

Il mondo e la sua espressione¹

Fra i problemi wittgensteiniani è impossibile distinguere un enigma ultimo che costituisca il Problema di Wittgenstein. Ancor meno perché il suo pensiero si compie (come tutti, ma più palesemente di ognuno) nel ritorno ossessivo – fin nei minimi dettagli – sugli esempi presi, le vie intraprese e gli spazi aperti *per primi*. Le date non sono 1889-1951 ma 1914-1914 per trentasette anni. Nell’arco di questo tempo, per così dire verticale, ritornano instancabilmente gli stessi temi (cosa che non ne impedisce affatto l’incessante rimessa alla prova in una diversità di variazioni): il mondo, la forma, l’immagine, il dire e il mostrare, il vedere e il pensare, l’aspetto, la proposizione, il senso, la verifica, il gioco, la regola, l’applicazione: esempi gettati qui certo alla rinfusa, ma ai quali non servirebbe aggiungerne molti altri per ottenere un elenco completo.

Neppure ci si accosterà ancor di più a un «problema ultimo» ricordando che, da un lato, tutti quelli appena elencati si inquadrano in tre problematiche, l’una logica, l’altra etica e la terza estetica, e che, dall’altro, queste problematiche sono chiaramente legate tra loro da *una sola* interrogazione: quella che verte sul fatto che «mondo» e «linguaggio» sono non solo fratelli gemelli ma, per così dire, fratelli siamesi – qualcosa come una sola vita in un corpo duplice. Certamente, queste constatazioni hanno tutte fondamento nei testi, dei quali

¹ «Le monde et son expression», inizialmente pubblicato in *La part de l’œil, Dossier Wittgenstein et l’esthétique*, n. 8, 1992, Brussels, pp. 49-58; ora in G.G., *Etudes (E)*, Galilée, Paris 1995, pp. 93-108. [I testi di Wittgenstein sono citati secondo le seguenti abbreviazioni: *LC* (*Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2005); *OF* (*Osservazioni filosofiche*, nuova ed. a cura di M. Rosso, Einaudi, Torino 1999); *PD* (*Pensieri diversi*, a cura di G.H. von Wright con la collaborazione di H. Nyman, ed. italiana a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2021); *Q14-16* (*Quaderni 1914-1916*, in *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, trad. di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1968, pp. 85-195); *TLP* (*Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, trad. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 1968, pp. 3-82).]

mostrano bene l'impalcatura, spesso difficile da riconoscere nella dispersione delle «annotazioni». Ritengo tuttavia possibile che qualcosa di più importante nella *maniera* wittgensteiniana le eluda: anziché formarsi poco a poco attraverso questioni diverse inizialmente frammentarie e in seguito ripartite secondo assi inizialmente differenti, trovandosi in fin dei conti in una sorta di «aldilà» dell'interrogabile e del formulabile – così come accade solitamente ai filosofi – la maniera wittgensteiniana è dal principio incaricata di una sola e unica *risposta*, della quale *sa* il silenzio e il cui sito (per così dire) *non* è il luogo della filosofia ma anteriore ad esso. Il modo del tutto particolare in cui Wittgenstein parlerà dell'arte (e non dell'«estetica» in senso tradizionale, che costituisce il titolo o il tema di certe lezioni e di diverse osservazioni solamente perché diventi possibile accomiarsi da essa) non può comprendersi se non si è capaci anzitutto di riconoscere, e di ricordare instancabilmente, le caratteristiche di questo *altro* luogo di pensiero.

I. Problematica generale

Pertanto, come dobbiamo comprendere che il pensiero possa *cominciare* con (l'essere) una risposta?

Risposta alla nostra domanda: che il pensiero possa *cominciare* con (l'essere) una risposta non è solamente possibile, bensì necessario, dal momento che c'è un solo e unico pensiero, quello del «senso della vita», e che con questo «senso» non bisogna intendere qualcos'altro dalla vita stessa (un ingrediente che sia il suo «sale», un giudizio ultimo nello spazio del quale il pensiero trovi il proprio orientamento), ma anzi la costituzione formale *a priori* del vivere nella sua nudità². Questa

² Così dicendo, sono ben consapevole di rinunciare a usare quella che per Wittgenstein, già nel

formalità esistenziale è infatti costruita, se si può dire, in forma di risposta: rende l'uomo quello strano vivente che – a prescindere dal suo fare o non fare, provare o non provare, parlare oppure tacere – risponde *al* mondo e *del* mondo. Si direbbe, in linguaggio heideggeriano (dal momento che è qui impossibile fare a meno dell'unico oggetto di paragone di cui disponiamo: l'analitica esistenziale – e che c'è di sorprendente se i pensatori, tanto quanto gli artisti e i sapienti, procedono per generazioni, senza pregiudicare le differenze che li rendono irriducibili gli uni agli altri?), che l'uomo è definito nel suo essere stesso come «*in-der-Welt-sein*»³.

Per di più è questa struttura che io *so*, così per Wittgenstein come per Heidegger: «Io so – è detto nei *Quaderni* – che questo mondo esiste»⁴. E come per meglio sottolineare che questo sapere non è dell'ordine della conoscenza di un fatto (conoscenza *afferrata* da un ente intra-mondano e costituita sempre all'incrocio tra un'esperienza e una concettualità), ma, al contrario, l'espressione della formalità del

1916, non è più che una «possibilità»: dare al senso della vita, nella sua identità con il senso del mondo, «il nome di Dio» (Q14-16, 11 giugno 1916, [Il testo di Wittgenstein recita: «Il senso della vita, ossia il senso del mondo, lo possiamo chiamare Dio», p. 173]). Se vi rinuncio è perché questa possibilità mi sembra equivoca, nel senso che è praticamente impossibile separare un uso simile (la stessa cosa vale, peraltro, per il termine «mistica») dalla sfera religiosa, salvo forse confonderlo con l'impiego metafisico che ne fanno i Moderni (*Deus, sive substantia, sive natura*), che sarebbe peggio, o finanche con il senso fisico-cosmologico della nozione di «mondo» che i logici prendono in prestito surrettiziamente dalla scienza (proprio come, ma all'altro capo dell'astrazione alla quale costoro si dedicano, gli oggetti semplici) – che sarebbe ancora peggio. Tutto il pensiero di Wittgenstein ha conquistato la sua possibilità nel movimento attraverso il quale ha abbandonato la forma religiosa, la forma metafisica e la forma scientifica, per stabilirsi in un modo puramente logico (scacciando dalla logicità stessa le illusioni positivistico-logiche e il loro seguito empirista). Che però Wittgenstein, per esprimere nella loro origine comune l'etica e l'estetica, abbia avuto a lungo bisogno di una specie di dizione quasi-religioso è da attribuire, da un lato, all'assenza in lui della distinzione, annotata da Heidegger, fra «mondo» (tra virgolette = *omnitude realitatis*) e mondo senza virgolette (o mondità del mondo), una distinzione che consente all'autore di *Sein und Zeit* di non cercare altro senso al *Dasein* eccetto la struttura della sua Esistenza e di sviluppare immediatamente una *logica* di quelle forme non-categoriali che sono gli «esistenziali»; dall'altro lato, la necessità di un dizione quasi-religioso va attribuita a ciò, che, a differenza del metafisico, dello scientifico e dello pseudo-logico, il «religioso» (allo stesso titolo della «ritualità» in generale, nonostante le incomprensioni di Frazer) possiede la «profondità» (ovvero la *capacità descrittiva*, persino velata in simboli) che segnala sempre il pensiero logico. Tutto questo ribalta al tempo stesso le certezze razionalistiche e le ambizioni spiritualistiche, e ciò mi pare solamente salutare.

³ «La vita è il mondo» dice da parte sua Wittgenstein nell'annotazione già citata risalente al 1916, a un periodo, quindi, in cui il suo uso del verbo essere è di una semplicità quasi parmenidea.

⁴ [Q14-16, 11 giugno 1916, p. 173, mod.]

mio proprio modo d'essere (nell'*afferramento* della quale io anzi mi trovo e della quale non c'è né esperienza né concetto⁵, dato che è «fuori dello spazio dei fatti»⁶) la stessa annotazione aggiunge anche: «(Io so) che io sto in esso [questo mondo], come il mio occhio *nel* suo campo visivo»⁷.

Sono io che sottolineo qui e, si presumerà, sottolineo abusivamente. Non c'è dubbio infatti che a una prima lettura si stenti a riconoscere in questa nozione di campo visivo la forma-mondo stessa, non più di quanto si stenti a riconoscere nel modo in cui il «mio occhio» è *nel mondo* una forma esistenziale di pari livello e portata dell'*«In-sein»*, a maggior ragione che in francese [come in italiano] l'aggettivo «visivo» rimanda più alla «visione», la funzione di un organo dei sensi, che alla «vista»⁸, la cui polisemia (con una eccezione forse, per cui il termine significa giustamente uno dei cinque sensi) testimonia dell'indistruttibile comunità tra vedere e visto, per la quale non esiste

⁵ Una tale esperienza sarebbe effettivamente quella che i *Quaderni* (in data 9 luglio 1916 [Q14-16, p. 176, mod.]) evocano con il nome di «esperienza logica», per poi respingerla altrettanto a buon diritto come «naturalmente impossibile» (dove «naturalmente» significa «beninteso» e non serba nessuna possibilità sopra-naturale). Il problema in questa annotazione di Wittgenstein è che, da questa impossibilità, conclude alla necessità «di indicare la forma proposizionale più generale», ovvero quella che «avrebbe come oggetto» il mondo, inteso come *omnitudo realitatis* («tutti gli oggetti»). Laddove è proprio perché non si dà esperienza logica, ma una logicità *a priori* dell'esperienza, che l'oggetto delle proposizioni sul «tutto» degli oggetti è «niente», conformemente alla lezione kantiana. Tutte le annotazioni dell'estate 1916 oscillano tra un pensiero del mondo come totalità limitata, in cui il limite avrebbe il senso di una finitezza essenziale, e quello di una totalità di «tutti gli oggetti», alla quale corrisponde l'idea di una forma generale della proposizione. La prima è raggiunta dal pensiero wittgensteiniano per così dire «da ogni tempo» – con il nome di «miracolo dell'esistenza del mondo» [LC, p. 17] – per quanto riguarda l'etica e l'estetica. Ma non è un caso che all'appello manchi la logica nel celebre aforisma [TLP, 6.421, p. 79, mod.]: «Etica ed estetica sono uno», laddove già nel periodo dei *Quaderni* si afferma *anche* come sia proprio questo «uno» (ovvero il «Che» del mondo, anteriore al suo «come») a costituire la fonte della logicità. Wittgenstein sconta così (e per parecchio tempo) l'appartenenza del carattere formalizzato della logica (per lui un'evidenza ricevuta in eredità, quali che siano le differenze, tanto da Frege che da Russell) all'ideale moderno di *fondazione totale*. Infatti, seppure Wittgenstein rigetta già tale ideale, (cfr. Q14-16, 6 maggio 1916 [p. 172]), ancora non si rende conto di questa appartenenza.

⁶ [*außerhalb des Tatsachenraums*, cfr. PD, 1929, p. 21, mod.: «Il bene riposa al di là dello spazio dei fatti» (*Das Gute liegt außerhalb des Tatsachenraums*).]

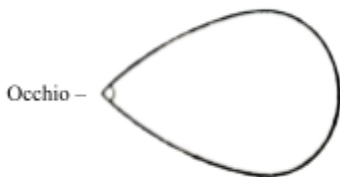
⁷ [Q14-16, 11 giugno 1916, p. 173, mod.]

⁸ La stessa debolezza appartiene d'altronde in tedesco ai composti di *Gesicht*, così come Wittgenstein nota a proposito di *Gesichtsraum* (spazio visivo): «Già l'espressione “campo visivo” è inappropriata per i nostri scopi, perché contiene un'allusione a un organo dei sensi che per quello spazio è tanto poco essenziale quanto lo è per un libro appartenere a un determinato essere umano» (OF, §74, p. 53, mod.).

organo: «la vista è sgombra», «vista del porto di Brest», e persino il celebre «vista mozzafiato»⁹. Tuttavia, nella questione wittgensteiniana del «*Gesichtsfeld*» non si tratta soltanto di questa comunità, ma ancora della possibilità formale sulla quale tale comunità riposa (e da cui provengono tutte le ramificazioni della logica dell'apparire): si tratta proprio dell'essere-aperto in quanto tale, ovvero del mondo senza virgolette. A suggerirlo, in due frasi e un piccolo disegno di un occhio, è il frammento datato 12 agosto 1916:

L'Io entra nella filosofia perciò che il mondo è il *mio* mondo.

Il campo visivo non ha infatti una forma così:¹⁰



La prima proposizione riecheggia, in relazione all'Io, la domanda heideggeriana sul dio: è la domanda «*wie kommt das Ich in der Philosophie?*»¹¹. Oppure, piuttosto, proferisce la risposta a questa domanda, mostrando come sia attraverso il canale del *je meines* del mondo – il suo essere «sempre mio» – che una «divinità» di nome «Io» sembra prendere consistenza, raddoppiando specularmente (e speculativamente) la «divinità» che sembra invece sostanzirsi con il nome di «mondo»¹². Tutte le annotazioni tra il 2 e il 12 agosto del 1916 si servono di Schopenhauer per rigettare il soggetto dal lato della volontà al fine di distruggere l'orizzonte stesso della metafisica

⁹ [In francese «*vue imprenable*» è usato nel gergo urbanistico per indicare una vista che non è, e con tutta probabilità non sarà, ostruita da possibili nuove costruzioni. In senso lato, l'espressione denota una vista impareggiabile, privilegiata, da «mozzare il fiato».]

¹⁰ *Q14-16*, 12 agosto 1916, p. 182.

¹¹ [Come entra l'io nella filosofia?]

¹² «Ci sono due divinità: il mondo e il mio Io indipendente», *Q14-16*, 8 luglio 1916, p. 175, mod.

moderna, ovvero il «soggetto della rappresentazione»¹³. Se la portata della domanda del «campo visivo» si evidenzia da qualche parte, è proprio qui. Meno evidente è però che la risorsa dell'argomentazione è puramente descrittiva, come testimonia già, anticipando gli sviluppi delle *Osservazioni filosofiche*, il passo seguente:

Ove nel mondo vedere un soggetto metafisico? Tu dici che qui è proprio così come con occhio e campo visivo. Ma l'occhio in realtà *non* lo vedi. E io credo che nulla nel campo visivo faccia concludere che esso sia visto da un occhio. [...] Ciò inerisce al fatto che nessuna parte della nostra esperienza è *a priori*¹⁴.

Questi aforismi, bisogna confessarlo, hanno qualcosa di oscuro. Ebbene, si dimostra più coraggio motivando le proprie scelte di «traduzione» (non parlo della lingua, ma del senso che in questi aforismi si legge) che eludendoli come se niente fosse. La loro oscurità proviene dal riferimento all'occhio. Si dirà che, essendo l'occhio che vede, non si può escluderlo da una domanda che ha come oggetto la vista. Ma, se con «occhio» si intende, come è il caso in questo discorso delle evidenze banali, l'organo della visione, allora bisognerebbe dire non l'occhio, ma *gli* occhi. È infatti grazie all'unità del campo-visivo (unità prima, e non ri-composta a partire da una visione binoculare), insieme al suo carattere «sempre mio», che, nell'ipotesi della «rappresentazione», il singolare si ripercuote sull'«atto di vedere» (nonostante qualcosa del genere sia irreperibile) e gli presuppone un «soggetto». In contrapposizione a ciò, il filosofo, che non scrive se non descrivendo, osserva invece che niente di visivo si estende nel campo

¹³ *Q14-16*, 5 agosto 1916, p. 181, mod.: «Il soggetto della rappresentazione è certo vana illusione. Ma il soggetto che vuole c'è».

¹⁴ *Q14-16*, 4 e 12 agosto 1916, pp. 181-182. In questo caso G.G. non rimanda al testo di Wittgenstein né esplicita le date delle annotazioni, ma anzi le combina in un'unica citazione.]

percettivo, che qui qualsiasi punto egologico è assente dalla *forma* stessa dell'esperienza, che la vista ignora l'occhio, e che, se si vuole nonostante tutto parlare dell'occhio, allora bisogna affermare che l'occhio dell'uomo è un occhio *logico*. Il campo del suo vedere (poiché, se non c'è nessun «io», c'è però sicuramente un «sempre mio») è dunque autenticamente il mondo, e non una parte di una «esperienza» senza-mondo. Il *visto* è pertanto ogni volta (dal momento che ci sono più «volte»: una volta io vedo questo, poi giro la testa e *ora* vedo quello, ecc.) come una misura del mondo, non una misura presa da me¹⁵, ma la misura secondo la quale ogni volta il Senza-misura si riversa.

Versatur orbis, diceva Virgilio, senza dubbio pensando alla volta celeste: ma non c'è meno «mondo» in questo angolo di terra che vedo dalla mia finestra, neppure meno «orbe»: non è infatti necessario che esso si metta a «vorticare» (nel modo a cui Van Gogh ci ha troppo abituati), dato che l'«orbe» è qui l'immagine dell'esatto compimento sempre al di fuori della vista a *partire* dal quale (come dice mirabilmente la lingua) l'intra-mondano è visto «tutti-i-giorni», cioè *sempre*. Il mondo è la partizione di ogni ente intra-mondano, che non solo non è mai uno né molti oggetti particolari (questi oggetti io poi li posso fin da subito «guardare», ma solo già nel «visto» mi sarà possibile farlo), ma anche istituisce la parte dell'occhio come *pars totalis*. Mi sembra che le cose dette nel passo seguente, tratto da *Wittgenstein e il circolo di Vienna*, non siano meno azzardate (questo non significa che non siano logicamente necessarie, ma solamente che il linguaggio sostiene qui il suo proprio limite: l'essere-mondo del mondo, dal quale il linguaggio proviene e può riverberarsi, ma *sul* quale non può ritornare):

¹⁵ *OF*, p. 220, mod.: «Nello spazio visivo non ci sono prese di misura». Qui G.G. riporta tra parentesi il termine tedesco *Messung*, «misurazione» o «presa di misura».]

Spesso il campo visivo cela in sé domande ancora irrisolte, per esempio, come bisogna comprendere che esso finisce? Il campo visivo palesemente non ha limiti. In nessun luogo urta qualcos'altro. I suoi limiti non si possono vedere. È quindi senza limiti, finito, e tuttavia non è una sfera. Si può, per esempio, vedere come qualcosa entri nel campo visivo? No! A cosa somiglierebbe il simbolismo che descrive tutto ciò?¹⁶

II. Simbolismi

Non precipitiamoci però sulla risposta che pure sembra offrirsi quasi da sé: il simbolismo che cerchiamo è la pittura. Poiché la questione non è, nonostante il contesto immediato (che esclude lo spazio visivo del campo dal simbolismo matematico), semplicemente di scegliere fra simbolismi. La questione è, piuttosto, prendere proprio la misura di cosa, nella nostra comprensione di *ogni* sistema simbolico attraverso segni o immagini, viene scompaginato dalla risposta inizialmente *saputa* (ho il mio essere, ovvero la forma della mia vita, nel mondo), intaccando tutti i modi tradizionali di concepire la logicità e la figuratività, le loro differenze e i loro rapporti. Questi rovesciamenti arano, per così dire, il suolo stesso sul quale fin qui sono sorte tanto l'arte che la filosofia, e le domande che essi portano in superficie sono anteriori all'una come all'altra. Certo, sia l'arte che la filosofia colgono tutte le articolazioni interne al campo del percepito, non soltanto per l'occhio (forme e colori, allontanamento, altezza, lunghezza, larghezza, profondità, cose e non-cose, luci) ma anche per l'orecchio (timbri, toni e ritmi, accordi, discordanze, volumi, intrecci, separazioni, avvicinamento e allontanamento, attacco e risoluzione). Quindi è verissimo che

¹⁶ Aus dem Nachlaß Friedrich Waismanns, *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, hrsg. von B.F. McGuinness, Blackwell, Oxford 1967, p. 61.

dovremo considerare le conseguenze delle sintassi logiche riemerse dalle arti che con esse costruiscono ogni volta un'espressione del mondo. Senonché, la nostra attenzione deve ancora un momento soffermarsi sul mondo (incontrato finora soltanto nella forma di «campo-visivo»), precisamente perché il mondo non è *per sé* affare di nessuna arte ma solamente di un pensiero, sia esso nella forma dell'esplicitazione o nella forma del poema (cioè nei due usi non-designativi del linguaggio, la cui differenza bisogna recuperare ed esporre).

Se separo così l'arte e il linguaggio, è per due ragioni, che sono le due facce di una sola differenza: quella che separa l'espressione segnica e l'espressione figurativa. Non c'è dubbio che a muovere nel più intimo il pensiero wittgensteiniano tra l'aporia iniziale dell'*Abbildung* e il difficile «*diaporein*» dei testi della svolta – finché l'aspetto e la sua espressione libereranno la forma da ogni figura – sia proprio l'assunto che non si dà *figuratività* del linguaggio. Oppure, detto altrimenti, che la poesia non è un'arte, non più di quanto la matematica sia una scienza. L'arte, infatti, costruisce una *figura* in una *materia*, e se i prodotti che ne risultano sono sì una sorta di idoli del mondo, non possono però testimoniare di questa formalità originaria se non come fa appunto un idolo: rinchiudendo il dio in una cosa. Si tratta di fabbricare una figura nella quale consentire la *venuta* dell'infigurabile, che al tempo stesso si seppellisce in questa figura (protegge la sua inapparenza) come un «interno» segreto improvvisamente scavato nella cosa. Non solo l'opera d'arte (il «*Bild*» in senso lato, non solamente il quadro ma ogni specie di «*Gebilde*», di configurazione in creta, in legno, in ferro, un'architettura di pietre o di suoni, un insieme articolato o disarticolato, superficie incollata, ricoperta o messa a giorno: del resto le variazioni delle materie-figure sono infinite), non dice nient'altro che se stessa

(come afferma un testo troppo spesso commentato, per non dire sfiancato), ma il modo in cui «mostra» è essenzialmente diverso dal mostrare del linguaggio. Laddove quest'ultimo si cancella nel «mostrare» *ciò di cui* parla, l'opera, dal canto suo, mostra unicamente se stessa, o piuttosto sola una cosa in più: mostra *che* in essa è imprigionato il dio. Mostruosa, quindi, e non mostrativa: ogni opera d'arte si offre come una trappola abitata.

Viceversa, nel linguaggio, un insieme di *segni* (meno di un «*Bild*») non consente la cattura di niente in sé: il reticolo delle sue differenze trema solamente al passaggio sempre già *fuggito* del Senza-figura (è per questa ri-sonanza che il linguaggio si dispone nel genere musicale – nell'arrangiamento sonoro – nella forma precisa del «prosodico», che non è affatto solo una parte del linguaggio, ma la sua totalità). Inoltre, l'espressione del Senza-figura data dal gesto del linguaggio nella lingua è un'espressione anch'essa infigurata. Ebbene, questa infiguratività esclude però il linguaggio anche da qualsiasi musica (a questa differenza Wittgenstein si è spesso accostato senza tuttavia mai penetrarvi, per la buona ragione che qui aveva bisogno più del comparabile che del dissimile), poiché l'espressione nel linguaggio è *quell'*arrangiamento che corre sulla testa dei segni sonori (chiamato «senso») senza mai depositarsi in essi in un brano di senso, mentre in musica non ci sono che «brani musicali» nei quali il dio si esprime *agendo*, al riparo da qualsiasi senso significato.

Riassumendo: nella stabilità o nel movimento, l'arte *cattura* una forma divina, della quale il linguaggio, al contrario, *libera la fuga*. Soltanto quest'ultima *technē* (quella di una macchina musicale senza musica) risponde non solo del formale di ogni reale, ma anche della formalità del puro «Che» del quale ogni formale è un modo – in altre parole, del mondo *come tale*: non certo un «niente affatto», ma l'essere

«niente» del «Tutto»¹⁷.

Senonché, è impossibile che qui non si insinui un'inquietudine (supposto che ci sia concesso quanto appena detto, già abbastanza inquietante): se appunto la forma-mondo dell'apparire elude ogni *Ein-bildung* in senso proprio, ogni messa-in-*Bild* e pertanto qualsiasi arte, perché iniziare proprio dalla forma-mondo, così come ho appena concluso anch'io? Nessun quadro (quale che sia il suo tema) s'intitola «Frammento del mondo», ma ciò non dipende dal fatto che non possa portare come titolo «Il Mondo». È proprio questo, invece, il titolo che ogni quadro dovrebbe portare, se non nei cataloghi (dei quali una simile abitudine segnerebbe la scomparsa), almeno nella nostra testa – purché la si adoperi per accogliere la *lezione* dell'arte¹⁸ anziché per immergersi in una «contemplazione» il cui vuoto non può essere indefinitamente mascherato dalla mimica del «rispetto», né veramente colmato esclamando di volta in volta: «bello!», «sublime!», «assolutamente fantastico!», ecc. – senza dimenticare quella che si avvicina pericolosamente al confine della confessione: «mi toglie la parola!».

A dire il vero, il cammino seguito da Wittgenstein non è mai quello di un'analisi delle opere nella prospettiva di ciò che, in esse, ci «insegna a vedere» (come Rilke in Rodin). Il suo cammino è quasi sempre quello di una logica del campo-visivo, che Wittgenstein mira come tale a sganciare dalle evidenze ontiche (Wittgenstein dice «fisiche») ma con le cui conseguenze sulla materia dei pittori egli non si confronta (dato che questo confronto è per così dire riservato alle analisi del «vedere-come», anche se raramente). Rimane però che questo tentativo di partizione logica, incessantemente ripreso, tra, come lo stesso

¹⁷ [Qui G.G. gioca in francese sulla omofonia, perduta in italiano, tra «*rien du tout*», niente affatto, e «*rien du Tout*», niente del Tutto.]

¹⁸ PD, 1939-1940, p. 78: «Oggiogiorno la gente è convinta che gli uomini di scienza siano lì per istruirla, e i poeti e i musicisti, ecc., per rallegrarla. *Che questi ultimi abbiano qualcosa da insegnare*, non viene loro neanche in mente».

Wittgenstein dice (all'epoca delle *Osservazioni logiche*), il fenomenologico e il fisico (una fenomenologia senza soggetto, non dimentichiamolo, e dunque lontana anni luce da Husserl, al punto che l'assenza di appartenenza egologica per il campo visivo¹⁹ è anzi uno degli impulsi principali della potenza descrittiva) è di importanza fondamentale per chi osi trarre le sue conseguenze per la pittura. La pittura, infatti, fa apparire «direttamente il mondo» e – come altrettante strutture *a priori* di esso – tutti i modi in cui qualcosa che io non smetto di vedere comunque *si rifiuta* di essere ri-dato in un'immagine visibile:

No, un'immagine visibile del campo visivo non la si può fare²⁰.

Ora, questo assioma, che sembra rendere impossibile l'arte di dipingere, è, al contrario, ciò che esprime al meglio la sua essenza e, in tal modo, ci prepara ad accogliere le sue lezioni. Tentiamo di mostrarlo con qualche esempio.

III. Logica del campo visivo

Non abbiamo ancora affrontato la stranezza della descrizione appena data da Wittgenstein del modo in cui il campo visivo «finisce». Questa sua descrizione consta di tre proposizioni: le prime due sembrano contraddirsi; della terza, invece, sembra sfuggirci lo statuto. Nella descrizione si dice anzitutto: 1) che il campo visivo è «senza limiti»; 2) che è «finito». Saremmo tentati al contrario di affermare che, siccome il campo visivo è senza limiti, allora è infinito, oppure che, se è

¹⁹ *OF*, §71 b, p. 50: «Lo spazio visivo non ha essenzialmente un proprietario».

²⁰ *OF*, §213 f, p. 222 [(*Nein, ein sichtbares Bild des Gesichtsbildes kann man nicht machen*). Benché nella frase citata di Wittgenstein si trovi *Gesichtsbild* (al genitivo) – immagine visiva o quadro visivo – G.G. legge invece *Gesichtsfeld* e traduce «*champ visuel*» – campo visivo. Si è emendato il testo originale seguendo l'interpolazione di G.G.].

finito, possiede *eo ipso* dei limiti. Eppure il rigore fenomenologico e quello matematico smontano il nostro buon senso e la sua (pseudo) logica.

Per quanto riguarda la prima proposizione (ovvero la verità dell'occhio), secondo la quale il campo visivo «in nessun luogo urta qualcos'altro», non attiene in nulla alla (pretesa) verità di fatto per cui ogni contenuto visivo trova il proprio limite nella portata di un organo di senso, mentre la realtà «continua» al di là dei contenuti visivi «presenti». Infatti, la generalità della proposizione wittgensteiniana è quella di una forma logica e non consiste in una limitazione di fatto che sarebbe ripetuta di volta in volta *in infinitum*. Questo vorrebbe semplicemente dire che non esiste un occhio «grande come il mondo», poiché quest'ultimo è inteso come una realtà «che va all'infinito». La verità dell'occhio è, viceversa, vedere *a partire dal limite* (essenziale qui è lasciare «limite» al singolare), perché nessun limite contiene in un contenuto (non più di quanto il taglio fonologico sia contenuto nella diversità sonora) e perché, invece, è dal limite che ogni contenuto percettivo trae la sua «tenuta» (la sua stessa percettibilità). C'è quindi un solo e medesimo limite (o, piuttosto, una limitazione) all'opera in tutto ciò che io «ogni volta» vedo, che non è mai una «parte della realtà», ma sempre una partizione del mondo. Il mondo è un irreale (è anzi l'Irreale in quanto tale), fatto che vieta di comporre tutto ciò che «in esso» si dona come una serie di realtà nella quale gli organi dei sensi si trovino a prelevare sotto-insiemi reali con limiti realmente definiti. Io posso certamente tracciare *dei* limiti in ogni luogo del mondo, ma non nella *datità* mondo, nel suo essere dato,²¹ e l'occhio, che non costruisce nulla, non si stanca di dire: «Dalla mia finestra, il mondo!».

²¹ [*la donnée du monde*]

Questo richiamo logico-fenomenologico consente forse di comprendere la rigorosa omologia tra quella che vorrei nominare «finitezza essenziale» (seguo così Heidegger, il quale sviluppa – e a buon diritto – la descrizione del mondo in termini esistenziali) e l'«infinito» dei matematici, a patto che lo si assuma, come costoro, nel suo concetto matematico, ovvero in quanto legge formale e non come una generalità in estensione. La lezione ritorna continuamente nel capitolo XII delle *Osservazioni filosofiche*, nel quale è riassunta in questa frase saliente: «l'infinito [...] non è in concorrenza col finito. È ciò che essenzialmente non esclude nessun finito»²².

Applicata allo spazio, questa concezione matematica dell'infinito rende l'infinità dello spazio una forma *a priori* (esattamente come nell'estetica trascendentale kantiana) che respinge l'idea stessa di una infinità di «realtà». La tesi è talmente importante per il tema di cui ci occupiamo (il campo visivo «senza limiti» e tuttavia «finito») che qui il testo di Wittgenstein merita di essere citato più estesamente:

Quando si dice: Lo spazio è infinitamente divisibile, questo vuol dire propriamente: Lo spazio non consta di singole cose (parti). L'infinita divisibilità significa in un certo senso che lo spazio è indivisibile, che una divisione non *lo* tocca; che esso non ha nulla a che fare con questo: *Esso* non consta di parti. È come se dicesse alla realtà: Puoi fare in me quello che vuoi. (In me puoi venire divisa tanto spesso quanto vuoi).

Lo spazio dona alla realtà un'infinita opportunità di divisione²³.

Una possibilità, non una realtà. Una possibilità che è ovunque la stessa, quale che sia il carattere finito di una ripartizione effettiva. Ogni ente intra-*mondano* porta con sé per così dire (ma no! giustamente non

²² *OF*, §138 b, p. 110.

²³ *OF*, §139 d-e, pp. 111-112, mod..

«per così dire», poiché le nostre parole vanno prese alla lettera e *bisogna* dire così) il mondo come sua partizione. Se definiamo per esempio un certo campo visivo come «l'esperienza *presente*», allora il termine designa «qualcosa che non è *in* uno spazio, ma è esso stesso uno spazio. Vale a dire, non confinante con qualcos'altro (e di conseguenza delimitabile da questo)»²⁴. A questo finito non confinante, dunque non de-limitato, si è appena dato il nome di «frammento», ma bisogna ancora considerare che tali frammenti non sono porzioni prelevate da una totalità e la loro serie non compone una totalità. Il *totum intuitivum* (o, come dice molto meglio Kant: l'*universum qua universum*) è una *forma* (logica, cioè senza figura) che conduce il *concetto* di totalità oggettiva ultima all'antinomia. A questo carattere entelechico del visivo (in virtù del quale la sua tenuta è nell'essere-compiuto, che in esso è ovunque «energetico» – in opera) non è infatti possibile sostituire, qualora si pretenda di rappresentarselo *in quanto tale*, se non immagini nel contempo stravaganti ed erronee. Fra queste, l'immagine che riprende indiscutibilmente la rappresentazione più arcaica del Cosmo, è la sfera. Se nel testo dal quale siamo partiti la sfera è rifiutata senza ulteriori aggiunte (non ha effettivamente alcuna base fenomenologica), nel §210 si tenta invece di esplicitare la sua inadeguatezza come un caso particolare di infrazione della regola trascendentale del visivo (né parti reali, né totalità reale) – visivo al quale Wittgenstein, come noi, dà qui appunto il nome di «frammento»:

Ci sono *frammenti* visivi, che però non si compongono in un tutto visivo, o comunque non in quel tutto il cui risultato finale credo in ultimo di vedere²⁵.

²⁴ *OF*, §54 f, p. 36, mod.

²⁵ *OF*, §210 b, p. 216, mod.

Un'altra immagine, già adoperata nella tradizione, sarebbe quella dell'ubiquità della conoscenza divina (quante volte la filosofia ha infatti tentato di liberarsi del fardello del pensiero del vedere addossandolo a Dio? bisognerà un giorno darne conto...). Si potrebbe conservare così com'è la struttura (e l'ironia) di questo inciso del §128: «Una buona questione per gli scolastici sarebbe stata: “Può Dio conoscere tutte le cifre di π ?”», sostituendo semplicemente le cifre di π con le parti del visibile, poiché «*in tutti i casi del genere*, la risposta suona: la questione è priva di senso»²⁶.

IV. Il pudore e l'artificio

Eppure, il mondo nel suo frammento respinge, sconfessa, smonta (non perché nella sua legge sia «più complicato», ma perché nella sua perfetta semplicità la sua *forma* lascia scivolare su di sé i *concetti*) non soltanto le «immagini» della teoria cosmologica o teologica, ma, anzitutto, tutte le immagini in senso proprio, le «immagini visibili». Il dio-mondo è più forte del Dio dei filosofi «soggetto assoluto della conoscenza». Questa è una conseguenza di quella legge dell'apparire già intravista da Husserl nella cosiddetta teoria degli adombramenti²⁷, che però si risolse, per così dire, in un nulla di fatto o peggio finì per essere quasi immediatamente abiurata sull'altare del noema. La ragione di ciò è che Husserl, molto meno fenomenologo di Wittgenstein, voleva che la filosofia diventasse una scienza della quale sarebbe stato il fondatore e il massimo sapiente). Ora, benché sia più

²⁶ OF, §128 d, p. 101, mod., corsivo di G.G.

²⁷ [«Abschattungen». Cfr. Edmund Husserl, *Idee I, Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, nuova ed. a cura di V. Costa Mondadori, Milano 2008 (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie*, a cura di K. Schuhmann, M. Nijhoff, Den Haag 1976 – HuaGW III,1), §41 sgg., pp. 97 sgg.]

forte del Dio dei filosofi, il dio-mondo ammette presso di sé solo pitture le quali, nei loro «artefatti» che è impossibile in un certo senso non chiamare «immagini» (anche se il francese, più felice del tedesco che resta preso nella polisemia di «*Bild*», dispone del termine convenientemente misterioso di «*tableau*» o quadro), spogliano tutti gli elementi del visivo di qualsiasi significazione e qualsiasi distribuzione o relazione «reali» ri-componendole solo quanto è necessario, affinché su tutto quello che è visibile sulla tela passi (o sostituisca) qualcosa come un uccello, una schiarita, un alito leggero di vento, una pace immensa senza sostegno – insomma, qualcosa come una *espressione* – l'esatta delicatezza delle formalità del mondo.

«Nessuno entri qui se fabbrica delle immagini» è la proibizione che il mondo in persona ha inciso sulla bottega della pittura. Una proibizione che, formulando non l'impossibilità della pittura ma la legge del suo possibile, la rende l'arte iconoclasta per eccellenza, il giannizzero dei pudori del visivo.

Ora, l'innocenza di un atto schietto, e prima di tutto quello dello svestirsi (risoluto e calmo, ancorché prudente), è sempre stata la sola maniera di rispondere alla pudicizia, il cui desiderio più pudico è sempre stato di essere conosciuta: per nulla forzata, ma per così dire convinta poco a poco (come un'incredulità che si smantella incredibilmente) di avere infine trovato gli occhi che non si stancheranno di guardare quanto – e in quante migliaia di modi – *sia impossibile vederla (averla)*²⁸. In pittura il «nudo femminile» si diffonde unicamente perché il corpo delle donne è, sotto questo aspetto, l'emblema del mondo.

Quale che sia la cornice del suo censimento amoroso (tutto il contrario della «contemplazione», empietà globale), essa si iscrive (per

²⁸ [G.G. gioca su l'omofonia tra *la voir*, vederla, e *l'avoir*, averla. Purtroppo è impossibile rendere il suo gioco in italiano.]

attardarvisi o scivolare verso un altrove) in ogni parte di questo insieme inconcepibile. E se in questo insieme lo sguardo, per l'onore comune di tutte le parti, non ritaglia mai davvero un «oggetto parziale», forse però riconosce, nel momento in cui *lei* si alza e s'allontana (ritornando sconvenientemente alla diversità delle cose, quasi a disagio di essere lì, nella sua «realtà», così piccola e dotata di una «conformazione» – che è quanto meno le si conforma), che lei era proprio, appena un attimo prima, più intera nella sola curva del suo piede.

Ora, lo stesso accade con la cornice *tout court*.

Al riguardo esiste un testo che ha detto quasi tutto sui poteri della cornice²⁹ così come, da Magritte a Lestién, li ha rivelati (per non dire scatenati) la sua revoca in questione da parte della pittura stessa. Rivaleggiare con questa impeccabile decostruzione, oltre alla vanità dell'impresa, non è qui il mio obiettivo. Il mio obiettivo è piuttosto sottolineare (Pontevia è stato il primo a trarne le conclusioni) che la radicalizzazione e la generalizzazione della cornice esibiscono non solo «la fine della pittura» (di tutti i dispositivi dell'immagine rappresentativa) ma inoltre, e soprattutto, un «compito del pensiero» anche per il pittore. Di questo compito, si tratta di riconoscere che è sempre stato all'opera in tutti quei grandi i cui nomi sono allineati dalla tradizione, in una sorta di sconcerto dell'immagine come tale, di furtiva messa in libertà dei codici (peraltro fermamente impiegati). *Nel contempo*, questo compito si annuncia per «domani» – una volta vinta/perduta la lotta con l'angelo della realtà, e ancor di più: una volta «dimenticata» la confusa battaglia di quella che chiamiamo «l'arte» – come una specie di sistematica formale del visivo nella sua non-istanziamento prima su un preteso ambito di cose date.

Un compito che è un lavoro logico, dunque, come era già l'altro,

²⁹ Cfr. Alain Lestién/Jean-Marie Pontevia, *Travaux d'après peinture*, T.E.R., Mauvezin 1981, in particolare pp. 16 e. 27.

ma, per così dire, a un livello inferiore, in cui la cosa più difficile da sopportare è *che non c'è un ostacolo* da trovare e da vincere (in fin dei conti, un ostacolo con il quale «comporre») bensì una pura necessità insensibile che però costituisce il cuore di tutte le partizioni visive e che molto semplicemente *scompare* appena l'artificio la manca³⁰.

Che cosa sarà la pittura all'indomani delle «cose», sarà la stessa pittura a dircelo. Le nostre parole invece, senza potere né desiderare di sapere in quale misura la pittura si troverà o non si troverà a essere implicata (la questione in verità non ha senso), toccano solamente la chiarificazione del nostro stesso linguaggio. Il termine «artificio» è appena comparso, e forse (si giudicherà) *ri*-comparso in modo incoerente. Si potrebbe infatti facilmente credere che con l'immagine, e in generale con l'ipotesi della rappresentazione, l'artificio fosse scomparso senza lasciare traccia. Sarebbe però aver letto male oppure troppo alla lettera. Poiché ciò che si libera della tradizione (non senza trascinare con sé la sua anima) non può che cambiare il senso, ovvero l'applicazione, dei suoi mezzi – *non* cambiare i mezzi. Non si tratta infatti, con pennelli (o pennellesse, o coltelli, o la punta del dito) – e aggiungete pure tutti i collages che volete –, di mirare a qualcosa di «simile» a una musica o a un linguaggio e nemmeno a una geometria. Si tratta, può e deve soltanto trattarsi, *nuovamente* della rappresentazione e dell'artificio. Di «nuovo» qui c'è solamente che il lavoro della rappresentazione è privato ormai del contenuto dell'«ipotesi» che filosoficamente porta il suo nome: esattamente la *hypo-thesis* come tale, la so-ggiacenza di un terreno di realtà date. Questo lavoro della rappresentazione costringeva gli artifici a sparire artificiosamente (non senza lasciare ipocritamente ammirare al passaggio l'abilità della loro

³⁰ Immaginiamo (per trovare qui una qualche analogia) che occorra scrivere un testo nel quale il linguaggio non deve mai iscriversi nel registro della sostanzialità (della *Vorhandenheit*, se si vuole un punto di riferimento) e che *si cancella* appena quest'ultima sia stata prodotta. Ecco che cosa «sgrasserebbe», e in maniera molto salutare, la produzione contemporanea dei testi filosofici.

cancellazione), per «rendere», cioè cedere, il reale che avevano conquistato, con (tuttavia) una certa aura di verità o di bellezza non paragonabili a nulla, eccetto a uno sguardo di Dio sulla sua creazione. La cosa migliore che l'arte sia mai stata capace di fare (e non è certo poca cosa) fu rappresentare il reale come il mondo nel suo primo giorno. La logica wittgensteiniana del visivo (nonostante la goffagine, che essa pure attraversa sempre eroicamente, delle sue espressioni³¹, in maggior parte schopenhaueriane – per esempio la strana ingiunzione di dover considerare «l'oggetto» «*sub specie aeterni*»³²) consente invece di comprendere che il visivo non si ordina intorno alla *res*, non più di quanto il linguaggio si ordini intorno alla struttura soggetto-predicato. L'appoggio del visivo sulla sua verità (poiché certo non eviteremo mai, nemmeno noi, questo artificio di pensiero) si è dislocato dalle cose al mondo, e quindi dal mondo come totalità delle cose all'essere-mondo del mondo, il quale non *dà giorno* (il primo giorno) a nulla ma *si fa giorno* («sempre», tutti-i-giorni, cioè un solo giorno) in frammenti non oggettivabili. Dislocando così anche il punto d'applicazione della rappresentazione pittorica. Anche questa «rappresentazione» non ri-mette più niente in scena (nessun già-presente), e conseguentemente i suoi artifici non sono più quelli della messa-in-presenza. Tale rappresentazione organizza, piuttosto, una serie di elementi, di singolarità senza appartenenza, eccetto quella che li sottomette alla costruzione di una trappola-per-il-mondo nella quale la loro giunzione è decisa in maniera *direttamente universale*, senza passare per le specie e i generi delle cose, né le specie e i generi delle «relazioni» tra le cose. Si

³¹ *Q14-16*, 8 marzo 1915, p. 133: «La mia difficoltà è solo una – enorme – difficoltà d'espressione».

³² [Si veda *TLP* 6.45, p. 81, mod.: «Intuire il mondo *sub specie aeterni* è intuirlo come tutto – limitato –. Sentire il mondo come tutto limitato è il mistico» e *PD*, 1930, p. 24: «Mi sembra però che, oltre al lavoro dell'artista, vi sia un altro modo di cogliere il mondo *sub specie aeterni*. È – credo – la via del pensiero, che per così dire passa sul mondo a volo d'uccello e lo lascia così com'è – contemplandolo in volo dall'alto».]

riconosce dunque qui ciò che, anche nel linguaggio, fa dell'organizzazione di elementi «arbitrari» il solo sostegno possibile dell'espressione di una necessità. Tuttavia, se il dire e il vedere hanno entrambi una radice comune nel *logos*, importa prendere anzitutto questa analogia nel senso preciso di un'uguaglianza di rapporto tra termini che a due a due non intrattengono nessuna «somiglianza». Niente infatti sarebbe più contrario allo spirito stesso del lavoro wittgensteiniano, il quale consiste nello scovare le differenze, che trarre da questa analogia un discorso «confusionista» sul tema «pittura ... e linguaggio». Parimenti bisogna dire che la messa in opera di puri elementi visivi come una specie di materia di un gioco di artifici, del quale il mondo e solo il mondo procura direttamente la legge, non esclude comunque che talvolta qualche «oggetto» riesca a scamparla. Ma a scamparla sarà, in tal caso, un «oggetto» alla maniera della montagna Sainte Victoire, come una specie di promontorio sereno sorto proprio dal caos, oppure come questo albero piccolo e storto su un'improbabile *porzione* di montagna offerta da ciò che denominiamo, in mancanza di meglio, la «pittura» cinese, ovunque attraversata o circondata da «spazi bianchi» (di «non-dipinti»), oppure, ancora, in un modo completamente diverso, imprevedibile – però sempre, in ogni caso, come l'elemento di un codice del quale tale «oggetto» non è più il riferimento. Così, voltate le spalle all'illusione del reale, tutta la compagine di artifici della pittura dona ormai, sullo spazio che continua a tracciare, la rappresentazione auto-logica delle *sintassi* del mondo.

V. Conclusione

Su quest'orlo, che è quello dell'avvenire (*seppure* resta fra noi abbastanza coraggio perché un avvenire possa avvenire), bisogna che il pensiero si fermi. Pre-dire, o prescrivere, prima di essere una pretesa

derisoria, è una sciocchezza insignificante, poiché insieme a ciò che chiamiamo «avvenire» avviene anche la forma stessa delle questioni in grado di raggiungerlo. È stato però necessario avanzare fino a quest'orlo estremo per lasciare «dietro di noi» non solamente l'Arte di dipingere nelle sue versioni classiche (diciamo: affermative), ma anche il nostro passato più recente. Quest'ultimo periodo (chiamiamolo «contemporaneo»), del quale si è soliti – e senza dubbio giustamente – situare il limite anteriore nell'impressionismo, ha però scoperto, e poi esplorato, quasi tutti i mezzi della «decostruzione della rappresentazione», e anzi la sua risorsa non ha smesso di essere di tipo «fenomenologico». Si potrebbe dunque credere che, tirate le somme, tutto quello che si è detto non sia altro che una generalizzazione di un secolo di lezioni «distruttive». Per disfare le costruzioni della pittura e della filosofia ci sono però *due* modi, correlativi alle *due* accezioni del termine «fenomenologia». Volendo offrire una definizione sommaria, c'è nel pensiero, da un lato, il modo di Husserl e, dall'altro, quello di Heidegger *oppure* di Wittgenstein. Si capirà che qui non possa trattarsi di rendere conto di questo «oppure» in tutta la sua complessità e che sia necessario accontentarsi per ora di ciò che, all'inizio, ho tentato di esplicitare abbinando «campo visivo» e «*In-sein*», o anche il «Che» del mondo secondo Wittgenstein e la «*Weltlichkeit der Welt*» secondo Heidegger. È giunto invece il momento di mettere in risalto un altro parallelismo, che si impone, a mio parere, in maniera affatto sorprendente: quello che riconoscerebbe l'omologia (di forma e di destino) fra, da un lato, il modo in cui la demolizione husserliana dei grandi edifici della tradizione filosofica li ripiega sulla pseudo-dimensione (in realtà il terreno immaginario della nevrosi di apoditticità) degli «atti» di un «soggetto», del quale Heidegger ha reperito la determinazione essenziale caratterizzandolo come «*weltlose*

Subjekt»³³, e, dall'altro, il modo in cui le diverse «imprese di demolizione» delle vie e dei mezzi della Pittura negli anti-pittori in cerca di un «vero dipingere» (tutto il contrario, certamente, del dipingere-vero, ma appunto *soltanto* il contrario) non hanno trovato per «assise» che l'istanza anch'essa puramente e semplicemente a-mondana della «pittoricità». Anche in questo caso il verdetto di Pontevia non è sbagliato:

Si è stati, infatti, un po' troppo frettolosi a chiudere il dibattito sulla rappresentazione e a dichiarare caduta in prescrizione qualsiasi indagine supplementare; ci si persuade che, una volta mostrate le «proprietà plastiche», i costituenti materiali e formali del quadro, sia stato esposto una volta per tutte il macchinario del desiderio. In questo modo, però, ci si proibisce ogni possibilità di soddisfare tale macchinario ingannandolo: un'impazienza ingenua, che, per essersi dispensata un po' troppo in fretta da ogni analisi seria dei procedimenti della seduzione (lo «stile», la «magia» dei colori, gli effetti di luce, ecc.), si espone non solo a farli rinascere in forme impreviste, ma soprattutto a misconoscere ciò che in essi non si lascia ridurre³⁴.

³³ [Soggetto privo di mondo]

³⁴ Lestîé/Pontevia, *Travaux d'après peinture*, p. 44.