

Aesthetica Preprint

Estetica e morfologia
Un progetto di ricerca

a cura di Luigi Russo

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint®

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica®** (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con d.p.r. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica®** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint®** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

96

Dicembre 2012

Centro Internazionale Studi di Estetica

Estetica e morfologia
Un progetto di ricerca

a cura di Luigi Russo

Indice

<i>Presentazione</i> di Luigi Russo	7
<i>Classificare i mostri: Isidore Geoffroy Saint-Hilaire e la tassonomia teratologica</i> di Maddalena Mazzocut-Mis	9
<i>Lui, il mostro? La deformazione dell'io ne Il nipote di Rameau</i> di Claudio Rozzoni	15
<i>Mostri e deformazioni sociali nell'opera di Balzac: il caso Sarrasine</i> di Michele Bertolini	23
<i>Questione di superficie. Dalle veneri anatomiche ai moulages tra estetica e biologia</i> di Pietro Conte	31
<i>Etica dell'informe.</i> <i>Immaginazione, sublime e moralità nell'estetica kantiana</i> di Serena Feloj	37
<i>La forma del "Denkraum": tecnica e rappresentazione nella conferenza di Kreuzlingen</i> di Clio Nicastro	45
<i>La Kulturmorphologie di Frederik Adama van Scheltema</i> di Luca Vargiu	51
<i>Der Gestaltkreis: un modello morfologico d'interpretazione del vivente</i> di Valeria Costanza D'Agata	57
<i>Forma e frammento: l'inattuabilità del senso in Theodor Wiesengrund Adorno</i> di Maria Luisa Bonometti	63
<i>La responsabilità condivisa: artista e pubblico tra arte relazionale e street art</i> di Emanuele Crescimanno	69

Creatività e arte transgenica

di Elisabetta Di Stefano

77

*Vincoli ed esperienza: la metodologia mor/ologica,
fra estetica ed Evo-Devo*

di Salvatore Tedesco

83

Questione di superficie. Dalle veneri anatomiche ai moulages tra estetica e biologia

di Pietro Conte

Scorrendo le pagine meno note di quell'esempio paradigmatico di *Bildungsroman* che sono gli *Anni di viaggio di Wilhelm Meister*, ci si imbatte in un episodio piuttosto singolare: dopo aver deciso di intraprendere lo studio dell'anatomia e di dedicarsi anima e corpo all'apprendimento dei suoi segreti, Wilhelm si vede d'un tratto costretto a fare i conti con la cruda realtà e a scontrarsi con gli aspetti meno piacevoli ed edificanti della professione. È chiamato a mettere in pratica le conoscenze acquisite a lezione e a sezionare il suo primo cadavere, ma si trova davanti, coperto da un drappo bianco, il corpo di una ragazza morta suicida per un amore infelice: «Sentiva una certa perplessità. Appena lo scoprì gli apparve il più bel braccio femminile che mai forse si era avvolto intorno al collo di un giovane. Rimase con l'astuccio in mano, e non osava aprirlo, stava in piedi, e non osava sedersi» ¹. Incapace di votarsi fino in fondo all'asettico mondo della chirurgia, il giovane non riesce a considerare quel corpo come *Körper*, mero conglomerato materico ormai ridotto a semplice cosa. Resta immobile, paralizzato e incapace di qualsivoglia decisione fino a quando non gli si avvicina un uomo: «Che fosse uno scultore nessuno ne dubitava, e lo si riteneva anche un alchimista». Un tipo strano, insomma, che conduce Wilhelm nella stanza di una vecchia casa, tetra e poco illuminata, con le pareti ricoperte di cere anatomiche che hanno «l'aspetto e il colore di freschi preparati scientifici». Accortosi della perplessità disegnata sul volto del giovane ospite, il misterioso signore chiarisce infine la natura della sua attività, che consiste nel realizzare «surrogati» artificiali di tutte le parti del corpo al fine di non doversi più servire di cadaveri veri.

Meno deperibili – e soprattutto meno perturbanti – di quelli reali, i corpi in immagine consentono di vincere, o quanto meno di mitigare, quell'umana repulsione di fronte ai cadaveri su cui già si soffermava Leonardo nel sottolineare le difficoltà insite nello studio dell'anatomia: «E se tu arai l'amore a tal cosa, sarai forse impedito dallo stomaco; e se questo non ti impedisce, sarai forse impedito dalla paura coll'abitare nelli tempi notturni in compagnia di tali morti squartati e scorticati e spaventevoli a vederli» ². Parole sottoscritte, tre secoli dopo, da Felice Fontana, direttore del celeberrimo Museo della Specola fiorentino: conscio del fatto che «l'orror del cadavere allontana le persone più

curiose e risolute», lo scienziato italiano sottolinea come la sua collezione di cere anatomiche, finanziata dal granduca Pietro Leopoldo e inaugurata nel 1775, offra la possibilità di studiare l'anatomia «quando si vuole, in qualunque stagione e tempo, senza bisogno di cadavere, senza rischio d'infezioni morbose, senza l'incomodo di cattivi odori, senza ribrezzo alcuno» ³.

Nel corso del Seicento le tecniche di conservazione dei cadaveri e di singole parti del corpo erano pervenute a uno straordinario affinamento, mentre le iniezioni intravasali avevano permesso di gettare ulteriore luce sui meccanismi della circolazione sanguigna e sulla topografia dei letti vascolari ⁴. Tra i principali artefici di questo progresso spiccano i nomi di tre olandesi, Jan Swammerdam, Regnier de Graaf e Frederick Ruysch, immortalato da una delle *Operette morali* leopardiane mentre rientra a casa, scopre con terrore che le sue mummie si sono messe improvvisamente a cantare e stupefatto esclama: «Io non mi pensava perché gli ho preservati dalla corruzione, che mi risuscitassero» ⁵. Una vera e propria animazione dell'inanimato, insomma, ispirata a Leopardi dalla straordinaria vividezza dei preparati anatomici.

Nonostante gli sforzi profusi e i successi conseguiti, però, quella di Ruysch e colleghi restava comunque una soluzione tampone: col passare del tempo i tessuti si deterioravano e perdevano consistenza, turgore cellulare, colore, mentre d'altro canto il senso di ripugnanza non veniva affatto eliminato. Si rendeva insomma necessaria la realizzazione di corpi in immagine che rimpiazzassero quelli in carne e ossa, eliminando tutti gli inconvenienti che questi ultimi portano con sé. All'epoca in cui Goethe stende il suo romanzo, evidentemente, la questione è ancora di scottante attualità. E non solo per gli studi biologici e anatomici, ma anche per quelli artistici. È ben nota ad esempio la pessima opinione espressa a riguardo da Diderot nei *Saggi sulla pittura*, in appendice al *Salon* del 1765 – saggi letti e criticati proprio da Goethe:

Lo studio dello scorticato presenta indubbiamente i suoi vantaggi. Ma non c'è forse il pericolo che resti per sempre impresso nell'immaginazione; che l'artista si ostini nel desiderio di mostrarsene esperto; che il suo occhio, ormai sviato, non sia più in grado di fermarsi alla superficie; che sotto la pelle e il grasso intraveda sempre il muscolo con la sua radice, l'innesto, l'attaccatura; che dia un rilievo eccessivo a tutto; che risulti duro, arido; fino al punto, insomma, che io possa arrivare a ritrovare quel maledetto scorticato persino nelle sue figure femminili? Dato che devo mostrare solo la superficie esteriore, sarei lieto se mi si abituasse a osservarla bene e a fare a meno di quella perfida conoscenza che dovrò poi dimenticare ⁶.

Un problema di superficie, dunque. Un problema di pelle. Secondo Diderot, l'artista può certo trarre giovamento dallo studio dell'anatomia umana, ma non deve trasformarsi in un medico, non deve perdere di vista il suo obiettivo: l'esteriorità, la superficie. E «superficie» non va qui inteso come il contrario di «profondità», tutto all'opposto: «Ciò che

vi è di più profondo nell'uomo è la pelle» ⁷, per citare la celeberrima frase di Valéry poi ripresa – e leggermente modificata – da Deleuze («Il più profondo è la pelle») ⁸. Esiste insomma – paradosso solo apparente – una profondità superficiale, una profondità *nella e della* superficie, precisamente quella profondità che manca allo scorticato con cui tanto Diderot se la prende. L'*écorché* è lo spellato, un novello Marsia privato della pelle; e la pelle, con la sua superficialità, è ciò che più ci caratterizza come individui. La pelle è l'unico organo di senso senza cui non possiamo vivere: si sopravvive senza occhi, orecchie, naso – ma non senza pelle. Non c'è bisogno di chiamare in causa l'«Io-pelle» di Didier Anzieu ⁹ per sapere che la pelle *delimita* il nostro corpo, ne segna il confine ultimo, ma al tempo stesso consente di *aprirci* al mondo esterno, di manifestarci in quanto individui particolari: la pelle ci espone, come diceva Jean-Luc Nancy giocando sull'omofonia tra *exposition* ed *ex-peau-sition* ¹⁰.

Per quanto a prima vista possa sembrare assurdo, l'*écorché* settecentesco è dunque una figura assolutamente idealizzata. Privato della pelle – lo sa bene chiunque abbia visitato la mostra messa in piedi con gran profitto da Gunther von Hagens, *Body Worlds* – l'individuo non è più tale, diventa anonimo, irriconoscibile (ed è questo – sia qui detto soltanto per inciso – che rende così problematici i trapianti di pelle e più in generale le operazioni di chirurgia estetica: il rischio è di non riconoscersi più, di trasformarsi letteralmente – Orlan *docet* – in un'altra persona). È proprio tale carattere de-individualizzante che ha in mente Goethe quando parla di *Idealnachhülfe*, di una «spinta verso l'ideale» che caratterizza i frutti migliori dell'anatomia plastica: lo scultore dovrà «prendere le mosse dalla superficie del corpo umano per poi penetrare sempre più in profondità», conferendo «lo stile superiore della sua arte a degli oggetti che altrimenti risulterebbero ripugnanti e sgradevoli» ¹¹.

Ancora il problema della superficie, dunque, ma questa volta declinato in termini ben diversi da quelli diderotiani: per Goethe, infatti, i prodotti migliori della ceroplastica mettono capo a una *compenetrazione* di arte e scienza che non è d'ostacolo né all'una né all'altra ¹². Non è certo un caso, del resto, se molte cere anatomiche si ispirano a modelli iconografici ben noti o addirittura a singole opere d'arte: l'*écorché* dello Josephinum di Vienna è chiaramente ispirato all'Adamo della Cappella Sistina, mentre la celeberrima Venere de' Medici della Specola altro non è che una rivisitazione dell'omonima copia ellenistica da originale greco dell'inizio del iii secolo, anche se è impossibile non notare come la figura di cera metta in scena, rispetto al suo modello, un prodigioso capovolgimento prospettico e semantico: la Venere di marmo è una figura in piedi, mentre la sua *cover*, pur replicando alcuni aspetti della postura corporea dell'antenata, se ne discosta per molti altri, attendendo lo spettatore (ma forse meglio sarebbe dire, più

ambiguamente, il «visitatore») in posizione supina, a braccia aperte e con gli occhi leggermente socchiusi. Trattandosi di una statua apribile e scomponibile, è possibile penetrare – letteralmente – dentro il corpo femminile, scuoiandolo, smembrandolo strato dopo strato e osservandone i meandri più reconditi. Nemmeno per un istante, però, si ha l'impressione di trovarsi di fronte alla replica di un cadavere: l'agonia si confonde con l'estasi e la donna, invece di suscitare commozione o repulsione, risulta affascinante, enigmatica e attraente ¹³. Il perturbante si fa conturbante.

Emergono qui due aspetti fondamentali della ceroplastica anatomica settecentesca, uno riguardante la *raffigurazione*, l'altro lo *sguardo* che tale raffigurazione chiama in causa. Per quanto riguarda la raffigurazione: che conservi la sua pelle o meno, quello che vediamo non è mai il corpo di un individuo particolare, bensì un corpo idealizzato, normale – e «normale» sia nel senso che mostra il funzionamento di un corpo sano, in cui tutti i parametri rientrano appunto «nella norma», sia nel senso che assume un valore «normativo», canonico, ideale ¹⁴. L'anatomia plastica settecentesca raffigura, per dirla in una parola, la forma. Nessuna traccia di corruzione, di decomposizione o di sangue: a essere rappresentata è la struttura di un corpo vivo (ecco spiegato il motivo della frequente presenza di un feto, che pure lascia il ventre assolutamente piatto), un «complesso di elementi anonimi» ¹⁵. Per quanto concerne invece lo sguardo, si può dire che esso si spinga sempre sotto pelle: «La pelle pallida e troppo uniforme, simile a quella di una bambola, delude – del tutto volontariamente – chi la osservi con occhio clinico. Anche il volto è girato e non cerca mai il dialogo. Lo sguardo dell'osservatore è quindi spinto inevitabilmente nelle profondità delle strutture anatomiche» ¹⁶.

Nel corso dell'Ottocento, però, guadagna terreno un'altra tipologia di ceroplastica, che pur avendo sempre a che fare con la raffigurazione del corpo umano si discosta ampiamente da quanto visto finora. È ancora Goethe a parlarne, in una lettera indirizzata al consigliere prussiano Beuth il 4 febbraio 1832 per perorare la realizzazione, a Berlino, di un museo di cere anatomiche ispirato a quello fiorentino della Specola: «Già venti e più anni fa viveva a Jena un docente giovane e operoso, attraverso il quale speravamo di realizzare quel desiderio, adoperandosi egli di propria iniziativa e senza evidente incoraggiamento a rappresentare in cera colorata, con la più grande precisione, curiosità particolarmente patologiche, in special modo casi di sifilide» ¹⁷. «Curiosità particolarmente patologiche», o in altri termini: *moulages*. Il termine deriva da *mouler*, che significa «fare il calco», «prendere l'impronta»: i *moulages* sono quindi innanzitutto dei calchi, e già questo li distingue dalle cere anatomiche settecentesche, che per lo più venivano modellate a mano libera. A emergere in primo piano è la *meccanicità* del procedimento. I *moulages*, però, hanno altre due caratteristiche fondamentali:

riproducono parti del corpo, e mai corpi interi; e queste parti sono affette da patologie.

Ma a cambiare non è solo il «che cosa viene raffigurato», ma anche il «come lo si guarda»: se prima lo sguardo veniva irresistibilmente attratto sottopelle, ora indugia *a fior di pelle*, fermandosi e soffermandosi sulla superficie cutanea. A essere esposto e osservato non è più il funzionamento normale di un corpo ideale, bensì la degenerazione, non più la forma, bensì il suo disfacimento – la *deformazione*, la deformità, la difformità. Non parlando di corpi ideali, i *moulages* non parlano nemmeno di corpi anonimi: a ragione li si è definiti «plastiche immagini mnestiche»¹⁸, artefatti tridimensionali che parlano della vita di singoli individui, di casi specifici, non solo «della» malattia, ma della malattia e della sofferenza *di questa persona qui, di quest'uomo qui*.

Resta da prendere in considerazione un ultimo punto, non meno importante: i *moulages* ottocenteschi rinviavano spesso a una deformità non soltanto fisica, ma anche morale. Quel che si osservava a livello cutaneo veniva considerato come manifestazione esterna di un male interiore di natura morale: malattie veneree come la sifilide erano considerate frutto di una colpa. Il paziente vedeva stigmatizzata la propria condotta: il greco *stygma* indica infatti la «macchia», il «marchio», il «segno» e il «tatuaggio». Il malato era tale perché si era *macchiato* di una colpa. La macchia esteriore rinviava a quella interiore, e l'ambivalenza del termine «macchia» risuona negli usi del linguaggio comune: «uomo senza macchia», «macchiarsi di un delitto», «una vita senza macchie» e «immacolato» sono tutte espressioni che operano una metaforizzazione, una traslazione del senso dall'ambito fisico a quello morale. E ciò non vale solo per l'italiano «macchia», ma anche per il tedesco *Flecke* («einen Flecken auf der Weste haben», avere una macchia sul proprio onore), per il francese *tache* (assimilato sin dal Cinquecento a *souillure*, «lordura morale», e applicato anche al campo religioso per designare l'impurità, poi addirittura il peccato, fino all'equivalenza fra *tache originelle* e *péché originel*) e per l'inglese *spot* («there is no spot on his character»). È anche a questi modi di dire che l'ormai superata pratica dei *moulages* ha dato, per più di un secolo, espressione iconica.

¹ Questa citazione e le seguenti sono tratte da J. W. Goethe, *Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister, o I rinuncianti* (1829), a cura di R. Copioli, Milano, Medusa 2005, pp. 311-318. La traduzione è stata modificata ogni qual volta lo si è ritenuto opportuno.

² Leonardo da Vinci, *Proemio della Anatomia*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli 2005, pp. 150-51, qui p. 151.

³ F. Fontana, *Carteggio con Leopoldo Marc'Antonio Caldani, 1758-1794*, a cura di R. G. Mazzolini e G. Ongaro, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche 1980, p. 366. Sull'organizzazione del lavoro alla Specola e sul ruolo svolto da Fontana si veda R. G. Mazzolini, *Plastic anatomies and artificial dissections*, in S. De Chadarevian, N. Hopwood (a cura di), *Models. The third dimension of science*, Stanford, Stanford University Press 2004, pp. 43-70.

⁴ Per un approfondimento di questo punto si vedano L. Musajo Somma, *In cera. Anatomia e medicina nel XVIII secolo*, presentazione di D. Lippi, Progedit, Bari 2007, pp. 9-13, e L. Belloni, *Anatomia plastica. Ein Kapitel aus der Medizingeschichte*, «Ciba Symposium» 7, Heft 5 (dicembre 1959), pp. 229-33; 8, Heft 2 (giugno 1960), pp. 84-87; 8, Heft 3 (agosto 1960), pp. 129-31.

⁵ G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (1824), in Id., *Operette morali*, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Roma, Newton & Compton 1997, pp. 552-55, qui p. 552. Interessante notare come Leopardi e Goethe riflettano su temi simili negli stessi anni: il *Dialogo*, infatti, è del 1824, mentre la prima edizione degli *Anni di viaggio* risale al 1821.

⁶ D. Diderot, *Saggi sulla pittura* (1765), in Id., *Sulla pittura*, a cura di M. Modica, Palermo, Aesthetica 2004, pp. 37-98, qui p. 41.

⁷ P. Valéry, *L'idea fissa o due uomini al mare* (1933), trad. it. e cura di V. Magrelli, Roma-Napoli, Theoria 1985, p. 60.

⁸ G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), trad. it. di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli 2005, p. 17.

⁹ D. Anzieu, *L'io pelle* (1985), a cura di A. Verdolin, introd. di R. Tagliacozzo, Roma, Borla 2005.

¹⁰ J.-L. Nancy, *Corpus* (1992), a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio 2001, p. 29.

¹¹ J. W. Goethe, *Anatomia plastica* (1832), in Id., *Gli scritti scientifici*, 10 voll., Bologna, Il Capitello del Sole 1996, vol. 2: «Morfologia II. Zoologia», trad. it. di C. Mainoldi e A. Pinotti, a cura di E. Ferrario, pp. 286-92, qui p. 287 (con modifiche).

¹² Sul rapporto tra arte e ceroplastica con particolare riferimento alle veneri anatomiche settecentesche si veda R. Ballestrero, *Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?*, «Journal of anatomy» 216 (2010), pp. 223-34.

¹³ Francesco Paolo de Ceglia, nel suo saggio *I putridi, la sventrata, lo scuoiato. Immagini del corpo nella ceroplastica fiorentina del XVIII secolo* («Journal of science communication» 4, 3, settembre 2005, pp. 1-7), ha significativamente richiamato l'attenzione sull'analogia tra la Venere de' Medici e l'effigie funebre della Beata Ludovica Albertoni realizzata da Bernini.

¹⁴ Cfr. T. Schnalke, *Vom Modell zur Moulage. Der neue Blick auf den menschlichen Körper am Beispiel des medizinischen Wachsbildes*, in G. Dürbeck et al. (a cura di), *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden, Verlag der Kunst 2001, pp. 55-69.

¹⁵ Ivi, p. 62.

¹⁶ Ivi, pp. 58-59.

¹⁷ J. W. Goethe, *Anatomia plastica*, cit., p. 292.

¹⁸ S. Ude-Koeller, *Vorwort* a S. Ude-Koeller, T. Fuchs, E. Böhme, *Wachs-Bild-Körper. Moulagen in der Medizin*, Göttingen, Universitätsverlag Göttingen 2007, pp. 1-2, qui p. 1.

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffiero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Winfried Menninghaus, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

issn 0393-8522

Aesthetics and Morphology: A Research Project

The International Centre for the Study of Aesthetics is among the partners in a research project entitled “Beyond Art,” sponsored by the Italian university research council (Prin 2009) and coordinated by Luigi Russo. This project includes the research group Morphology that investigates the conceptual history and theoretic topicality of the issue of form from a perspective involving aesthetics, biology, perception theory, the science of art, and literary theory. The present volume collects the research results that were presented at two international seminars that took place in 2012 in Palermo and Milan, advancing a conceptual map of the most significant research concerns.

The volume opens with essays that address the shift from the eighteenth-century to the modern life-sciences debate. Moving through Kant and the age of Goethe, that shift laid the modern foundations of aesthetics with regard to the theorization of the relations between form and deformation, beauty and ethics, metamorphosis, evolution, and development (Maddalena Mazzocut-Mis’s “Classifying Monsters: Isidore Geoffroy Saint-Hilaire and Teratologic Taxonomy,” Claudio Rozzoni’s “He, the Monster? The Deformation of the Self in Rameau’s Nephew,” Michele Bertolini’s “Monsters and Social Deformations in Balzac’s Works: the Sarrasine Case,” Pietro Conte’s “A Question of Surface: From Anatomic Venuses to the Moulages between Aesthetics and Biology,” and Serena Feloj’s “Ethics of the Formless: Imagination, the Sublime, and Morality in Kant’s Aesthetic”).

In relation to that thematic crux, other essays revisit key figures and concerns of twentieth-century morphologic debates: from Warburg, the science of art, and the biological reflection on Gestalt to Adorno (Clio Nicastro’s “The Form of “Denkraum.” Technique and Representation in the Kreuzlingen Conference,” Luca Vargiu’s “Frederik Adama van Scheltema’s Kulturmorphologie,” Valeria Costanza D’Agata’s “Der Gestaltkreis: A Morphologic Model of Interpretation of Living Things,” Maria Luisa Bonometti’s “Form and Fragment: The Impracticability of Meaning in Theodor Wisengrund Adorno”).

The volume closes with contemporary perspectives focusing on artistic debates and on a rethinking of the methodological foundations of morphologic discourse (Emanuele Crescimanno’s “Shared Responsibility: Artist and Audience between Relational Art and Street Art,” Elisabetta Di Stefano’s “Creativity and Transgenic Art,” Salvatore Tedesco’s “Constraints and Experience: Morphologic Methodology between Aesthetics and Evo-Devo”).