sguardo che occorre mettere in campo è lo stesso sguardo che segue l’immagine-farfalla e che riesce a vederla, o meglio intravederla, solo tra le fiamme. Come evidenziato dall’autore, quel che serve al fenomeno affinché si renda apparente, prima che richiuda nella sua sembianza che riteniamo stabile e definitiva (pensiamo, o forse speriamo, di aver visto l’immagine), è un’essenziale apertura. In tale apertura, anche se per un solo istante, l’apparente si dà a vedere. Tuttavia, nell’istante stesso in cui si apre al mondo visibile, l’apparente mette in atto una sorta di dissimulazione che prende forma nel rendere accessibile allo sguardo che lo investe il lato nascosto del visibile, ciò che non si vede chiaramente, che si vede solo a tratti, e che tuttavia sottende al panorama del visibile.

L’esperienza della visione dei fasmidi nella teca di un vivario è qualcosa di molto simile all’esperienza dello sguardo che segue l’immagine-farfalla. Abbiamo qualcosa di vivo davanti ai nostri occhi, eppure non vediamo nulla. Aguzzando la vista ci rendiamo conto che la vita di questo animale, il fasmide, è quella stessa scenografia e quello stesso sfondo in cui si confonde.

Di solito, quando ti viene detto che c’è qualcosa da vedere e tu non vedi niente, ti avvicini: immagini che ciò che dev’essere visto sia un dettaglio che il tuo panorama visivo non è in grado di cogliere. Per vedere apparire i fasmidi ci fu bisogno del contrario: dovetti defocalizzare, allontanarmi un po’, abbandonarmi ad una visibilità fluttuante¹⁷.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

Con queste parole l'autore descrive la sua reazione di fronte alla scoperta che per *vedere meglio* occorra in realtà fare un passo indietro rispetto all'oggetto della visione e accogliere quest'ultimo nella visibilità fluttuante, incostante, non definita che ci offre. L'esperienza del vedere si unisce indissolubilmente a quella del non-vedere e richiama su di sé l'esigenza di uno sguardo di altro tipo che riconosca la complessità dell'esperienza dell'immagine.

Quello che possiamo notare è che in realtà il fasmide non si limita a riprodurre le caratteristiche del suo ambiente, come ad esempio il colore, ma ha fatto del suo corpo stesso lo scenario entro cui nascondersi e nel quale, tuttavia, prendere vita. Il fasmide «pur realizzando una specie di perfezione imitativa, infrange la gerarchia che qualsiasi imitazione esige»¹⁸.

Cosa vuole dirci la metafora sconvolgente e straordinaria al tempo stesso dell'insetto stecco? Cosa può aggiungere al tentativo di comprendere quale sia l'esperienza con le immagini che popolano il paesaggio visivo? Tale metafora sembra suggerire che la natura dell'immagine è paradossale. Il paradosso risiede nella convinzione che ciò che vediamo sia la riproduzione visiva, la rappresentazione di contenuti stabili che l'immagine dovrebbe essere in grado di veicolare. Nella visibilità propria dell'immagine, tuttavia, si scorge qualcosa di più, qualcosa di destabilizzante. L'apparizione dell'immagine, così come quella del fasmide, apre una costante e sempre nuova sfida euristica che consiste nel riconoscere, in ciò che si suppone imiti qualcos'altro (la natura, l'ambiente circostante, l'insieme dei significati, dei simboli e degli "oggetti" culturali di un popolo), l'elemento del dissimile. Il prodigio del mimetismo e della riproduzione mostra ad uno sguardo capace di osservare il risvolto della dissomiglianza. «Ma soprattutto, il fasmide dissomiglia perché, una volta che lo abbiamo riconosciuto come animale – che si muove, si abbarbica, si accoppia –, non siamo più capaci di riconoscere l'animale in sé»¹⁹.

Proseguendo ed esplicitando il parallelismo contenuto nella metafora del fasmide, è possibile riconoscere che anche nel caso dell'immagine, una volta che quest'ultima viene assunta come elemento vitale dell'esperienza sensibile, non siamo più capaci di considerare l'immagine come oggetto univoco della nostra conoscenza.

Ancora una volta sopraggiunge la resa di fronte alla pretesa di sapere di quale sostanza sia fatto il fasmide – o l'immagine. Didi-Huberman afferma di voler rinunciare ad un'eventuale risposta. Forse perché l'immagine non può essere colta secondo i caratteri di fissità e imperturbabilità propri della sostanza. Un discorso sulla vita delle immagini, oggi, deve fare i conti con il fatto che la stessa consistenza ontologica dell'immagine è andata incontro ad una trasformazione radicale²⁰. Ciò

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. F. VERCELLONE, *Il futuro dell'immagine*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 119.

vuol dire che per una teoria dell'immagine contemporanea lo statuto dell'immagine deve riferirsi principalmente al suo carattere performativo e che in una data immagine del presente non deve essere visto il limite ultimo della sua condizione, bensì l'annuncio di ulteriori possibilità di sviluppo *nel* tempo per mezzo di immagini, forme e significati nuovi.

3. LA METAFORA DELLA SASSIFRAGA

La terza ed ultima metafora a cui intendo far riferimento appartiene al mondo delle piante e prende come esempio la vita di una piccola pianta molto particolare, la sassifraga. Della metafora della sassifraga ce ne parla la filosofa francese Marie-Josè Mondzain, studiosa che si è ampiamente dedicata ai temi dell'immagine e dello sguardo, delle varie forme di iconofilia e iconoclastia, e dell'utilizzo delle immagini da parte dei nuovi mezzi di comunicazione.

Notiamo come l'utilizzo della metafora biologica risulti oltremodo diffuso ed efficace all'interno del dibattito contemporaneo sulle immagini. La stessa Mondzain lo riconosce e se ne serve con l'obiettivo di mettere in evidenza la forza originaria ed il potere delle immagini. Il modello della vita delle piante 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. In modo particolare, l'ispirazione botanica del discorso sulle immagini della filosofa francese prende vita da una piccola pianta che cresce abitualmente sulla pietra e si diffonde a macchia grazie alla sua capacità di "spaccasassi". L'energia fratturante della sassifraga ha la capacità di irrompere in un ordine dato per modificarne nel profondo le caratteristiche e la visibilità. Le sassifraghe colpiscono proprio perché possiedono «l'humilité des herbes et la puissance des arbres»²¹; con la loro azione, innocua e decisiva al tempo stesso, mettono in atto la capacità di apportare dei cambiamenti ad un ordine già dato e di 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 funzione dell'immagine è quella di innovare creativamente con la propria presenza il panorama culturale con i suoi simboli e significati già dati. «La figure de la saxifrage – scrive Mondzain – est de nature critique et conflittuelle»²²; ciò vuol

²¹ M.-J. MONDZAIN, *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2019, p. 12.

²² Ivi, p. 28.

dire che essa esprime nella sua propria configurazione un conflitto interno, tra spinta e resistenza, tra rottura e innovazione.

Difficile non accorgersi del carattere eminentemente politico del discorso di Mondzain, tanto da riconoscere una nuova specie nella famiglia delle sassifraghe, quella da lei soprannominata la *Saxifraga politica*. Quest'ultima ha il compito di mobilitare, all'interno di un mondo dominato dalle leggi del mercato e dagli obiettivi del capitalismo, risorse critiche che ci 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.

Il modello *saxifraga* diventa, inoltre, 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 radicalità nei confronti dell'immagine e dell'immaginario²³. 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.

Mondzain avanza la proposta teorica di una rivalutazione della forza delle immagini, contro l'azione da lei definita "confiscatrice" del mercato e della spettacolarizzazione del visibile. Contro tale confisca, che riguarda nello specifico le parole, le immagini e le varie forme espressive, la filosofa annuncia l'urgenza di un'azione *radicale* da parte di tutti coloro che a vario titolo si occupano di immagini. Tale radicalità 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 riscoprire nella radicalità dell'immagine «sa beauté virulente et son énergie politique»²⁴. Le immagini non sono, dunque, oggetti che possiamo creare o possedere, né sono semplicisticamente 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.

Di fronte alla riscoperta della radicalità e della vitalità dell'immagine, dove si colloca lo sguardo dello spettatore? Per rispondere a questo quesito riporto le

²³ Cfr. «Formes vives», nome del progetto del collettivo artistico francese raggiungibile al sito <https://www.formes-vives.org>. Al suo interno è possibile leggere il contributo di M.-J. MONDZAIN, *Saxifraga politica. Pour proposition*, in «Formes vives» <<http://www.formes-vives.org/saxifrage>>, ultima consultazione 15 agosto 2021.

²⁴ M.-J. MONDZAIN, *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*, cit., p. 37.

parole di Mondzain: «nous zonons dans un terrain vague, invisibles et actifs au coeur du visible lui même»²⁵. Il luogo proprio delle immagini si trova al cuore del visibile in uno spazio del tutto particolare, vago, indefinito e in continuo movimento che Mondzain definisce “zona” dell’immagine. Qui l’immagine, la *zonarde*, esprime la sua natura girovaga e si apre alla relazione con lo sguardo. La zona è al tempo stesso anche un luogo di resistenza e di emancipazione, di libertà dello sguardo e del senso in cui si offre «a tutti senza distinzione la forza di trasformare il mondo»²⁶. Per poter vedere le immagini, dunque, non è sufficiente avere degli occhi, ma è necessario che ciò che viene mostrato tratti lo spettatore in quanto soggetto capace di disporre liberamente dei propri pensieri e affetti. L’energia vitale delle immagini, definita *fictionnelle*, è il motore di quell’azione liberatrice nei confronti del visibile che è, in fondo, un’azione di carattere politico.

I modelli biologici sinora presi in considerazione assumono un valore metaforico e operativo all’interno di una più generale riflessione sulla vita e sul potere delle immagini. La descrizione botanica della sassifraga evoca la figura di una forma di vita minuscola, tenace e senza radici, capace di crescere ed espandersi nonostante tutti gli ostacoli e le dominazioni. La farfalla, invece, va oltre la semplice metafora, anche se la sua azione non è estranea ad un gesto metaforico. Alla duplice fragilità e forza di una forma di vita resistente a qualsiasi cattura che caratterizza entrambe, si aggiunge un ulteriore elemento da considerare: il grido della farfalla, ovvero una voce e una volontà espressiva che rivendica il monopolio del visibile.

«Le papillon est un insecte éminemment silencieux dont la nature quasi impondérable est une présence visuelle. Parler du cri du papillon, c’est passer de l’imperceptible au perceptible mais, surtout, du silence à l’audible»²⁷. Il grido della farfalla è la voce di chi non ha voce. Coloro che sono impotenti e senza parole, come tutti gli insetti, verrebbero facilmente schiacciati da chi sta più in alto e ignorati dallo sguardo del più forte. Di fatto viviamo in un mondo di vociferazione dove le voci del commercio dominano il regno dello spettacolo e del visibile e non ci fanno sentire né vedere nient’altro. Assumere il modello della farfalla, col paradosso del suo grido silenzioso, o l’esempio della sassifraga, con la forza della sua energia sismica, significa rompere il silenzio assordante che ci circonda e far risaltare un silenzio impercettibile e denso di significati. La forza dell’impercettibile è l’unica in grado di rivoluzionare l’approccio al visibile e alla storia delle immagini e di mettere in risalto la capacità di ogni gesto immaginante di aprirsi a tutti i possibili.

²⁵ ID., *Le commerce des regards*, Paris, Points, 2019, p. 322.

²⁶ Ivi, p. 320.

²⁷ ID., *L’appétit de voir*, Noisy-Le-Sec, D-Fiction, 2014, e-book.

ABSTRACT

The increasing presence of images in everyday life has made the phenomenon of the image an object of study that needs to be addressed if we are to pursue the goal of knowing and understanding not only the reality that surrounds us, but the very reality that *we are*. In fact, the 20th century has produced the greatest technical innovations and, at the same time, has constructed, through the use and abuse of images, a 'fundamentally spectacular' society in which we experience daily overexposure to the various forms of visibility with the inevitable risk of being overwhelmed by them. Asking ourselves, therefore, what images are, what their function, their power and what they really want to tell us is desirable and more necessary than ever.

KEYWORDS

Aesthetics; Georges Didi-Huberman; image; Marie-José Mandzain; philosophy.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Enza Maria Macaluso graduated in Philosophical and Historical Sciences from the University of Palermo, with a thesis in Aesthetics entitled *Pensiero che forma, forma che pensa: l'analisi dell'immagine da un punto di vista morfologico*. She was also a scholarship holder in Art and Literature at the Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Her current research interests concern the image, the processes of construction of the contemporary imaginary and the tradition and developments of Goethian morphology. She collaborates with several journals.