

**Oggettività resistente e deliberazione del guardatore  
che guarda l'apertura estensiva del *pagus*  
(preambolo a *Le forme del paesaggio* di Tullio Pericoli)**

Clio Pizzingrilli

*Mirabar cur me uisissent mane Camenae  
Propertius, Liber tertius 10,1*

I. La terra è sostanza e forma del mondo. Essa è apparato di luoghi costituito all'esterno di uno spazio interiore, il quale incuba quei luoghi medesimi. Ogni individuo, sia organico che inorganico, è installato in un luogo. Prendere forma nel mondo in quanto individuo avviene sopra, per entro un frammento di mondo ovvero corpo di mondo, di modo che esso individuo attende al mondo in quel certo corpo. Ma il corpo-suolo nel quale l'individuo viene all'esistenza non è il corpo-terra, e però il corpo-suolo non può essere esperito come corpo-terra, poiché, sua parte, esso individuo non ne sa la totalità, tanto meno l'inizialità. Insistente sopra un corpo-suolo, spazio pertinente alla sua libertà, l'ente è votato alla testura destinatagli, donde l'affermazione della costituzione progressiva del mondo. Se non che pare doversi revocare in dubbio tale progressività, posto che l'andamento costituente del mondo non si è dato solo e sempre orizzontalmente, bensì anche secondo altre disposizioni, di talché avviene che un ente prescritto ad una certa testura ne deroghi e proceda obliquamente ovvero in senso ascensionale.

II. Ciascuno insiste su un corpo-suolo secondo sue proprie qualità, e ignora e il corpo-suolo d'altri, che insistono su un diverso corpo-suolo, e il modo di insistervi, e le qualità di essi altri; da che segue che tutto quanto avviene sulla terra-suolo non avviene nella stessa tonalità, con un unico timbro di voce, nondimeno essa si dà sotto forma di continuum – Husserl impiega l'espressione «die Erde als ein Ortssystem oder Ortskontinuum», la terra come sistema di luoghi o continuum di luoghi, nello scritto che porta il titolo di *Umsturz der Kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation*, ritenuto fondamentale per la fenomenologia dell'origine della spazialità e della *Körperlichkeit*. È questo *Ortskontinuum* che si offre allo sguardo del guardatore, che questi si incarica di distinguere, se mai sia possibile farne distinzione. Una prima questione sta nel fatto che il continuum si presenta come unità che unisce esperienze individuali, le quali appaiono contigue in ragione di una qual reciprocità, quandoché la contiguità può non essere l'esito di reciprocità, ma di una motilità inscritta nella mutabilità della materia; ciò è a dire che la terra, benché suolo di esperienze comune a ogni corpo, è, in quanto materia, dissimile da sé; essa è tutte le forme una di seguito all'altra, scrive Plotino, perciò non sussiste nella stessa forma, quantunque in ogni istante sembri non avere che quell'unica forma e non altre; senonché essa forma viene presto espulsa a vantaggio della successiva, di conseguenza essa non è mai sé stessa, *ou tautòn aei* (*Enneade* II 4,3), e il guardatore è chiamato a chiarire se continuum sia essa di reciprocità ovvero di cambiamento intrinseco alla materia. Ma, dal momento che

quanto si può conoscere della materia lo si può conoscere, afferma Platone, attraverso un ragionamento spurio, *nóthologhismō* (*Timeo*, 52 B2), il pensiero enunciato intorno ad essa non è – viene a confermare Plotino – pensiero, *nóesis ou nóesis*, quanto piuttosto negazione del pensiero, *ánoia* (*Enneade* II 4,10).

III. Se pensare la materia (a volerla conoscere) non è pensare, considerare con lo sguardo la terra come *Ortskontinuum*, che è materia, sarà un attendimento estraneo alla intellesione, poiché la *ýle* è *skoteinè*, è tenebrosa, infatti la profondità, *tò báthos* (*En.* II 4,5), è la sua cifra, lì dove si viene inghiottiti. Ma c'è una materia che riceve la forma, *tèn morphèn dechoméne*, degna della forma, e questa è *tò ypokeímenon*, ciò che si trova sotto, il soggetto – se ciò che sta sotto, il mondo di quaggiù, è infatti un *mímema* del *kósmos noetòs*, del mondo del pensiero, anche in questo ci sarà *ýle*, pertanto bisogna ritenere che forma e materia sono indivisibili, pur restando divisibili, poiché non può esserci forma senza ciò in cui essa si dà. Da questo punto (II 4,4) Plotino impiega *eĩdos* anziché *morphè*, termine già subito connesso a *eĩdo*, vedere, stabilito che il sotto è immagine del sopra, e però nel mondo di quaggiù la forma può solo essere immagine, ciò è a dire *mimagine*, imitazione della forma discissa dalla materia. Infatti il *sōma* è un *sýnthon*, un composto, e di esso il pensiero è incaricato di scoprire *tò dittón*, la duplicità (II 4,5). *skoteinè*, si è detto riguardo la materia, ma c'è una *skotía*, una tenebrosità, un'oscurità delle cose intellegibili, *en toĩs noetoĩs*, e una oscurità delle cose sensibili,

*en toĩs aisthetoĩs* – nei due casi interviene una diversità e della materia e della forma; in vero, la materia del corpo non è né vivente, né intelligente, *ou men zōn oudè nooũn*, allà *nekrōn kekosmeménon*, ma morta che viene ordinata. C'è un intervento cosmetico sul corpo morto, che lo apparecchia all'esistenza, di talché non potrebbe che essere immagine, questo corpo già sempre morto, questo soggetto, mai forma. Nei corpi la *morphè* è *eidoulon*, invece colà, *ekeĩ*, cioè nel mondo di sopra, la *morphè* è *alethinón*, è veridica, e però lì c'è una materia che è *ousía*, che è sostanza (II 4,5). Per tutto questo si può ritenere che la materia è intelligibile, a condizione di assumerla in quanto riflesso della materia-sostanza dell'*eke*. D'altra parte, Maimonide avverte che la materia «è un potente velo che impedisce la percezione di ciò che è separato da essa così com'è – e questo anche se si trattasse della materia più nobile e più pura, ossia anche se fosse la materia delle sfere celesti; tanto più dunque, questo vale per la materia buia e torbida che noi conosciamo ... di questo hanno parlato tutti i profeti, appunto che siamo velati, un velo ci separa da Dio» (*La guida dei perplessi*, III, cap. IX). Il termine arabo impiegato da Maimonide per *velati* è *muhajjabuna*, connesso a *hijab*, il velo con cui le donne si coprono il volto – qui è da intendere che ci veliamo da noi stessi per impedirci di vedere ovvero per non essere visti (e nel caso non essere visti da chi); detto altrimenti, che il velo annulla la potenza appercettiva, la quale precede l'atto della percezione, la potenza appercettiva essendo percezione della percezione. Il termine arabo per percezione è *idràk*, la cui radice, *drk*, appartie-

ne al semitico comune; in quarta forma verbale significa giungere a maturità, arrivare all'apice, e, quando il verbo è transitivo, raggiungere, afferrare, dunque il percepire appare come una progressione, un processo di definizione compientesi nell'intelletto; in vero il sostantivo *idràk* indica parimenti la ragione, l'intelletto, la coscienza – *idràk al-idràk*, percezione della percezione, cioè appercezione, è la figura della mente che si guarda nell'atto di guardare. La radice *drk* ricorre ugualmente nell'ebraico col significato di calcare (con i piedi), di modo che il sostantivo *dœrœk* porta il significato di via, sia in senso spaziale-geografico che in senso figurato-metaforico; conseguentemente può indicare la direzione di un movimento, il punto verso cui il movimento tende; qui il moto attrattivo che compie l'organo sensibile verso l'oggetto. Si tratta ora di indagare sulla natura della percezione, se quaggiù si dia percezione di ciò che la materia occlude o, per dire meglio, di ciò che è discisso dalla materia nell'essere implicato nella materia.

IV. Determinare l'ambito e la valenza dell'appercezione sembra essere un compito assai complicatosi da che la terra, a seguito degli effetti della dottrina copernicana, ha perso absolutezza, divenendo, secondo l'espressione di Husserl, *Weltkörper*, «corpo cosmico nella molteplicità aperta dei corpi circostanti». La terra, in quanto *Erdboden*, è stata a lungo assunta né in moto né in riposo, era semmai in rapporto ad essa che moto e quiete acquistavano evidenza – la terra, spiega Platone nel *Timeo*, delle quattro specie è quella meno soggetta al movimento. Dal momento che la terra passa a essere un *Weltkörper*, è possibile valutarne

lo stato di quiete o misurarne il movimento, ponendoli in relazione con gli stati di quiete e di moto dei corpi circostanti. Qui la domanda è: se il mio corpo pesa su un suolo relativo, non più assoluto nell'universo, che corporeità, *Körperlichkeit*, posso attribuirmi? Husserl porta l'esempio dell'uccello che vola a molta distanza dalla terra, per il quale la terra non è che un corpo fra gli altri, al quale la terra si dà come *Boden-Körper* o meglio *Stamm-Körper*, corpo-ceppo, così come ciascun popolo è designato da un territorio, non dalla terra-nutrice, e ciascun individuo da un *Zuhause*, una residenza natale, luogo relativo, in certo qual modo non del tutto definito dalla terra, per ciò stesso autoctono. In tutto ciò è assente una absolutezza, laddove non è più la terra a riconoscere e raccontare i corpi di quanti la abitano, già che questo compito è passato di pertinenza alla Storia. La Storia diviene il pilota che, espropriate tutte le storie, traccia la rotta col suo timone dialettico. Ora, che conseguenza ha un tale mutamento nell'ordine cosmico per il guardatore che guarda l'aperto estensivo del *pagus*, il quale ha a che fare con questa terra che è ormai *Stamm-Körper*? Infatti l'appercezione del mondo – di un mondo che è fra molti mondi – non si compie più nella stasi, né in uno stato di moto assoluti, dunque il guardamento rischia di volgersi a qualcosa che può essere dichiarato nullo, nella misura in cui l'oggetto del guardamento è relativo. Husserl afferma infatti che nella prospettiva della scienza dell'infinità, ogni corpo è dotato di una struttura soltanto contingente, passibile di essere perciò abolito, in quanto sprovvisto di un assetto di riferimento statico. In definitiva, si potrebbe giungere

ad affermare che la passione identitaria, a causa della quale l'ente rivendica e istituisce una territorialità propria, sia apparentata alle scienze dell'infinità, poiché è di seguito alle dottrine da queste medesime scienze apprestate che la terra, divenendo uno dei corpi accidentali dell'universo, si disarticola in successivi sottoinsiemi e inscena la rappresentazione plurale delle piccole patrie, sulle quali gli enti si insediano tanto casualmente quanto attraverso modalità e presunzioni proprietarie.

V. Nel primo volume de *La sapienza greca* si legge che l'immagine che Dioniso vede nello specchio «è proprio il mondo che ci circonda, siamo noi. La nostra corposità, il pulsare del nostro sangue, ecco, è questo il riflesso del dio. Non c'è un mondo che si rifletta in uno specchio e diventi la conoscenza del mondo, inclusi noi che lo conosciamo, è lui già un'immagine, un riflesso, una conoscenza». Dopo aver largito una quantità di doni al piccolo Dioniso, evidentemente con l'intento di confonderlo, i titani si apprestano a fare a brani il dio trace, già temuto per la sua potenza eversiva – fra i molti doni, lo specchio ha lo scopo di terrorizzare Dioniso, di imprimere su di lui la coscienza della colpa dello sguardo, sguardo che guarda una immagine bastarda, *nóthon*. Ma lì Dioniso entra nella *trance* orfica, seduzione della perdita di sé.

«Con spada di morte i titani uccisero Dioniso / che guarda fisso l'immagine nello specchio fallace» (Nonno, *Le Dionisiache*, VI, vv. 172-173).

«Dicono che Efesto fece uno specchio per Dioniso e il dio, guardandosi dentro e vedendo la sua immagine, pro-

cedette a creare tutta la pluralità» (Proclo, *Commento al Timeo*, in *La sapienza greca* di Giorgio Colli).

«Dioniso, quando concepì l'immagine dentro lo specchio, gli andò dietro e così fu ridotto in frammenti. Ma Apollo lo rimette insieme e lo riporta in vita, essendo davvero il dio della catarsi e il salvatore di Dioniso» (Olimpiodoro, *Commento al Fedro*, in *La sapienza greca*).

L'immagine che Dioniso vede nello specchio, in quanto figura bastarda, è *eo ipso* i molti, pluralità, materia cui il dio si consacra all'istante – egli è in vero il dio dei molti, capace di lavorare l'immagine in senso politico, cioè è a dire assumere i molti in forma *aggettiva*, da intendersi connessi a un tutto, sorta di intelletto comune, anziché in forma *sostantiva*, a causa della cui convenzionalità si mutino in *soggetti* a/di mere funzioni produttive. Il punto è qui. L'immagine, che è ciò-che-sta-sotto, l'*ypokeímenon*, è assunta quale pluralità da costituire attraverso una precisa *téchne* politica. Le testimonianze, prevalentemente neoplatoniche, del mito dello specchio di Dioniso, documentano una tradizione misterico-iniziatica – lo specchio agisce il *noûs* che impatta l'esteriorità (il dio che vede sé stesso, la molteplicità di cui è fatto). Plotino in vero confronta il Tutt'Uno del dio e la di lui pluralità, la quale, con tutta la sua fallacia, non abolisce nemmeno mai quella Tutt'Unità – «Le anime degli uomini, al contrario, avendo visto le loro stesse immagini, per così dire, nello specchio di Dioniso, balzarono laggiù dalle regioni superiori» (IV 3,12). Lo specchio, spiega Bergson nel corso su Plotino tenuto all'École normale supérieure nell'anno accademico 1898-1899, è la materia in generale, rifrazione dell'ani-



ma universale, materia che offre a ogni anima umana un corpo che gli somigli; attirata da questa promessa di indipendenza, l'anima vi precipita e è fatta prigioniera. Qui si domanda se l'ensomatosi quale atto morale e l'ensomatosi quale atto fisico formino un chiasma a fondamento di un non-dualismo di specie eraclitea.

VI. Va da sé che la messa a tema della ragione percettiva passa per il linguaggio, poiché è attraverso la convenzionalità delle lingue che si definiscono un ordine regolativo e forme del discorso sostitutive dei fatti naturali e delle idee. Il linguaggio è adeguato a far corrispondere alle parole immagini sensibili, come pure a esprimere fantasie e astrazioni; queste, in particolare, indicano l'esistenza nell'individuo di una internità attraverso cui egli sa e si sa conoscere.

Si deve a Maine de Biran una approfondita indagine sulla percezione e le sue modalità di attuazione. Maine de Biran ingaggia senza meno un confronto con i filosofi della sua epoca che più avevano studiato la trasmissione percettiva, e però la sua convinzione è che occorra preporre alla sensazione elementi riflessivi, i quali non sono da ricercarsi nel farsi dell'atto percettivo, bensì in seno al percipiente – facendo esperienza della sensazione, questi suscita la propria internità, pel cui tramite agisce ciò che il filosofo di Bergerac chiama *redoublement interieur*. L'internità non ha nulla a che fare con l'ineità, né il raddoppiamento interiore è ad essa assimilabile. In verità Biran accomuna scolastici, esperienzialisti, metafisici, nella misura in cui escludono ugualmente, ciascuno secondo modalità sue

proprie, i fatti e riducono al silenzio il senso intimo, laddove, al contrario, le cose corporee hanno da essere assunte nella loro fenomenicità già subito noumenica, di modo che la facoltà dell'anima pensante sia componibile alle sensazioni. Tutto questo sembra essere già noto, essendo stato tematizzato nei *Principi razionali della natura e della grazia*, dove Leibniz definisce percezione lo stato interiore della monade che si rappresenta le cose esteriori, e appercezione la coscienza e la conoscenza riflessiva di tale stato interiore, essa che è potenza costituente, nella cui progressione l'oggetto è infine costituito. Tuttavia il passo al di là che compie Biran è di pensare l'individuo – e qui si coglie un risentimento della teoria kantiana dell'astrazione attiva – come *abstraens, magis quam abstractum*, nella misura in cui questi si astrae ad opera di sé medesimo rispetto ai dati empirici; ma questa astrazione non viene agita attraverso un sapere preposto alla fenomenicità, antepo- nendo il possibile al reale; ciò a cui Biran tende è un pensare, la cui qualità precipua sia di insediarsi nel farsi dei fatti e delle cose; insediamento che è *eo ipso* forma discorsiva, dal momento che, spiega Plotino, la materia «non è un nome insignificante, *kai ou kenon onoma*, ma un reale soggetto, all'*esti ti ypokeímenon*, benché invisibile e inesteso» (II 4,12); in quanto invisibile e inestesa, dato che non ha una forma unica, la materia può essere percepita solo dal ragionamento che non viene dalla mente, *allà logismō ouk ek noū*, ma che è vuoto, e che perciò è un ragionamento bastardo, *nóthos*. Qui si deve forse intendere che per poter percepire la materia è richiesta una novità ragionativa, in grado cioè di dispiegare la potenza invilupata in quel

certo impoverimento che patisce la coscienza nell'atto di assumere l'aspetto della materia, che tuttavia è suscettibile di preannunciare il discernimento della materia medesima. Argomentazione che Bergson sembra lavorare sulla nozione biraniana di *force morte*. Verosimilmente si è qui nel cuore di una complicazione eminentemente poetica, poiché viene richiesto di pensare i fatti e le cose attraverso un linguaggio che sia un oltre-linguaggio. D'altra parte, la questione è in che consista la parte formale o soggettiva di una percezione, avanti di unirsi al dato materiale ovvero capire come essa risieda nell'anima o nel soggetto del pensiero al di là dell'esperienza che la convoca.

VII. Provarsi a dare una risposta a questa domanda è ancora sempre un compito che inerisce al linguaggio, è ancora sempre una faccenda poetica, già che qui non si parla attraverso categorie della logica artificiale, si è bensì alla ricerca di una lingua che emani dalla contemplazione, a sua volta affluente al pensiero discorsivo. Il tentativo di Maine de Biran è di definire nell'individuo l'*impulsion* in virtù della quale perviene all'appercezione istantanea della propria esistenza, sforzo che presiede all'azione rappresentativa delle esistenze esterne, le quali si impongono su di lui tramite la forza di comando sensitiva producendo impronte, *týpoi*, suscettibili infatti di divenire intelligibili, e però vere e reali, quando transitino per la contemplazione impassibile delle forme, *apathōs* (I 1,7). L'*impulsion* dell'individuo subisce già subito il peso della resistenza organica o materiale, di modo che il confronto ha da essere in qualche modo *iniziato* da quella tale

facoltà detta *force hyperorganique* che è la volontà. C'è una *puissance des impulsions* nell'individuo, la quale gli sottomette la natura esterna, generando un raddoppiamento interiore che determina l'appercezione immediata – questo è il senso dell'uomo *duplex in humanitate, l'homme double dans l'humanité*, di talché l'esperimento epistemologico di Maine de Biran è di apprestare una sorta di operazionismo intra/ipero-organico che incrocia la virtù senziente dell'io e l'io impercipiente di questa virtù medesima, sottomesso ai flussi della materia. La virtù senziente, o *force virtuelle*, coincide grosso modo con la *virtus-vis* leibniziana, che associa le nozioni di forza e di sostanza. Biran parla di *force-moi* che si attualizza su un piano intra/ipero-organico, lì dove la forza di volontà si applica ad un oggetto, che a sua volta gli oppone il peso della propria inerzia – Biran abbandona lo schema metafisico, che non sa cercare altra origine alle facoltà intellettive che la preesistenza dell'anima; altrettanto sancisce il fallimento della fisiologia di Bichat, incapace di pensare l'*effort* che agisce il corpo – la nozione di forza virtuale biraniana è una sorta di *concept-frontière* che dispone in senso chiasmatico due concetti inizialmente antinomici, quello di sostanza e quello di attività. Si può intendere che il soggetto urta contro l'oggetto, da che risulta una forza morta causata dalla *résistance organique* del soggetto che impatta la resistenza dell'oggetto; *resistentis continuatio*, continuità di resistenza che è la modalità interiore per cui mezzo il soggetto si apre uno spazio, una estensione entro cui stabilire il proprio corpo in quanto resistente ad ogni altro elemento; lì è l'origine dell'appercezione,

la quale costituisce lo spazio interno dell'estensione. A seguito di tale urto sorge una generazione embrionica incubata in un involupamento di specie leibniziana, donde si attualizza l'appercezione, attraverso cui la sensazione trasmuta dallo stato sensibile allo stato intelligibile. Ma decisivo è il primo urto, urto all'apparenza improduttivo, se non produttivo di una *force morte*, *contradictio in adiecto* che induce una intensità negentropica.

VIII. Cézanne lavora molto *en plein air* a L'Estaque. Che cosa ha da cercare in quell'umile porzione di terra, l'attracco, che dà sul golfo di Marsiglia? Decine di pittori francesi, per oltre mezzo secolo, hanno svolto lì il loro apprendistato; forse era il luogo di quella nuova mitologia che Schlegel si provò a sistematizzare, come i paesaggi selvosi in cui Claude Lorrain si metteva sulle tracce del mito di Arcadia. Che cosa ha da cercare Thomas Monticelli nei dintorni del suo luogo di nascita, ancora Marsiglia, in un'impastatura di rocce, storti casamenti, acqua marina, terra? Che cosa, Segantini, arrampicato sulle malghe coperte di neve, fra vacche che giacciono o alla stanga? Qua o là, eppure la materia è una sola, sempre la stessa ovunque, in qualsiasi parte della terra. Eppure c'è una diversità fra le specie di materia esistenti nel mondo sublunare, e la causa ne è il diverso temperamento dei composti della materia, conseguente alla località che li genera e custodisce, donde la diversità di forme. E poi c'è la cosa essenziale, la *Vorgegebenheit*, nozione che in vero attraversa l'intera opera husserliana fino agli anni della stesura dell'*Umsturz*, l'esser-già-dato, la pre-datità ovvero la pre-donazione; con

ciò si vuole dire che tanto l'io-sono-cogitante cartesiano è apodittico, e apodittico il *Seinsboden* che gli sta sotto i piedi, a condizione, tuttavia, che si stia parlando di un Ego apodittico costituente, che cioè non sia tale per il solo fatto di pensare, quanto non apodittica è la percezione esterna, giusto perché si dà sul piano della materia. Conoscere la *Vorgegebenheit* del guardatore equivale a conoscere il suo modo di essere affetto dal paesaggio, giacché è la pre-dati-tà, esplicantesi nella passività della coscienza, nell'obliarsi dell'atto, che definisce l'affezione dell'oggetto sull'Io. La pre-donazione non è un prodotto, né una creazione, è un che disponibile in anticipo; prima ancora della donazione di senso da parte della coscienza, la donazione è già al lavoro; prima di ogni determinazione, qualcosa di indeterminato si dà a predisporre quella medesima determinazione. La *Vorgegebenheit* non rientra nell'ambito del senso, piuttosto orienta lo sguardo, rappresentandogli l'estensione delle dati-tà affettive da cogliere. Ma la pre-dati-tà o pre-donazione o esser-già-dato è contingente al mio progressivo morire, al progressivo morire degli individui attorno a me, quando per me essi smettono progressivamente di essere desiderabili, seppure non smetta di rendere loro la mia compassione, dunque va da sé che la *Vorgegebenheit* subisca una trasformazione. Si deve pensare che, quantunque continui a morire, e al tempo stesso continui a vivere in spregio del mio presente che conferma la mia morte, il mio sarà, spiega Husserl, vivere più che altro di quanto mi sta dietro, non tanto della vita che ho qui ora, giacché ormai mi sento a casa, cioè dentro il mio corpo, nella ripetizione di quello che già sono stato, lì dove posso lavorare il

*ghnōthi seautón*; così pure tutti gli altri individui esistono per me nella ripetizione, essi che formano l'insiemamento spettrale della mia personale rappresentazione *storica*, ossia il racconto del mio essere associato al mondo in un modo che mi resta in larga parte ignoto. Infine, da un certo punto in avanti, il mio guardamento si dovrà dire contemplazione, dal momento che conseguirà da un duplice esser-già-dato, un primo in quanto *Vorgegebenheit*, un secondo in quanto esser-già-dato che viene da quello che già mi sono dato essere, cioè il portato del *ghnōthi seautón* – da quel certo punto, il contemplare – contemplando il pensiero di Plotino (V 3,5) – sarà opera del contemplante contemplato nel volgersi al contemplato. L'io vede una parte di sé con un'altra parte di sé, si sta dicendo questo? Si comprende la posizione di ciò che vede e la posizione di ciò che è visto, l'*orōn* e l'*orōmenon*, ma qual è la posizione di colui che vede sé stesso mentre vede, *ouk autò eautó*? Si domanda cioè di sapere se il contemplante, *theorōn*, possa avere al tempo stesso la posizione del contemplato, *theorouménon*, e eventualmente di sapere come si dia questa posizione, e bisognerà ritenere che si dia nell'opera, l'opera essendo per l'artista luogo del dentro/fuori, quale risulta nella sentenza dell'oracolo che Porfirio riferisce al maestro, «Tu contemplavi, ognora vigilante, in te stesso e fuori di te», *esothèn te kai éxothern*. E questo sembra essere il grado massimo di costituire il guardare ossia il contemplare, in quanto *theoreîn* cui immane e il presente e il passato, quando il contemplante conosce sé stesso nel contemplato, *o theorōn eautòn ghnósetai en tō theorouménō*. Qui l'atto del conoscere sé stesso sarà, se-

condo la lezione di Bergson, l'invenzione di una sorta di metafisica sperimentale, nel senso che Plotino non ricerca solo il concreto, ricerca il concreto *nell'io*; il punto di vista privilegiato è interiore, e però Plotino può essere ritenuto l'inventore del metodo psicologico in filosofia ovvero, si vorrebbe quasi dire, di una *Ur-Phänomenologie* – non è Socrate, nel ragionamento di Bergson, il maestro della vita interiore, ma Plotino, poiché egli è alla ricerca non solo della verità morale, ma di tutta la verità. Il fatto è che il *nóesis* è per Plotino una funzione superiore dell'anima umana, che tuttavia non gli pertiene propriamente, la funzione propriamente umana essendo il *loghízestai*; il *nóema* non è cosciente, esso si ritrae nel tempo, la coscienza si produce quando perviene a creare un'immaginazione, *phantasia*, nella quale si riflette come in uno specchio; in altre parole, la coscienza, continua Bergson, è là dove c'è una diminuzione di *noûs*; la coscienza è un accessorio, infatti uno dei termini impiegati da Plotino per coscienza è *parakoloúthema*, conseguenza, accompagnamento. Infine Plotino è, secondo Bergson, l'unico filosofo antico che abbia cercato di chiarire il concetto di coscienza, di studiare il fatto della coscienza indipendentemente dal pensiero.

IX. Lo sguardo del pittore è orizzontale, così da avere di fronte l'oggetto del guardamento, che, come si è detto, è ormai contemplazione. La ragione ne è che il contemplante impetra dall'oggetto della contemplazione di aprirsi alle sue suppliche, e la modalità di tale impetrazione dicesi *paraklausíthyron* – il guardatore è equiparato all'*exclusus*, il quale, supplice, chiede d'essere accolto



dall'amata, celata dietro una porta chiusa. Ma la dimora dell'*eroméne* può essere bucolizzata e divenire ántron, dove infatti succede l'incontro fra Odisseo e Calipso, o una *spelunca*, dove ha luogo il convegno amoroso fra Didone e Enea. Nello stereotipo del *paraklausíthyron*, l'*eroméne* si rappresenta per lo più crudele, resta al di là, sorda alle impetrazioni dell'amante.

*At si es dura, nega; sin es non dura, uenito!*

Ma se sei dura, nega; se non sei dura, vieni!

*quid iuuat, a!, nullo perdere uerba lucro?*

a che giova, ah!, a nessun perdere le parole lucro?

*hic unus dolor est ex omnibus acer amanti,*

questo qua un dolore è di tutti l'aspro all'amante,

*speranti subito si qua uenire negat.*

allo sperante subito se colei di venire nega.

Così Properzio. Già Teocrito, nel III idillio, sostituisce alla porta chiusa un cespuglio di edera e felci. E non è forse una *siepe* che al poeta *Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude*? Pertanto si dirà che quella siepe è la forza morta, il cui residuo avvia nel contemplante la sequenza del contemplare. Si dirà che quella siepe è la porta chiusa, dietro la quale si cela l'oggetto d'amore, cui, supplice, il poeta si volge per esserne oggettivato. Plotino definisce (III 8,3) natura il facente, *poiōn*, che fa, *poiōn*, il facente facente, quello-che-fa che nel fare perviene alla *theoría*. La spiegazione di un tale facimento che si dà nel fare è che il *poiōn fa* restando immobile, *ménon poiēĩ*, e, restando immobile, ristando, è eo ipso un *lógos*, infine contemplazione. Altrove (III 4,1), di quelli che ri-

mangono immobili, *tōn menónton ekeínon*, si legge che generano le ipostasi, stati della sostanza nel suo trasformarsi in altro, che producono le sensazioni, esse stesse ipostasi. Dunque, anche il *poiōn* afferisce alla contemplazione? domanda Plotino. La risposta è che anch'esso è simile a un essere che si contempla, *tetheorekòs autón*. Ma come contempla? Non pratica la contemplazione che deriva dal pensiero discorsivo, *theoresantós*, da quel pensiero che esamina ciò che contiene in sé, *ek lógou tò skopeísthai perì tōn en aute*; il *poiōn* è una *theoría* che risulta da una contemplazione che rimane pura contemplazione senza fare altro, *menoúses theorías ouk állo ti praxáses*. Similmente alla natura, la pittura è un *facente che fa*, che attua una contemplazione silenziosa, non derivante dalla *diánoia*, né ad essa afferente come la poesia. La pittura *fa*. In ragione di questa sorellanza della pittura con la natura, generantesi nel silenzio, la pittura rimane una *poiésis* insuperata da tutti i successivi strumenti di riproduzione di immagini, inetti alla contemplazione. Infatti, accanto alla contemplazione silenziosa e un po' oscura, *ápsophos*, *amydrotéra* dè, si dà, scrive Plotino (III 8,4), una contemplazione più chiara, *enarghestéra*, la quale è immagine di un'altra, e dè *eídon theorías álles*. *Arghestés* sta per bianco, chiaro, contiguamente *arghía* sta per inoperosità, ozio, e però si configura una qualità contemplativa chiara nel senso di sbiadita, stinta, pertanto inefficace, e per la verità l'intendimento di Plotino è che si può contemplare in maniera errata. Infatti l'oggetto generato da questa specie di contemplazione è affatto privo di forza, poiché una contemplazione chia-

ra – ad esempio la contemplazione cui si perviene attraverso gli strumenti di riproduzione di immagini –, cioè priva di forza, *asthenès théórema*, produce un oggetto ugualmente privo di forza. Parimenti accade agli umani, allorché si dimostrano deboli nel contemplare – essendo incapaci, a causa della debolezza della loro anima, *γρ' astheneías psyches*, di assurgere alla contemplazione, nemmeno possono raggiungere del tutto gli oggetti e saziarsene (esserne saziati), *pleróúmenoi*, perciò, desiderosi di vederli, ricorrono all'azione per vedere (con gli occhi) ciò che non possono vedere con l'intelligenza, *nō*.

X. L'*Umsturz* descrive cinestesie di corpi in movimento sopra la terra-suolo ovvero in stato di quiete; nell'un caso il movimento si darà come attualità, nell'altro sarà ritratto nell'inattualità. Una tale cinestesia è possibile in base all'assunto apodittico che *l'arca originaria terra non si muove*, affermazione con cui Husserl rovescia la dottrina copernicana. I corpi possiedono il movimento, sia che si muovano sia che non si muovano, essi sono costantemente in movimento per entro la potenza universale che li connette, la quale è lo spazio; si potrebbe anche dire che lo spazio è il campo di presenza, *Präsenzfeld*, in cui i corpi si estendono nel qui-e-là, nel quale esperiscono il loro passato, annunciano il loro futuro. Nella riflessione merleau-pontiana sul testo di Husserl, il suolo-terra costituisce il sorreggimento del qui e dell'ora, la profondità del passato che viene all'adesso, che custodisce tutti gli adesso essenti e stati già, e di essi si riforma in ragione del suo essere assente, non-positivo, del suo essere ne-

gatività, del suo essere *gestaltlos* che prende forma da altrui; altrui che non è estraneo alla terra, che non vi sta sovrapposto, giustapposto, sebbene ad essa ascritto, alla sua profondità ricettacolare già sempre rivolto. L'ascritto è *kat' exochén* il pittore. Il pittore infatti, quale mimo demiurgico, attende alla geometria che è una geologia; egli, come il geometra plotiniano, contempla tracciando figure, traccia figure allo scopo di contemplare (*Enneade* III 8,4); detto altrimenti, tracciare figure, geologare, è la maniera contemplativa del pittore; nondimeno si domanda se un tale guardatore, dedito a tracciare figure nel guardare l'aperto del campo, eserciti un guardamento che svolge da un io soltanto suo o invece eserciti un guardamento impersonale, cioè svolto da un io-in-generale, un io sussunto nel si oppure nel noi; epperò il mio guardare è unicamente mio o, al contrario, debbo affermare di me che sono un «individuo costituito come centro di avvolgimento» (Gilles Deleuze, *Sedicesima serie. Sulla genesi statica e ontologica*, in *Logica del senso*)? In quanto singolarità che si volge, dunque avvolgente, io *appartengo* già sempre al mondo, sono un individuo costituito «nelle vicinanze» delle singolarità che avvolgo. Pertanto l'uno che io sono non potrà propriamente dirsi Ego, poiché questo uno si dà nella compostibilità, vale a dire in quanto unità apprestata a implicare tutta e soltanto la molteplicità da esso implicabile. Infine Deleuze si chiede se possa rinvenirsi nell'Ego qualcosa che superi la monade, le sue appartenenze e predicati, se si diano individualità già fisse, organizzate in serie convergenti, in monadi appunto, o se non invece «ci troviamo di fron-

te al segno ambiguo» di singolarità che si rappresentano quali entità nomadi distaccate dalle serie. Per provarsi a sciogliere questo dilemma, Deleuze abbandona quelli che chiama i «pesanti macchinari» di Husserl, su cui pure non smette di macchinare, per affidarsi al «teatro di Leibniz», e la risposta che trova in queste altre macchine individua un Ego come soggetto, il quale «sta *di fronte* al mondo in un senso nuovo della parola mondo (*Welt*), mentre l'individuo vivente era nel mondo e il mondo in esso (*Umwelt*)». È la modalità-*paraklausíthyron* o *clau-strophília* che si pasce di avere di fronte il non-aperto, la porta – scrive Bachelard nella *Poetica dello spazio* – che è tutto un cosmo del socchiuso, e il guardatore stesso è *l'être entr'ouvert*, poiché intende rivelare, ma al tempo stesso tacere il racconto di ciò che guarda. La sua percezione, più che sull'organizzazione dell'oggetto del guardamento, è volta su quanto nel guardamento è irriflessivo, il merleau-pontiano *irréfléchi*, che è l'aspetto opaco della percezione, l'irriflessivo della riflessione – in questa misura si può affermare che l'attenzione del guardatore-pittore è sempre rivolta all'opaco dell'aperto del *pagus*, a ciò che nell'aperto del *pagus* sfugge alle serie convergenti, finalizzate. Un tale procedimento appare anche più evidente che nella pittura di paesaggio, nei dipinti di carattere storico, nelle rappresentazioni epiche – si ponga mente a due quadri notissimi, *La libertà che guida il popolo* e *I littori riportano a Bruto i corpi dei suoi figli*; si constaterà che Delacroix e David, altro che fare opera di storici, mostrano l'opaco di una fatticità già presente.

Ne *L'œil et L'Esprit*, Merleau Ponty restituisce l'incipit dell'epitaffio di Paul Klee, «Diesseitig bin Ich nicht fassbar», da questa parte sono inafferrabile – Merleau Ponty traduce «Je suis insaisissable dans l'immanence». L'intera frase, pubblicata in occasione di una importante personale del pittore, tenutasi a Monaco nel 1920, dice: «Diesseitig bin ich nicht fassbar / Denn ich wohne grad so gut bei den Toten / Wie bei den Ungeborenen / Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich / Und noch lange nicht nahe genug», «Da questa parte sono inafferrabile / Io abito ugualmente bene fra i morti / Come fra i non-nati / Un po' più vicino del consueto al cuore della creazione / E ancora non abbastanza vicino». La frase rimanda una eco del tema trakliano della *Ungeborenheit*, l'essere-non-nato come stazione opaca dell'esistenza, opaca in quanto in-concepita, di modo che l'inafferrabilità è inafferrabilità dell'essere non vivente impresso nel mondo, imperocché più vicino alla creazione, non tanto vicino, tuttavia, da esserne al cuore, così egli rimane a stare sulla soglia pietrificata, *an versteinerten Schwelle*, davanti a una porta se possibile più che chiusa (Georg Trakl, *Gesang des Abgeschiedenen*). Traducendo «Io sono inafferrabile nell'immanenza», anziché letteralmente «Da questa parte io sono inafferrabile», Merleau Ponty interpreta il *citra*, l'al di qua, come luogo della disparte; donde segue la delineazione della singolarità fattizia del pittore, che, nella misura in cui scioglie il suo legame col mondo, insedia per entro il proprio Io un secondo Io, il quale immane al primo, epperò produce la necessità di andare oltre l'esperienza soggettiva dell'Io ospitante ovvero ol-

tre l'oggettività che questi è in grado di percepire e rappresentare.

XI. Che tempo è il tempo del pittore che guarda un paesaggio? È, questo tempo, lo stesso tempo di chi guarda un'immagine su uno schermo, lo stesso tempo che si impiega per compiere un'azione? Come si misura la specie di tempo cui soggiace il pittore di fronte al paesaggio? Una possibile risposta è che questo tempo ha lo stesso trascorrimiento di tempo con cui la zolletta di zucchero si scioglie nella tazzina di caffè che Bergson aspetta di bere. Bergson non prende in considerazione la misura del tempo di saturazione di una zolletta immersa in un liquido caldo; egli è in attesa di bere il caffè, di modo che misura il trascorrere del tempo rispetto al senso che sa sopraggiungere al momento di bere il caffè. Stessamente il pittore di fronte al paesaggio sta impreso in un tempo altro dal tempo che, nello stesso tempo, trascorre nelle sue vicinanze, nella mondità che lo circonda; lo sguardo rivolto allo spazio della profondità, in esso avvolto, lo persuade a rigettare ogni tempo pregiudiziale, quella specie di tempo di cui devesi tenere conto nell'intraprendere qualsiasi azione o nell'assumere una posizione di stasi; lo persuade, d'altra parte, a esperire il trascorrimiento di tempo come *citra*-effettuazione, ciò è a dire effettuazione che si dà nella disparte, che ugualmente vale *senza*-effettuazione, laddove il tempo è generalmente assunto quale misura di effettuazione. La profondità, quella a cui il pittore rivolge lo sguardo, pertiene, secondo Plotino, alla materia, *Tò dè báthos ekástou e ýle* (II 4,5); si sta parlando della materia serbatoio dei corpi,

*Perì dè tes tōn somáton ypodeches* (II 4,6); se pertanto si afferma che i corpi sono ricoverati nella materia, che essi trovano asilo nella profondità, allora la profondità viene a figurarsi come luogo di temperamento delle cose, di loro mescolamento, epperò il guardatore che guarda lo spazio della profondità non fa che guardare le cose tutte fra loro insiemate, imprese nella indistinzione, ed è questa la nuova condizione che gli permetterà di farsi cosa fra le cose – si legge nella *Phénoménologie de la perception*: «Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas en face de lui un sujet acosmique, ... je ne déploie pas au-devant de lui une idée du bleu qui m'en donnerait le secret, je m'abandonne à lui, je m'enfonce dans ce mystère, il se pense en moi, je suis le ciel même qui se ressemble, se recueille et se met à exister pour soi, ma conscience est engorgée par ce bleu illimité». Qui il soggetto vede sospendersi ogni atto, ogni seduzione distinguente, donde la percezione non sarà più ciò pel cui tramite l'oggetto viene all'apparenza, ma ciò che pone l'inerenza del soggetto all'oggetto; il soggetto non avrà a che fare con questo o quell'oggetto, non avrà da stabilirne la maneggiabilità, né da decretarne il profitto o il nocumento, e così come, insiemato nel serbatoio, l'oggetto diviene impersonale, stessamente impersonale diviene il soggetto, e fantasmatico il suo corpo, ciò è a dire espropriato della proprietà di attribuire significato alle cose. Sennonché qualcosa ancora sempre interviene a reintrodurre questa proprietà significante, l'artificio geometrico della prospettiva, verosimilmente assai più che un artificio, si direbbe piuttosto l'aspetto *allzumenschliches* che tiene inchiodato l'umano a processualità di specie; in



forza di un tale artificio o per meglio dire specismo, le cose vengono ordinate secondo il principio del vicino e del lontano – «più la materia dell'oggetto visibile è lontana, più la forma arriva <all'occhio> separata <dalla materia> ... da vicino si percepisce quanto è grande l'oggetto colorato, da lontano <soltanto> che è colorato ... e per di più i colori arrivano sbiaditi» (*En.* II 8,1). Non diversamente, nel trattato intorno alla pittura, Alberti tematizza la *piramide*, cioè la prospettiva, come costruito di *razzi visivi*; ma si può congetturare che già l'introduzione dell'ombra – discissa dall'immagine-ombra di cui notoriamente racconta Plinio nella *Naturalis Historia* –, che porta la maniera di *aombrare* le figure per dar loro rilievo, annuncia la tridimensionalità nella rappresentazione pittorica, di ciò si trova testimonianza nel *Trattato della pittura* di Cennino Cennini, segnatamente nei capp. VIII, IX, LXXXV, LXXXVI, a seguito di che può compiersi la ricerca del metodo della *perspectiva*.

Non dissimilmente dalla percettibilità visiva, la percettibilità uditiva distingue quanto sta nelle immediate vicinanze da quanto sta lontano, di modo che attribuisce preminenza ai suoni significativi e abbandona al senso passivo i suoni, il cui significato non è in grado di intendere – in *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, Maine de Biran argomenta che l'organo attivo dell'orecchio ripete interiormente i suoni che colpiscono l'orecchio; ripetendoli, ne determina l'imitazione da parte dell'apparato fonetico, così come l'occhio affida alla mano il compito di imitare il percepito percepito dall'occhio.

XII. Simondon sostituisce al termine forma il termine *information*. Il soggetto è già sempre orientato da un dinamismo vitale, egli si costituisce nel e attraverso il *milieu* che è il mondo. Il mondo è anteriore all'individuo e alla distinzione soggetto/oggetto operata dal pensiero, di tale che, se è vero che dal mondo non si esce altro che con la morte, deve constatare una relazione genetica dell'individuo con il mondo; quegli assume da questo quanto lo costituisce; va da sé che non lo trova bell'è fatto, deve bensì poterlo percepire, ciò che equivale a pregnaire, a pre-generare, cioè generare una cosa già sempre nell'ordine del generabile; si può ritenere che l'individuo operi una intensificazione, incrementi la totalità preindividuale. La nozione di *information*, descritta da Gilbert Simondon in *L'individuation psychique et collective*, sembra avere analogia con la nozione plotiniana di *mórfosis* (II 6,3), il dare/prendere forma indotto da fattori esterni, laddove viene detto che l'*eĩdos* non ha *poiótes*: il triangolo, il quadrato non sono qualità, qualità è bensì l'essere triangolare, l'essere quadrangolare, nella misura in cui quell'*eĩdos* sia stato recepito; qualità è la *mórfosis*, la conformazione triangolare o quadrata di una cosa, poiché dicesi qualità la disposizione che si trova nelle sostanze già esistenti; affermazione cui si aggiunge la seguente: «ma se anche non le appartenesse, la sostanza non avrebbe perciò nulla di meno», *oudèn élatton eíchen e ousía*. Quello che qui interessa, fuori da un ragionamento sopra la natura della sostanza, è che sussistono due modi di prendere e dare forma: secondo un procedimento ontogenetico configurantesi attraverso il chiasma individuo/mondo, laddove

l'individuo cattura potenziali pre-individuali già sempre esistenti nell'*a priori*-mondo; oppure secondo una *réduction d'écart*, allorché dell'*eĩdos* si riduca la divergenza dalla sostanza, compito che l'individuo deve avocare a sé in quanto singolarità unica e irripetibile, piuttosto che in quanto membro di una specie, alle cui procedure sistematizzate è ormai sempre piegato, non esentato tuttavia dalle responsabilità che gli spettano in quanto immesso nella circolarità della *communautisation de l'humanité*. Nel *Corso sulla percezione*, tenuto nell'anno accademico 1964-65, Simondon definisce pregnanza la *force d'impression* che determina la facoltà con cui la forma viene percepita come figura distinta dal *milieu*, che il soggetto, una volta impressionato, potrà materializzare; tuttavia, poiché spetta al contorno la funzione della *eidopoĩia*, il dare forma, agli effetti non una, ma due figure esiteranno dal contornamento, l'una interna al tracciato del contorno, l'altra ad esso esterna, di modo che, per poter attribuire una individualità, un significato alla figura, il soggetto ha da presentire il sistema, che a questo punto sembra doversi definire normativo, pel cui mezzo il *milieu* lascia percepire i percetti; sennonché è stato detto che, se anche non si trovasse alcuna *diáthesis* nelle sostanze, la sostanza permarrebbe comunque tale, e il soggetto avrebbe comunque da cercare con essa una relazione, dal momento che la sostanza è il tutto, *Tó oĩn ólon ousía* (II 6,1) (e l'Uno, intensifica Proclo, di tale tutto è il nulla) – con ciò si vuole dire che la soprascritta distinzione soggetto/oggetto operata dall'*ego cogito* defluisce da una supposta apoditticità, già che – lo afferma Husserl nelle *Lezioni parigine* – at-

traverso l'*epoché* fenomenologica l'*ego cogito* non afferisce all'*ego sum*, bensì alla sfera dell'essere infinito, un Io come *solus ipse*, un Io che sentisce sé stesso quale unico sopravvissuto a un olocausto universale in un mondo rimasto inalterato.

XIII. Coevo all'*Umsturz* è l'*Ursprung der Geometrie*. La testura ragionativa dell'*Ursprung* volge attorno alla geometria considerata come scienza della fatticità costituita, il cui valore normativo si è tuttavia reso indipendente dalla storia della sua fondazione, e per storia qui bisogna intendere il movimento vivo della solidarietà e della mutua implicitazione (*Miteinander* e *Ineinander*), della formazione di senso (*Sinnbildung*) e della sedimentazione del senso originario, laddove il proposito di Husserl è di istituire un metodo storico-logico di contro all'imperialismo dello storicismo, della storia-dei-fatti. Quandoché, osserva Derrida nel suo ampio studio sopra l'*Ursprung*, il pensiero di uno scienziato saprà accogliere il pensiero di qualcosa che sia «incatenato-al-tempo», cioè incatenato alla pura fatticità del suo presente, ovvero qualcosa che varrà per lui in quanto tradizione puramente fattizia, la sua formazione noetica avrà il senso dell'essere incatenato-al-tempo, e tale senso sarà ri-comprensibile a ogni altro umano, il quale partecipi delle medesime condizioni fattizie di comprensione. Soltanto nello svelamento di questo *a priori* sarà possibile una scienza aprioristica, la quale si estenda oltre ogni fatticità storica, *i.e.* di singoli popoli, di comunità umane separate; allora solamente una scienza potrà apparire come *aeterna veritas*.

La geometria presuppone la costituzione di una oggettività ideale, di un *avant*, osserva Derrida, di una preistoria trascendentale o, con le parole di Husserl, di una *riduzione storica* riattivante e noetica. L'oggetto ideale è il modello assoluto dell'oggetto in generale, esso è sempre più oggettivo dell'oggetto reale nella misura in cui è agito dal linguaggio, il quale ne è la potenza costituente, e costituire un oggetto ideale è disporre l'oggetto davanti allo sguardo secondo una modalità che deve sempre poter essere teoremativa. Lo sguardo che attende a un teorema sottende il pensiero pratico, pensiero il cui aspetto pratico – scrive nella sua tesi di laurea Octave Hamelin, battistrada di Bergson – è *écourté* – *acte écourté* inerente a questo tale pensiero è il segno, *kat' exochén* del pittore sulla tela, il quale infatti contempla sembrando agire, riduce l'atto alla contemplazione.

La terra è determinata dalla dimensione orizzontale; colui che guarda ha di fronte un orizzonte, ma questa difrontità non gli è sufficiente a intendere la componente eidetica dei corpi nello spazio dell'aperto, di modo che dovrà incrociare la dimensione orizzontale e la dimensione verticale – su questo piano cartesiano avviene la pittura, in quanto stato di tensione fra l'orizzonte dell'oggettività e il motivo geologico trascendentale. Senza l'oggettività ideale della pittura, il guardamento non uscirebbe dalla considerazione fattizia, attuale del soggetto guardante. L'opera è invenzione di un nuovo mondo in deroga a quello esistente ovvero è la reinvenzione di ciò che già esiste, ma che l'operaio del guardamento delibera di rifare secondo un ordine mutato. L'*acte écourté* della pittura sarà pos-

sibile a condizione che il guardatore riconosca indipendente da sé la rappresentazione oggettiva, poiché la realtà riconoscerà a sua volta la deliberazione soggettiva a condizione che il soggetto attenda a far fronte ad essa. Il *mécanisme* della rappresentazione è associato al *mécanisme* che rappresenta la rappresentazione attraverso la ritenzione e la potenza espositiva del senso, donde bisogna domandarsi in che misura il senso, pel cui tramite il soggetto percipiente è affetto, alteri l'estensione dell'oggetto della percezione, la sua stessa apparenza – nella *Quinta serie*. *Sul senso*, Deleuze distingue il nome reale dal nome che ne designa la realtà: nel primo caso il senso è passivo, nel secondo caso agisce l'affezione da cui il senso è stato affetto; il primo è il nome in quanto realtà della cosa, il secondo è la successione di nomi che designano le deliberazioni del percipiente riguardo le rappresentazioni designate dal nome, per esempio il nome con cui si chiama il nome della cosa oppure il nome cui si riferisce il nome della cosa stessa etc.; Deleuze ribattezza questa sequela col nome di paradosso di Lewis Carroll, dal che il senso si delinea come *extra-essere*, «un *aliquid* che conviene al non essere», un che di sterile, la cui sterilità tuttavia può generare la potenza di genesi del senso-evento, ciò che qui prende il nome di pittura.