

*Abstract*

In this article I analyse the special relationship between viewer and work within Wang Guangyi's artistic production. In analogy with Kant's work, I define Guangyi's painting “transcendental”. Through the concept of “grate”, I draw a distinction between ‘this side’ of his work – where we are (the observers), with our bodies, our moods and our memories- and the ‘other side’ of it, where lie its idea, spirit and essence (the observed). My thesis is that Guangyi puts on stage, representing it, the aporia of the limit – its being always and necessarily on *this* and *the other* side at the same time, its belonging to *both* the dimensions between which it is set and of which it marks the *difference* and mutual irreducibility. Thus these dimensions find in it – in the radical contradiction that the limit embodies- their very condition of possibility

*1. Grate, reticoli, barrature*

In *Red Rationalism – Revisions of Idols* del 1987 (fig. 6) o nel famoso trittico *Mao Zedong AO* (fig. 8), di appena un anno successivo, le figure e i volti dipinti da Wang Guangyi sono coperti come da una sorta di grata, una rete regolare che in qualche modo fa da ostacolo a una visione libera, integrale e diretta delle immagini che stanno al di là. Qualcosa di simile lo si vede anche, seppure in forma diversa, in *International Politics – Necessary Documents* (fig. 15) e in altre opere soprattutto della fine del secolo scorso: penso per esempio a *Passport n. 2* (fig. 17), dove la funzione reticolare di ostacolo è svolta significativamente da quelle parole che dicono chi siamo, dove siamo nati, l'epoca e i luoghi nei quali stiamo vivendo.

In realtà, quello che c'è dietro e al di là della grata è assolutamente evidente; il reticolo non oscura davvero ciò che sta in quella specie di oltre al di là di esso. Che l'al di là sia la traccia della *Pietà* di Michelangelo o l'icona – più che il ritratto – di Mao Zedong, o anche la rielaborazione ingigantita di una foto tessera, di una foto

che è come quella che c'è in uno qualunque dei nostri documenti, l'oggetto della rappresentazione non viene realmente obliato dalle grate, non viene nascosto dalle linee che lo attraversano o dai segni che vengono posti sopra a esso. Accade un po' semmai come con l'espedito heideggeriano di barrare con una X la parola *Seyn* per indicarne a un tempo la necessità e l'impraticabilità. La parola *Seyn* è, secondo Heidegger, insieme, l'unico oggetto del pensiero (per quanto l'espressione oggetto del pensiero sia inadeguata in relazione alla filosofia heideggeriana) e il suo più radicale obnubilamento. E nella sua forma barrata *Seyn* diventa il fulcro di tutto, risucchia in sé, come ciò che è da dirsi necessariamente e che con altrettanta necessità non può essere detto nel modo in cui ci è dato di dirlo, l'ordine del discorso nel quale viene inserito<sup>1</sup>. Altrettanto, nelle immagini di Wang Guangyi che si sono richiamate, l'osservatore non deve fare, di fatto, alcuno sforzo per vedere ciò che c'è oltre la grata. E anzi, proprio come nel *Seyn* barrato di Heidegger, l'al di là diventa ancora più visibile grazie al suo differimento, grazie a questa forma di pseudocancellazione. *Seyn*, come noto, è la forma arcaica di *Sein*, e cioè della parola che dice 'essere', la quale, nella sua forma verbale, è quella parte onnipervasiva e decisiva di qualsiasi nostro discorso e che tuttavia nelle nostre pratiche comunicative ordinarie avvertiamo come non necessitante di spiegazione o definizione di alcun tipo. 'Essere' è per molti versi all'origine del significato della maggior parte delle nostre asserzioni, e tuttavia (forse proprio perché condizione di possibilità del significato) è un alcunché di perlopiù non interrogato nel suo significato<sup>2</sup>.

Il segno che separa e allontana – e questo vale tanto per la barratura heideggeriana, quanto per le diverse forme di reticolo che caratterizzano le opere di Wang Guangyi – rende in realtà palese ciò che sta al di là di esso, lo mette davanti al nostro sguardo in una forma che è, insieme, di prossimità e di lontananza.

## 2. Lo spazio della differenza

Ciò di cui l'osservatore si fa semmai consapevole nell'esperienza di queste opere, attraverso la barratura dell'immagine, è il fatto che essa, l'immagine, si trova *al di là*, sta in una dimensione, appunto, di *differenza* rispetto a quella in cui si trova colui che guarda; che l'immagine, se così si può dire, rinvia a uno spazio di trascendenza che è allo stesso tempo presente davanti allo sguardo e comunque mai completamente riducibile a esso.

Ciò che sta al di là della grata, ciò che emerge dalle semplici geometrie che separano l'immagine rappresentata dall'osservatore che la guarda, sono perlopiù figure idealtipiche, talora senza volto (come nel caso della Pietà), talora con un volto talmente noto da risultare sostanzialmente una sorta di icona (come nel

<sup>1</sup> Jünger, Heidegger 1989.

<sup>2</sup> Moro 2010.

caso di Mao), talaltra con un volto in qualche modo standard, privo di caratteri vitali specifici e peculiari, come nelle foto tessera. Ciò che sta al di là della grata è, cioè, sempre una figura che non è mai la rappresentazione di un corpo concreto individuale, non è mai, realmente, una figura incarnata; l'immagine che sta al di là della grata è in qualche modo un'immagine fuori dal tempo, un'immagine che si staglia su un fondo che è radicalmente estraneo allo spazio vitale concreto. Le figure oltre la grata, insomma, sono a un tempo sovradeterminate – tanto che la loro identificazione è immediata e non richiede nessuno sforzo peculiare – eppure astratte; sono figure individuali, riconoscibili – sono Mao Zedong, la Pietà di Michelangelo, il volto di un maschio determinato su un documento che ne dice l'identità – e al contempo universali; sono figure storiche specifiche e a un tempo figure ideali, immagini pure, icone.

La grata istituisce e porta in primo piano l'alterità di ciò che sta al di là di essa. La grata, cioè, istituisce due dimensioni dello spazio, due esperienze chiaramente separate e irriducibili l'una all'altra, anche se, in qualche modo, una condizione di possibilità dell'altra. Da una parte ci siamo noi che guardiamo; c'è dunque il nostro corpo concreto, il nostro corpo singolare immerso nel movimento e nel divenire, un corpo forgiato dalla natura e dalla storia, che è sempre e dentro una memoria e una tradizione, che è in ogni suo istante segnato da peculiari stati emotivi e che è dunque l'esito di una specifica condizionatezza spazio-temporale. Dall'altra parte c'è una realtà in qualche modo congelata (sono evidenti in questo senso le somiglianze tra le figure di *Red Rationalism* e quelle delle serie *Frozen North Pole* e di *Post Classical*; figg. 1-5): una realtà come universalizzata, epurata da scorie temporali e proiettata dentro una dimensione ideale per molti versi utopica e sovrastorica. Il Mao Zedong che è al di là della grata è certamente Mao Zedong, ma lo è in una forma talmente tipizzata da risultare, per così dire, l'idea di Mao Zedong, il suo concetto, un'icona, come si è detto, e quindi una sua rappresentazione in forma di universalità disincarnata. Altrettanto vale per la figura della *Pietà* (fig. 37) michelangiolesca: quella che intravediamo al di là della grata è l'immagine della *Pietà*, una sua rappresentazione quasi astratta, una figurazione del suo concetto. Tanto che, per alcuni versi, dal punto di vista del contenuto, potrebbe rimandare anche a una delle infinite riproduzioni della scultura di Michelangelo che si trovano nelle bancarelle delle città d'arte, nella misura in cui quelle dozzinali statuette kitsch incarnano non tanto la specificità del tratto michelangiolesco, quanto, appunto, la sua idea, la sua potenza simbolica e iconica. La *Pietà*, al di là della grata, di Wang Guangyi è il contorno opaco della *Pietà*; è, verrebbe da dire, la *Sindone* della *Pietà*. Non è davvero casuale e, anzi, è rigorosamente coerente con il percorso di pensiero e artistico di Wang Guangyi l'attenzione recente nei confronti del tema della *Sindone* (fig. 46). La *Sindone* è la traccia del trascendente, l'ombra che ciò che è sovrastorico lascia nella storia, l'orma, nel mondo, di ciò che non è mondo. La *Sindone* è, nell'immaginario cattolico, la traccia dell'eterno nel tempo, il riflesso del trascendente nella storia. La *Sindone* è l'immagine concreta, determinata, materiale e dunque deperibile, di ciò che è

essenziale, ideale e non soggetto alle leggi del tempo. La *Sindone* è l'immagine di una realtà originaria che è destinata a essere esperita e presentificata all'interno della dimensione storica solo attraverso la sua assenza, solo come riflesso. Sarebbe necessario leggere il culto della *Sindone* all'interno del grande dibattito relativo all'iconoclastia che segna così profondamente la tradizione pittorica occidentale. Essa è infatti immagine di ciò che non può avere immagine, è figura di ciò che non può essere ridotto ad alcun ritratto specifico e particolare; è segno del corpo e della sua negazione. Come immagine dell'Altro che non può essere rappresentato senza essere radicalmente tradito e annullato e dunque come segno e rappresentazione di una assenza, la *Sindone* è per molti aspetti l'ossessione che sta alla base della pittura occidentale.

### 3. *Vorstellungen*

Ma torniamo alle grate.

C'è dunque un al di qua della grata, dove stiamo noi, con i nostri corpi, i nostri umori e le nostre memorie, e un di là di essa, dove c'è l'idea, lo spirito, l'essenza. E la grata è ciò che nell'opera attiva una pluralità di movimenti e di passaggi che si giocano proprio nello spazio che essa occupa. Se è ciò che separa la dimensione della trascendenza dallo spazio nel quale ci troviamo noi che osserviamo, se la grata è cioè il luogo della distinzione tra il tempo e l'eternità, è anche a un tempo, nell'opera, ciò che ci porta sulla soglia di questa trascendenza, ciò che ci consente di gettare lo sguardo al di là del luogo nel quale siamo, seppure e per tramite della grata, ci è comunque aperto. Anzi quella dimensione che si presenta al di là è in qualche modo ciò che orienta e dà significato al nostro modo di abitare il mondo. L'alterità che sta oltre la grata è, infatti, come si è detto, qualcosa di immediatamente riconoscibile e identificabile. L'alterità non è estraneità. Tutt'altro: essa si presenta semmai nella forma dell'ordinario, del consueto, del quotidiano. Tutti conoscono il volto di Mao Zedong; forse non c'è volto e tratto più noto, soprattutto per un cinese, del volto e dei tratti di Mao Zedong. Anche la persona più distratta nei confronti della storia dell'arte riconosce in qualche modo al di là della grata di *Red Rationalism* i tratti della *Pietà* michelangeloesca, quasi icona universale dell'arte classica moderna, di un sentimento religioso cristiano che, in essa, diventa sentimento universale e transculturale. E, ancora, tutti riconoscono nel volto di *Passport n. 2* una foto tessera, una foto cioè che potrebbe essere di chiunque, che potrebbe essere la foto di tutti. Contemporaneamente questo consueto, questo che può addirittura essere esperito come il banale quotidiano, viene caricato, proprio dalla sua banalità, dal differimento prodotto dalla grata, di un valore simbolico che lo trasforma radicalmente, che lo 'trasfigura', per usare la categoria dantiana<sup>3</sup>. Trasfigurazione che è anche una disincarnazione,

<sup>3</sup> Danto 2008.

una spogliazione dell'elemento storico e condizionato che è proprio di quei volti e di quei tratti. Ciò che sta al di là della grata più che un volto, più che una immagine specifica e irriducibile nella sua singolarità di volto, è, ancora una volta, una *Sindone*: la traccia di un'idea, una sorta di archetipo, un idolo, come sottolinea ripetutamente Wang Guangyi, la rappresentazione di un concetto.

Le rappresentazioni (*Vorstellungen*), scrive Hegel nell'annotazione a uno dei paragrafi introduttivi dell'ultima edizione berlinese dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, «in generale possono essere considerate come *metafore* dei pensieri e dei concetti»<sup>4</sup>.

Che la rappresentazione venga descritta da Hegel come una metafora del concetto sottolinea innanzitutto l'idea che rappresentazioni e concetti non si riferiscono a cose diverse, ma sono piuttosto forme differenti attraverso le quali viene detta la stessa cosa. Le rappresentazioni sono, infatti, per Hegel, *immagini* e in generale modalità, per così dire, più immediate rispetto all'articolazione concettuale, di dire ciò che il concetto dice invece nella forma pura del pensiero, senza cioè far ricorso a costrutti iconici o a elementi sensibili. Ovvero, detto diversamente ancora, la rappresentazione è un'immagine che viene elevata alla forma dell'universalità (e quindi del pensiero) e che tuttavia, a un tempo, non è posta nella forma del pensiero, non si è ancora, cioè, liberata (nella prospettiva hegeliana) di quell'elemento sensibile che è tipico, appunto, dell'immagine. La rappresentazione è per ciò una sorta di struttura mediana e mediativa tra il sensibile, che ha come propria determinazione il singolare, e il pensiero, che ha come propria determinazione l'universale. La rappresentazione è, in questo modo, una determinazione universale espressa attraverso elementi sensibili. Che è esattamente ciò che sono le immagini di Wang Guangyi che stanno al di là della grata: determinazioni universali e sovrastoriche espresse attraverso elementi storici determinati. E tuttavia determinazioni che non possono essere ridotte a concetto, come vorrebbe Hegel. Perché la loro riduzione a concetto taglierebbe quella connessione con il tempo e la storia che invece la rappresentazione conserva. È vero infatti che Mao Zedong è un'icona, è vero che la *Pietà* è qui il suo contorno universale più che quella specifica *Pietà*, è vero che la foto tessera di *Passport n. 2* è l'immagine di *Uno, nessuno e centomila*; ma l'icona di Mao Zedong è comunque un volto che ha attraversato il tempo, il contorno della *Pietà* è il contorno di un artefatto che è stato portato a esistenza in un momento peculiare della storia e che occupa un suo spazio dedicato in un luogo specifico del mondo. Il viso di *Passport n. 2* è comunque un viso che rimanda a una specificità concreta, a un luogo del tempo e dello spazio, a una memoria e a un corpo determinati.

<sup>4</sup> Hegel 1906: § 3 An.

#### 4. *Daimon*

Nel movimento che conduce l'osservatore sul *limite* che separa l'esperienza storica, dinamica, carnale, e per ciò sempre emotivamente situata, dallo spazio invece astorico, congelato, ideale e concettuale che sta di là del limite, l'opera, e con essa in qualche modo anche l'artista che l'ha prodotta, sembra porsi in una dimensione intermedia, in un 'tra' problematico, che è negazione tanto dell'universalità assoluta, della pura concettualità e dell'idea astratta, quanto della condizionatezza storica; tanto della puezza fuori del tempo, quanto delbrdinario quotidiano, tanto dell'eterno quanto del transeunte.

In questo senso, piuttosto che i caratteri del demiurgo platonico, il quale si trova a plasmare quella materia magmatica e informe che è la *chóra*, assumendo come modello la pura forma delle idee, l'artista, sempre assumendo come sfondo Platone, la cui metafisica è indubbiamente influente nel lavoro di Wang Guangyi, è più simile al *daimon*, a quel modo d'essere, cioè, che secondo Platone si pone come intermediario tra i mortali e coloro che non sono mortali e che per svolgere questa attività di mediazione non è né mortale né immortale e tuttavia ha, in qualche modo, la natura di entrambi. Il *daimon*, infatti, è, secondo Platone, colui che trova il suo spazio nella distanza che separa l'esperienza dei mortali dal mondo degli dèi e che, proprio in quanto si pone *in* questa distanza, dentro ad essa, è anche ciò che consente la comunicazione tra le dimensioni che pure discrimina. Il *daimon*, per usare le parole specifiche di Platone, è colui che «riempie l'intervallo»<sup>5</sup>, e che per poterlo riempire è certamente altro rispetto agli ambiti di cui rende evidente la differenza, ma in quanto tale partecipa anche di entrambi.

Wang Guangyi lavora in questo senso dentro gli spazi interstiziali dell'esperienza, concentrando la propria attenzione sulle più diverse aperture di trascendenza che abitano il nostro mondo vitale, nella convinzione che la *Sindone* del trascendente sia anche l'unica esperienza che noi possiamo fare di esso.

#### 5. *Grenzen*

Da questo punto di vista le grate, i reticoli, o comunque tutti i tipi di segno e di strategie pittoriche che producono una differenziazione e separazione tra un al di qua e un al di là nelle opere di Wang Guangyi svolgono una funzione simile al limite (*Grenze*) nella filosofia di Kant. Il limite, per Kant, separa l'esperienza che noi possiamo fare del mondo (esperienza necessariamente fenomenica) dal suo fondamento noumenico; fondamento che, nell'orizzonte del trascendentalismo kantiano, per quanto abbia una funzione decisiva nella nostra conoscenza del mondo, non può mai essere concretamente esperito in esso.

<sup>5</sup> Platone, *Symp.*: 202 e 6.

I limiti di cui la ragione fa esperienza nella 'Dialettica trascendentale' della *Critica della Ragion pura*, non sono infatti solo dei limiti negativi, che indicano alla ragione, come una sorta di divieto d'accesso, il terreno sul quale essa non si può avventurare. Poiché le contraddizioni che la ragione incontra nei suoi «cimenti dialettici» non sono, per Kant, dei semplici incidenti di percorso, né tantomeno dei semplici errori casuali, che rischiano di ingannare a causa di un qualche trabocchetto argomentativo, bensì costituiscono delle contraddizioni che nascono e si originano dalla natura stessa della ragione umana, ciò che viene a rivelarsi, nell'esperienza conflittuale della dialettica e nelle contraddizioni in cui essa incorre, è piuttosto il limite *costitutivo* della ragione umana.

In alcuni densi e importanti paragrafi dei *Prolegomeni a ogni futura metafisica* raccolti significativamente sotto il titolo *Determinazione dei limiti della ragion pura*, Kant si sofferma sulle implicazioni concettuali connesse alla nozione di limite e lo fa, innanzitutto, chiarendo due punti decisivi:

- a) *qual* è l'ambito all'interno del quale noi possiamo conoscere un oggetto;
- b) *perché* la nostra ragione pur consapevole dei limiti che la costituiscono tende *naturalmente* a superare l'ambito del conoscibile e a porsi dunque al di là di esso

Per quanto riguarda l'ambito della nostra conoscenza di un oggetto (a) Kant evidenzia due 'impossibilità' apparentemente fra loro antitetiche: l'impossibilità di conoscere alcunché al di là dell'ambito dell'esperienza possibile (a1) e contemporaneamente l'impossibilità di assolutizzare l'esperienza come unico modo di conoscenza (a2).

Per quanto riguarda la prima impossibilità (a1) Kant scrive:

sarebbe un non senso sperare di conoscere di un qualche oggetto più di quel che appartiene alla esperienza possibile di esso, o anche se avzassimo la benché minima pretesa conoscitiva per qualche cosa di cui ammettiamo che non è un oggetto di esperienza possibile, al fine di determinarla, in sé, nella sua costituzione<sup>6</sup>.

In relazione alla seconda impossibilità (a2) le parole di Kant sono altrettanto chiare:

Ma d'altra parte sarebbe una ancor maggiore difficoltà il non ammettere affatto le cose in sé o il voler spacciare la nostra esperienza per l'unico modo possibile di conoscere le cose, quindi la nostra intuizione nello spazio e nel tempo per la sola intuizione possibile e il nostro intelletto discorsivo per il prototipo di ogni intelletto possibile, e di voler quindi far ritenere condizioni universali delle cose in sé quelli che sono soltanto principi della possibilità dell'esperienza<sup>7</sup>.

La consapevolezza che l'oggetto che conosciamo è un oggetto che è tale *per noi*, che esso è cioè un *fenomeno*, *implica* infatti l'ammissione di una dimensione, per

<sup>6</sup> Kant 2007: 223.

<sup>7</sup> Ivi: 223-225.

quanto inaccessibile, in cui l'oggetto è *in sé* e non per noi, ovvero del *noúmeno*. È questo a sua volta implica, secondo Kant, che per quanto noi non possiamo farci alcun concetto determinato delle cose in sé, allo stesso tempo per ò:

non siamo liberi di sottrarci completamente dal ricercarle, giacché l'esperienza non appaga mai completamente la ragione; essa ci rimanda sempre più indietro nella risposta alle questioni e ci lascia insoddisfatti riguardo alla completa soluzione di esse<sup>8</sup>.

È proprio questo implicito rimando del fenomeno alla cosa in sé – rimando *necessario* in quanto il concetto stesso di fenomeno ‘contiene’ il concetto di cosa in sé – che tende a spingere la ragione in direzione della cosa in sé (b). La ragione, infatti, nel momento in cui limita l'ambito della conoscenza possibile alla conoscenza fenomenica, nel momento in cui attua cioè questa operazione terapeutica di limitazione nei confronti di se stessa, si pone su un punto che non è e non può essere interno all'ambito della conoscenza fenomenica. Senza poterlo in alcun modo determinare la ragione si riferisce infatti, in questo atto di delimitazione, al *noúmeno*, e si pone dunque su un livello che non è e non può essere, in quanto tale, fenomenico (e quindi interno all'ambito che essa delimita come fenomenico), ma nemmeno, per questo, interno all'ambito del noumenico (ovvero di ciò a cui deve riferirsi per delimitare il fenomenico).

Le grate di Wang Guangyi, allo stesso modo, non appartengono alla trascendenza da cui invece ci separano, ma allo stesso tempo non sono nemmeno tutte interne al mondo fenomenico, il quale è tale proprio perché non può conoscer e quella trascendenza a cui pure è intimamente e necessariamente connesso. I reticoli che ci separano dal volto di Mao Zedong o da quella sorta di essenza della *Pietà* michelangiolesca di *Red Rationalism*, sono appunto i limiti che ci separano dalle idee eterne e che contemporaneamente, attraverso una rappresentazione che ha i caratteri tanto della storia quanto del sovrastorico, ci mettono in comunicazione con esse.

Secondo Kant, la tendenza della ragione ad andare e oltre l'ambito dell'esperienza possibile trova il suo fondamento 1) nel fatto che è la ragione stessa che determina questi limiti e 2) nel fatto che, ponendosi in questo suo atto di determinazione *sul limite* stesso (*auf der Grenze*)<sup>9</sup>, è già sempre, in un suo modo del tutto peculiare, anche al di là rispetto a ciò che essa delimita. Altrettanto le grate di Wang Guangyi ci separano dalle idee, rendono, per così dire, vivido e tangibile il nostro essere separati dalla trascendenza; nel mostrarci questo limite, però, nel mettere in primo piano questa specie di inferriata che ci separa dalla realtà che sta al di là, la grata diventa essa stessa una esperienza di trascendenza.

Il limite sul quale si pone la ragione nel momento in cui determina l'ambito del fenomenico come l'ambito del conoscibile e l'ambito della realtà in sé come

<sup>8</sup> Ivi: 29-33 e 225.

<sup>9</sup> Ivi: 237.



ciò che non possiamo *conoscere*, ma dobbiamo comunque *pensare* in quanto implicito nel concetto stesso di fenomeno, è tale per cui, dice Kant nella par te finale del § 57 dei *Prolegomena*, esso «appartiene egualmente al campo dell'esperienza, come a quello della realtà intelligibile».

Ciò che ci separa dalla realtà in sé, ciò che ci tiene in qualche modo lontano dal *noúmeno* e ci fa esperir e la nostra differenza da esso – dunque la grata, il reticolo, il limite – è dunque necessariamente insieme fenomeno e *noúmeno*, al di qua e al di là, storia ed eternità, temporalità e sua negazione.

La ragione, per Kant, sta *sul limite*. Ed è proprio questo suo stare sul limite ciò che le consente di determinar e l'ambito di ciò che per essa è conoscibile, o vvero l'ambito del fenomenico, e ciò che è oltre rispetto a esso, il noumenico, e che non è dunque per essa conoscibile. In questo medesimo atto, però, nella determinazione del fenomenico e nella esplicitazione delle sue condizioni di conoscibilità, essa lo trascende e si pone in qualche modo al di là di quell'ambito stesso che essa delimita. Poiché l'esperienza è tale per cui essa non può esser e limite a se stessa, in quanto «da un condizionato arriva sempre a un altro condizionato»<sup>10</sup>, essa trova ciò che la limita fuori di essa, e cioè proprio in quel mondo noumenico al quale essa non può in alcun modo accedere. In questo riconoscimento la ragione non si pone perciò né sul piano dell'esperienza, chiuso necessariamente nei confini della condizionatezza, ma nemmeno su un piano ulteriore, al di là di quei confini stessi, la cui accessibilità è per essa preclusa. In questo riconoscimento essa si pone invece, come si è detto, *sul limite* stesso, il quale è strutturalmente caratterizzato dalla sua appartenenza «a ciò che sta dentro di esso»<sup>11</sup>, come anche «allo spazio che sta fuori»<sup>12</sup>.

Ponendosi sul limite e dimostrandone l'invalidità la ragione non nega quello che Kant stesso chiama «il risultato di tutta la critica»<sup>13</sup>, e cioè che la ragione ha un suo valore determinante solo all'interno di ciò che può essere conosciuto nell'esperienza. Questo è un elemento acquisito, che non viene intaccato dalla conoscenza del limite (*Erkenntnis der Grenze*). Lo stare sul limite (il fatto cioè che la ragione trova la sua collocazione non semplicemente *dentro* o *fuori* del limite, ma *sul* limite stesso, e cioè in ciò che separa e connette due ambiti) è ciò che consente di comprendere non solo il fatto che la ragione, pur consapevole che la conoscenza che a essa è data è la conoscenza del fenomeno, è comunque spinta a risalire alle condizioni del fenomeno stesso e quindi anche a quel *noúmeno* che, per quanto inaccessibile è comunque implicato nella limitazione dell'ambito del conoscibile al fenomenico, ma anche il *perché* di questo fatto.

<sup>10</sup> Ivi: 245.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Kant 2007: 247.

Allo stesso modo, le grate di Wang Guangyi, ponendoci di fronte a un al di là che nella sua separatezza e alterità come in una *Sindone* si rende comunque visibile, trova una sua *rappresentazione*, si pone e ci pone in uno spazio che è interstiziale e liminare fra l'universalità disincarnata e la singolarità incarnata, fra la storia e ciò che attraverso la sua potenza simbolica la trascende, fra lo spazio e il tempo del qui e dell'ora e una dimensione di spazialità congelata e sovratemporale, fra il movimento dentro cui siamo come enti naturali (come *phýsei ònta*, per dirlo con Aristotele) e quella stabilità che è negazione del movimento alla quale tendiamo attraverso le azioni dello spirito; azioni che costituiscono quel modo tutto peculiare – e non di rado aporetico e contraddittorio – di abitare la *phýsis*, che è l'essere *tà metà tà physikà*.

Se il concetto di limite è quello che permette di delimitare il conoscibile (l'ambito del fenomenico, o delle *proposizioni sensate*, potremmo dire riferendoci a Wittgenstein) dall'inconoscibile (l'ambito del noumenico, o vero, sempre rispetto a Wittgenstein, delle *proposizioni insensate*), esso è perciò anche il concetto a partire dal quale diventa possibile stabilire un collegamento tra il mondo fenomenico e il mondo noumenico, tra ciò di cui possiamo parlare e ciò di cui non possiamo parlare e di cui dobbiamo dunque necessariamente tacere. Kant sottolinea, infatti, che questo stare sul limite che è proprio della ragione, essendo il limite contemporaneamente ciò che separa e connette due ambiti, non è una condizione la quale consenta solamente una conoscenza negativa che conduce perciò la ragione a una situazione di paralisi e sterilità:

la *limitazione* del campo dell'esperienza con qualcosa che d'altronde le è sconosciuto, è pur una conoscenza che ancora rimane alla ragione in questo punto, nel quale essa, non chiusa entro il mondo sensibile, ma neppure e vagante fuori di esso, si limita, come conviene a una conoscenza del limite, soltanto al rapporto di ciò che sta fuori di esso con ciò che vi è contenuto<sup>14</sup>.

Non ci è possibile dire alcunché di ciò che è al di là del limite, secondo Kant. Ciò nondimeno possiamo (e dobbiamo) porre e in relazione ciò di cui possiamo parlare con ciò di cui non possiamo parlare. Possiamo (e dobbiamo) pensare e la differenza tra qualsiasi nostro discorso, che in quanto tale è sempre condizionato, e la conoscenza (che è necessariamente trascendentale) della sua condizionatezza; ovvero, cercando di pensare le immagini di Wang Guangyi, tra l'essere al di qua della grata, che è una condizione inoltre passabile in quanto radicata nel nostro stesso modo d'essere di enti che vivono nella storia e nel tempo, e far e esperienza di questa inoltrepassabilità, e dunque sapere la propria condizionatezza.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Proprio questo stare della ragione sul limite tra la conoscenza dei fenomeni e il mondo dei noumeni la condizione che rende perciò pensabile per Kant la «conoscenza per analogia» – Kant 2007: 239.

## 6. Conclusione

Discutendo della filosofia critica e in particolare muovendo dalla questione kantiana del limite, Hegel afferma:

Una cosa è conosciuta come *limite* (*Schranke*), come mancanza (*Mangel*), solo in quanto quel limite e quella mancanza sono stati *oltrepassati* (§60 An.).

E ancora, poco dopo, sempre all'interno della medesima nota:

Il limite, la manchevolezza del conoscere, è parimenti determinato come limite e manchevolezza *solo* mediante il paragone con l'idea in quanto *esistente* dell'universale, di alcunché d'intero e perfetto. È perciò semplice irriflessione il non vedere che appunto la designazione di qualcosa come finito o limitato contiene la prova della presenza effettiva dell'infinito, dell'illimitato; che del limite si può avere notizia solo in quanto c'è di qua, nella coscienza, l'illimitato (§ 60 An.)

Il punto di Hegel piuttosto che una critica è in realtà una radicalizzazione di quanto Kant dice nella dialettica trascendentale; una sorta di percorso che, attraverso la filosofia trascendentale, giunge alla messa in questione di alcuni degli assunti di fondo del trascendentalismo. Non si tratta di negare ciò che è impossibile negare, e cioè la finitezza e condizionatezza della nostra esperienza del mondo, la prospettività e relatività di qualsiasi nostro sguardo sulla realtà. Si tratta piuttosto di non acquietarsi dentro l'altezzosa modestia della finitezza, nella presuntuosa e autocontraddittoria riduzione di tutto a punto di vista e prospettiva.

Portandoci sulla soglia che separa il trascendente dal quotidiano, ovvero, per meglio dire, rivelando nel noto e nel consueto, la trascendenza, Wang Guangyi mette in scena e porta a rappresentazione l'aporia del limite, il suo essere sempre e necessariamente *di qua e di là*, il suo apparire *a un tempo* a entrambe le dimensioni fra le quali si pone e di cui segna la *differenza* e la reciproca irriducibilità: dimensioni che trovano perciò in esso, nella contraddizione radicale che il limite incarna, la loro stessa condizione di possibilità.

## Bibliografia

Danto, A.

– 2008, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a c. di S. Velotti, Roma-Bari, Laterza

Kant, I.

– 2007, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, tr. it di P. Carabellese, Roma-Bari, Laterza

Hegel, G.W.F.

– 1830, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, tr. it. di B. Groce, Roma-Bari, Laterza, 1906

Jünger, E. e Heidegger, M.

– 1989, *Oltre la linea*, a c. di F. Volpi, Milano, Adelphi

Morano, A.

– 2010, *Breve storia del verbo essere. Viaggio al centro della frase*, Milano, Adelphi