



# ἘΠΕΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology  
History and Critics

GABRIELE SCHIMMENTI

Il museo del senso

Su arte e campi di senso

EPEKEINA, vol. 5, n. 1 (2015), pp. 59-71

*Discussions*

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.v5i1.129

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA  
PALERMO (ITALY)

[www.ricercafilosofica.it/epekeina](http://www.ricercafilosofica.it/epekeina)



This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

# Il museo del senso

## Su arte e campi di senso

*Gabriele Schimmenti*

L'angelo della storia, le cui ali sono impigliate nella tempesta del progresso, e l'angelo dell'estetica, che fissa in una dimensione atemporale le rovine del passato sono inseparabili. E finché l'uomo non avrà trovato un altro modo di comporre individualmente e collettivamente il conflitto tra vecchio e nuovo, appropriandosi così della propria storicità, un superamento dell'estetica che non si limiti a portarne all'estremo la lacerazione appare poco probabile.

(G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*)

### 1. Ancora sui campi di senso

Prima di affrontare la trattazione del fenomeno artistico all'interno dell'ontologia dei campi di senso, pare opportuno fare un breve *sketch* di quelle che sono le caratteristiche salienti della teoria avanzata da Markus Gabriel.

Il titolo *Perché il mondo non esiste* (*Warum es die Welt nicht gibt*), propone quella che può sembrare – a ragion veduta forse – una formula ad effetto, ma che è indicativa della tesi fondamentale del *neuer Realismus* ivi proposto. Il mondo, cioè la totalità (sia delle cose che dei fatti), non esiste e non può esistere.<sup>1</sup> Ciò va inteso all'interno di una prospettiva realista che ha come suoi termini di confronto la metafisica e il costruttivismo. Se la prima ammette e pretende di conoscere sempre un'unità coesiva e onnicomprensiva dietro ciò che appare, laddove ciò che appare risulta essere illusorio, la seconda, invece, affondando le sue radici nella speculazione kantiana, rifiuta la possibilità di una conoscenza di ciò che è in sé, a favore dell'infinita costruzione prospettica del reale. Il *neuer Realismus* di Gabriel propone, invece, di considerare come essenti in sé sia gli oggetti che i fatti, relegando, quindi, anche

---

1. Si veda l'articolo presente in questo numero GABRIEL 2015b e le tesi avanzate in maniera più organica in GABRIEL 2013.

i “contenuti” di pensieri prospettici al loro aspetto fattuale.<sup>2</sup> Tanto gli oggetti quanto i fatti sono sempre significati dal contesto/senso (*Sinn*) entro il quale si manifestano. Tuttavia, il senso entro cui essi si manifestano non può essere ridotto alla “matrice” segnico-proposizionale, per cui l’esistenza di qualcosa sarebbe interna al linguaggio, inteso nel suo senso costruttivista; cioè, detto altrimenti, la concezione che sia il linguaggio a costruire e costituire ciò che esiste. Piuttosto, i concetti e il linguaggio sono determinati dall’esistenza di fatti *interest-independent*,<sup>3</sup> a cui i meccanismi conoscitivi umani si adeguano (più o meno correttamente). L’esistenza è piuttosto contemporaneamente il manifestarsi di qualcosa all’interno di un *determinato* campo di senso e il suo non-manifestarsi in un altro. O più propriamente il suo manifestarsi sempre come qualche proprietà determinata di un oggetto o, meta-ontologicamente parlando, di un campo; i campi di senso sono, difatti, anche oggetti:

In diesem Zusammenhang können wir nun eine weitere These, den Zweiten Hauptsatz der positiven Ontologie, aufstellen: Jedes Sinnfeld ist ein Gegenstand.<sup>4</sup>

Malgrado l’affermazione possa essere interpretata in senso oggettualista, Gabriel esplicita in maniera chiara e diffusa che gli *individuals* o gli “oggetti” non vanno intesi a partire da parametri spazio-temporali. Gli oggetti che si estendono spazio-temporalmente sono piuttosto riconducibili ad una regione ontologica ben specifica: il campo oggettuale dell’Universo (*Universumsbereich*) che conterrebbe tutto ciò che si manifesta entro una cornice spazio-temporale.<sup>5</sup>

Qualora vi fosse una proprietà complessiva come quella di “esistere”, o un “predicato reale”<sup>6</sup> si riproporrebbe non solo il problema del

---

2. Cfr. GABRIEL 2013, 9-14. Essenziale, dunque, risulta essere l’articolo qui oggetto di discussione, poiché Gabriel ammette la possibilità di conciliare la sua teoria ontologica con un utilizzo *ristretto*, per così dire, della “Metafisica”.

3. In tal senso Gabriel parla di *zoontology* (cfr. GABRIEL 2015a, 33-41).

4. GABRIEL 2013, 67.

5. GABRIEL 2013, 24-30.

6. Kant sin dagli scritti precritici aveva rifiutato l’idea che l’essere fosse un “predicato reale”, cioè appartenente alla serie delle proprietà di una *res*. Piuttosto Kant difendeva prima l’idea di esistenza come “posizione assoluta” e successivamente la annoverava tra le categorie dell’intelletto, qualora questa si accordasse trascendental-

*meinonghianesimo sostanziale*,<sup>7</sup> ma anche quello di un unico mondo, quello dell'esistenza, in cui tutto può essere raccolto.<sup>8</sup> Naturalmente, se la teoria esclude la possibilità di un unico mondo onnicomprensivo ove oggetti e relazioni si manifestano (*Vorkommnis*),<sup>9</sup> esisteranno transfiniti mondi.

L'esistenza di transfiniti mondi, alla luce del fatto che non vi sia una totalità onnicomprensiva di ciò che è, consente a Gabriel di elidere la distinzione, da egli definita metafisica, tra essere (*Sein*) e apparenza (*Schein*). E dunque, se esistenza è solamente il manifestarsi di qualcosa all'interno di un determinato campo di senso e al contempo il non manifestarsi di tale qualcosa all'interno di un altro determinato campo di senso, ciò significa che ciò che resta è esclusivamente il piano dell'apparire (*Erscheinung*).<sup>10</sup>

Affinché tale dispositivo ontologico possa trovare una giustificazione logica, è nondimeno necessaria una riconfigurazione del ruolo delle facoltà dell'uomo e del suo rapporto gnoseologico con la realtà. I cinque sensi, così come il pensiero,<sup>11</sup> diventano anch'essi campi di senso<sup>12</sup> dotati di una struttura oggettiva (e non soggettiva). L'uomo non dispone più di rappresentazioni che mediano il rapporto con gli oggetti:

---

mente con l'insieme delle esperienze possibili. Per il confronto di Gabriel con Kant cfr. GABRIEL 2015a, 75-90.

7. GABRIEL 2015b.

8. «There is no bare existence, but only existence as this or that. Existence is not the description-free pure being-there of individuals or objects below the threshold of further descriptive determinacy. In my view, 'our world' is not unified into the alleged existence domain. There simply no existence domain, but there are only the several domains. In other words, greenness and existence coincide in the green domain [...]» (GABRIEL 2015a, 61).

9. «When I say 'appearance', I do not refer to the appearance/reality distinction. I use the term technically in order to avoid 'belonging' or 'being part of', as this might invite the set-theoretical or mereological conceptions I am avoiding throughout this book» (GABRIEL 2015a, 44). Dunque, l'esistenza non è interscambiabile con l'esser vero di qualcosa (cfr. GABRIEL 2013, 58).

10. Questa è la critica che Gabriel muove al concetto di Metafisica2 (cfr. GABRIEL 2015b).

11. Il pensiero secondo l'ottica di Gabriel è anch'esso, parimenti ai cinque sensi, un «fenomeno della sensibilità», se così si può dire, capace tanto di verità quanto di errore (cfr. GABRIEL 2013, 161).

12. GABRIEL 2013, 158-160.

Der Sinn ist dabei nicht innerhalb unseres Leibes, sondern genauso sehr «da draußen», «in der Wirklichkeit» oder «in der Realität» wie Mäuse und Obstbäume.<sup>13</sup>

## 2. Arte, (nuovo) realismo estetico e campi di senso

Se si cerca una discussione sulla dimensione artistica all'interno della teoria dei campi di senso (*Sinnfelder*), sviluppata da Markus Gabriel, non si può non guardare alla trattazione approfondita che egli ne dà nel recente *Warum es die Welt nicht gibt*.<sup>14</sup> Pare opportuno, prima di cominciare l'analisi delle categorie messe in gioco da Gabriel, sottolineare come l'obbiettivo critico della sezione sul fenomeno artistico di *Warum es die Welt nicht gibt* sia l'idea, classica del *common sense* tipico dell'industria culturale, che l'arte sia una forma di intrattenimento (*Unterhaltung*).<sup>15</sup> Vengono qui messe in gioco una serie di categorie solo in parte chiarificatorie del fenomeno artistico, le quali di certo ci permettono di stabilire un intreccio tra dimensione artistica e teoria dei campi di senso, ma che tuttavia, a mio parere, non appaiono (ancora) soddisfacenti ad un'attenta analisi.

*Ambivalenza (Ambivalenz)*, *illuminazione (Beleuchtung)*, *riflessività (Reflexivität)*, *molteplicità (Vielfalt)*, *svuotamento del mondo (Entleerung der Welt)* sono le categorie centrali che Gabriel sviluppa per concettualizzare il fenomeno artistico all'interno della teoria dei campi di senso. Esse sono funzionali a quella che viene definita «l'esperienza della libertà» in cui gli uomini non sono solamente spettatori passivi, bensì soggetti attivi:

Wir gehen ins Museum, weil wir dort die Freiheit erfahren, alles ganz anders zu sehen. Im Umgang mit der Kunst lernen wir, uns von der Annahme zu befreien, es gebe eine festgelegte Weltordnung, in der wir lediglich passive Zuschauer sind. [...] Das Sinnfeld der Kunst zeigt uns gerade, dass es einigen Sinn nur dadurch gibt, dass wir uns aktiv mit ihm auseinandersetzen.<sup>16</sup>

---

13. GABRIEL 2013, 160.

14. La trattazione del fenomeno artistico in relazione alla teoria dei campi di senso si sviluppa lungo il capitolo *Der Sinn der Kunst* (cfr. GABRIEL 2013, 134-151).

15. Cfr. GABRIEL 2013, 134.

16. Cfr. GABRIEL 2013, 134.

Il “meccanismo” attraverso il quale l’opera appare nel campo di senso dell’arte è un meccanismo che sposta – e, quindi, risemantizza – ciò che si manifesta in un altro campo di senso.<sup>17</sup> Tuttavia, qualora questa fosse l’unica caratteristica del campo di senso, ad esempio, della storia dell’arte o delle opere d’arte, non vi sarebbe alcun aspetto peculiare rispetto agli altri campi di senso. Non vi sarebbe alcuna contraddizione a pensare all’interno della teoria che per ciascun oggetto possano esservi molteplici campi di senso. Ciò che risulta essere peculiare è questo carattere attivo di cui si è accennato sopra. Esso sarebbe l’apparire contemporaneamente<sup>18</sup> dell’opera d’arte nel suo essere oggettuale e del campo di senso in cui essa si situa:

In einem Kunstwerk sehen wir nicht nur einen Gegenstand, sondern immer einen oder viele Gegenstände, die gemeinsam mit ihrem Sinn erscheinen. Kunstwerke sind reflexive Sinnfelder, in ihnen erscheinen nicht nur Gegenstände (wie in allen anderen Sinnfeldern auch), sondern in ihnen erscheinen Gegenstände als Gegenstände in einem Sinnfeld. Die Gegenstände der Kunst erscheinen in der Kunst zusammen mit ihrem Sinn – und das in unendlich vielen Variationen.<sup>19</sup>

Questo rapporto di *ambivalenza*<sup>20</sup> vale sia per l’artista<sup>21</sup> che per il fruitore. Ogni oggetto artistico è illuminato (*Beleuchtung*)<sup>22</sup> dalla molteplicità di sensi – in senso fregeano (ma anche secondo la sua declinazione più soggettivistica e, quindi, costruttivista) – da cui è denotato. Da ciò, quindi, segue che all’opera d’arte appartengono una molteplicità di interpretazioni lecite e obiettive.<sup>23</sup> L’esperienza artistica, così come altre esperienze (ad esempio, la filosofia oppure l’esperienza

---

17. Cfr. GABRIEL 2013, 135.

18. «Die Kunst zeigt, dass Gegenstände immer nur in Sinnfeldern erscheinen, indem sie selbst Gegenstände zusammen mit dem Sinn, zur Erscheinung bringt, in dem sie erscheinen» (GABRIEL 2013, 138) e «In dieser Einstellung erscheinen einem nun nicht mehr nur Gegenstände, sondern immer auch die Art, wie sie einem erscheinen» (GABRIEL 2013, 140).

19. GABRIEL 2013, 145.

20. «Allerdings ist das Bild, das uns die Kunst vermittelt, immer ambivalent, auf vielfältige (wenn auch nicht auf beliebige) Weise deutbar» (GABRIEL 2013, 136-137).

21. GABRIEL 2013, 139-140.

22. GABRIEL 2013, 139.

23. In questo senso si discute di *objektive Vieldeutigkeit*: «Die verschiedenen Deutungen eines Gedichts sind seine verschiedenen Sinne» (GABRIEL 2013, 139).

del viaggiare), ci consente, dunque, proprio per il suo aspetto *riflessivo* di confrontarci con il “puro senso”, cioè con un’esperienza di *estraneità* (*Fremdartigkeit*) e di spaesamento, poiché attraverso tale esperienza ci troviamo ad esperire gli oggetti sia sotto la luce di riflettori diversi che attraverso prospettive insolite. Nondimeno, ciò non permette che le opere artistiche – nella fattispecie, Gabriel parla delle opere poetiche – non siano, a certi livelli, «capaci di verità come una ben fondata formula matematica».<sup>24</sup> La sola differenza sta nel fatto che alcune affermazioni poetiche hanno sempre un carattere meta-poetico e riflessivo.

Tuttavia, come si mette la questione con quelle esperienze artistiche che possiamo definire inoggettuali e dichiaratamente concettuali se non, addirittura, astratte? Si pensi, ad esempio, all’inoggettualismo del suprematismo di Kazimir S. Malevic.<sup>25</sup> Risulta logicamente conseguente a quanto sinora detto che in questo caso non si pone il problema degli oggetti artistici astratti. Gabriel risponde a questa obiezione attraverso quello che si può definire proprio il *Malewitsch-Argument*: il famoso *Quadrato nero su sfondo bianco* dell’autore russo sarebbe la dimostrazione dello «svuotamento del mondo» (*Entleerung der Welt*), ossia che tutti gli oggetti si manifestano sempre a partire da uno sfondo, che appare a partire da un altro sfondo ancora, e così via.<sup>26</sup> In tal senso

---

24. Cfr. GABRIEL 2013, 143.

25. Cfr. MALEVIČ 1915 in DE MICHELI 1987.

26. L’interpretazione di Kazimir Malevič proposta da Gabriel risulta tuttavia essere per certi aspetti problematica. L’avanguardista russo si proponeva di eliminare l’aspetto oggettuale per riconsegnare l’arte ad una pura sensibilità. Il *Manifesto del Suprematismo* che esce a Pietroburgo nel 1915 recita testualmente che «l’oggettivo in se stesso è senza significato per il suprematismo e le rappresentazioni della coscienza non hanno valore per lui. Decisiva è invece la sensibilità, ed è per suo tramite che l’arte arriva alla rappresentazione senza oggetti, al suprematismo. Arriva a un deserto dove nulla è riconoscibile, eccetto la sensibilità. L’artista ha gettato via tutto ciò che determinava la struttura oggettivo-ideale della vita e dell’“arte” [...] per dare ascolto solamente alla pura sensibilità. [...] Quel deserto è però pieno della sensibilità non-oggettiva, che lo penetra tutto. [...] L’estasi della libertà non-oggettiva mi spinse però nel “deserto”, dove non esiste altra realtà che la sensibilità» (MALEVIČ 1915 in DE MICHELI 1987, 383-384). Mi pare che l’immagine del “deserto” suggerisca che la sensibilità non vada intesa nel suo aspetto molteplice e, per così dire, rizomatico, bensì nel suo senso organicistico. Proprio perché il “deserto” è l’uscita dal campo delle “cose” e si connota di questo senso organicistico potrebbe essere accostato al concetto della *Welt* aspramente criticato da Gabriel: «il suprematismo non ha creato un *mondo*

l'arte ci libera dall'idea che esista un mondo onnicomprensivo di oggetti individuali al di fuori dei campi di senso in cui essi appaiono.<sup>27</sup>

Ancora più radicalmente, tale posizione indica l'impossibilità per l'uomo – e nel caso del fenomeno artistico per l'artista – di produrre un campo di senso, così come un oggetto, dal nulla, bensì lo vincola alla produzione di qualcosa sempre da un campo di senso determinato.<sup>28</sup>

Pare chiaro, dunque, che di imitazione verisimile, dunque, mimetica o tendenziale, della realtà non si possa parlare, almeno nel senso in cui è stato inteso il realismo estetico. Non si può parlare neppure di un universale tendenziale interno ad un processo storico di cui è possibile tracciare una pur qualche rappresentazione particolare.

A ben vedere, però, la scelta teorica di Gabriel non esclude la possibilità della rappresentazione verisimile (*Nachahmung*). Ciò avviene poiché il realismo estetico tipico di buona parte delle esperienze artistiche del '900 riproponeva una concezione del mondo – nei termini di Gabriel – come *Universumsbereich*.<sup>29</sup> In altri termini, non era tanto il fatto che la realtà fosse statica e all'arte toccasse la sua rappresentazione, bensì il fatto che il piano della mimesi era sempre vincolato all'esperienza di una realtà esterna spazio-temporale, ad essere problematico. Con il cambio di visuale apportato da Gabriel e dal suo *neuer Realismus* non si pone più il problema dell'eteronomia dell'arte rispetto

---

nuovo della sensibilità, ma una nuova rappresentazione immediata del mondo della sensibilità in senso generale» (corsivi miei) (MALEVIČ 1915, in DE MICHELI 1987, 386).

27. Cfr. GABRIEL 2013, 145-148.

28. Cfr. GABRIEL 2013, 150-151.

29. Anche l'esperienza del realismo sovietico, tutta volta a concettualizzare in maniera politico-rivoluzionaria e tendenziale il fenomeno artistico, non sfugge a mio parere a questa critica. Certo è che la teorizzazione di Ždanov e Gorkij auspicava (e più tardi, nella maniera drammatica che noi tutti conosciamo, rendeva norma) il cogliimento artistico del nucleo essenziale del movimento storico. Tuttavia, tale nucleo essenziale era facilmente identificato con la realizzazione del socialismo. A non essere tematizzate, erano naturalmente le contraddizioni attive nel socialismo stesso. Il principio dunque era che «la letteratura sovietica aveva un carattere d'avanguardia poiché la società che la generava era una società d'avanguardia. Questa tesi era falsa» (MORAWSKI 1973, 404). Il tipo di mimesi tendenziale avanzato dal realismo sovietico, tuttavia, si rivelava anch'esso affetto da una concezione puramente imitativa e, quindi, oggettuale del tempo storico. Naturalmente ciò non valeva per l'esperienza di numerose altre avanguardie del '900 e plausibilmente anche tra le stesse avanguardie russe, le quali – è noto – vennero stroncate proprio dalle politiche culturali ždanoviane e staliniste.

ad una realtà esterna spazio-temporale. Infatti, non essendo più i due livelli (dell'oggetto e della rappresentazione mimetica che su di esso si costituisce) in necessaria relazione e, soprattutto, non riconducendo più il secondo al primo, è possibile pensare ad una reale autonomia della rappresentazione rispetto ad una realtà che si presuppone debba essere imitata. Da ciò, tuttavia, non segue che l'arte non possa coincidere con la rappresentazione mimetica di una *determinata* realtà. Più radicalmente, la teoria dei campi di senso non si pone più il problema dei cosiddetti "oggetti fittizi" e delle rispettive *ontologies on fictional characters*<sup>30</sup>:

Es ist schon deshalb völlig falsch, die Kunst insgesamt entweder als eine verdoppelnde Nachahmung der erscheinenden Welt oder als Fiktion im Unterschied zur Realität zu bestimmen.<sup>31</sup>

### 3. Meta-ontologia dell'arte e campi di senso

*Il senso dell'arte (Der Sinn der Kunst)* come Gabriel chiama la sua analisi del fenomeno estetico, pur offrendo una visuale interessante sul fenomeno artistico, si è detto, apre parimenti numerosi quesiti. Un approccio alla questione che metta a frutto alcune tra le diverse teorizzazioni sull'ontologia dell'arte, così come quelle sulla meta-ontologia dell'arte,<sup>32</sup> può rivelarsi proficuo in una discussione sullo statuto ontologico dell'opera d'arte all'interno della teoria dei campi di senso. Si potrebbe dire che la tesi sul fenomeno artistico come campo di senso sviluppata da Gabriel è per molti aspetti congruente con quella avanzata dal famoso articolo di A. C. Danto sull'*Artworld*.<sup>33</sup> In queste pagine Danto mostra come l'essere nella sua funzione di predicato dell'"identificazione artistica" non possa essere ascrivibile meramente alle proprietà estetico-sensibili dell'oggetto artistico; Affinché vi sia una "identificazione artistica", è necessario un *mondo dell'arte (Artworld)* entro il quale quella determinata opera assume il senso di opera d'arte. Dunque, necessaria in tal caso è la teoria di riferimento entro la quale noi esperiamo l'opera artistica in quanto tale. L'impossibilità per

---

30. Cfr. BARBERO 2010, 613-626.

31. GABRIEL 2013, 136.

32. Per quanto riguarda l'ontologia dell'arte cfr. KOBAN 2005 e KOBAN 2010.

33. DANTO 1964.

le proprietà percettive di determinare il senso, nei termini di Gabriel, di ciò che ci si presenta nell'esperienza estetica, permette che affinché vi sia identificazione artistica le proprietà percettive siano accompagnate dall'*Artworld* entro cui noi facciamo questa esperienza.<sup>34</sup> L'esempio palese è il *Brillo Box* di Warhol, il quale non potrebbe essere distinto dall'omonima merce se non vi fosse, oltre ad una serie di dati percettivi stabili, una teoria di riferimento entro la quale esso diviene «opera d'arte».

Per ciò che concerne l'idea che vi siano delle proprietà artistiche *mind-independent*, A. L. Thomasson<sup>35</sup> ha di recente sviluppato un'interessante critica. La *discovery view*, parte integrante dei modelli che teorizzano verità *mind-independent*, si sviluppa a partire dall'idea che esistano fatti indipendenti (proprietà ad esempio) dalla mente (proposizioni empiriche di tipo  $P$  o  $\neg P$ , delle quali solo una è corretta) a cui gli uomini accedono attraverso scoperta (*discovery*) e che vengono attribuite pertanto ad un'entità di tipo  $x$  (in questo caso, le opere artistiche). Thomasson nota come tale visione possa, forse, andare bene per entità del tipo delle scienze naturali,<sup>36</sup> ma crea non pochi problemi nel caso in cui si voglia applicare tale modello alle opere d'arte. Infatti, il *gap* logico consiste nel fatto che

We cannot discover the ontological status of paintings, symphonies, or novels first by referring directly to *this kind of thing*, and then investigating its true ontological nature. Instead, the background ontological conception of grounders *determines* the ontological status of members of the art-kind referred to by the term (if the term refers at all). The ontological status of paintings, symphonies or works of literature is thus not something we can discover by investigations into the mind-independent world.<sup>37</sup>

L'«ontologia dell'arte» – se così si può definire – di Markus Gabriel sembra essere potenzialmente soggetta a tale critica. Gabriel analizza solamente quelle esperienze artistiche che noi uomini del ventunesimo secolo valutiamo essere già «opere d'arte». Il che porta ad un cor-

---

34. Per le critiche di Margolis all'*Artworld* cfr. KOBANU 2010, 540-542.

35. THOMASSON 2005.

36. THOMASSON 2005, 222 e 227.

37. THOMASSON 2005, 226.

to circuito logico, per cui si presuppone ciò che si deve investigare o dimostrare.

Tuttavia, ciò che mi pare essere l'aspetto più problematico della «teoria estetica» di Gabriel è che la sua discussione sull'arte sia orientata e sviluppata a partire sull'esperienza *moderna* dello spettatore. L'assenza di una declinazione storica del fenomeno artistico, permette che le argomentazioni di Gabriel a tal riguardo necessitino di una serie di chiarimenti. Cercherò di proporre tale problematicità attraverso l'*argomento del greco antico*.

Marx, nell'Introduzione inedita del 1857 a *Per la critica dell'economia politica* scrive:

È noto che la mitologia greca non fu solo l'arsenale dell'arte, ma anche il terreno su cui essa si sviluppò. Ora, la concezione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della fantasia e quindi anche della [mitologia] greca può forse esistere con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e i telegrafi elettrici? Che ne è di Vulcano di fronte a Roberts e Co., di Giove di fronte al parafulmine e di Ermete di fronte al Crédit mobilier? Ogni mitologia, vince, domina e forgia nella sua immaginazione, e per mezzo di essa le forze della natura: e quindi scompare quando su di queste si sia stabilito un dominio reale. Che ne è della Fama di fronte a Printinghouse square? L'arte greca presuppone la mitologia greca, cioè la natura e le forme sociali stesse già elaborate in modo inconsapevolmente artistico dalla fantasia del popolo. È questo il suo materiale.<sup>38</sup>

L'idea di Marx qui non è che noi – dopo la morte dell'arte,<sup>39</sup> verrebbe da dire – non possiamo storicizzare e ospitare le bellezze dell'antica Grecia nei nostri musei, il che poi significherebbe storicizzarle. Piuttosto quella avanzata da Marx è l'idea che le mitologie che orientano il nostro sguardo sulle opere artistiche siano fondate su visioni, come su pratiche (linguistiche e non) collettive che permettono il nostro riferimento ad oggetti concreti.<sup>40</sup> Una riprova di ciò è data dal fatto che noi possiamo guardare alle opere dei greci come opere di grande

---

38. MEGA, II, 1.1, 44-45 trad. it. in BACKHAUS 1976, 36.

39. Hegel aveva pensato la «morte dell'arte» non nel senso della fine della produzione di opere artistiche, ma nel mutamento di significato che tali opere hanno per i moderni. A cambiare è la funzione dell'arte (cfr. GETHMANN-SIEFERT 2005 e SIANI 2011).

40. A mio parere in questo senso va anche THOMASSON 2005.

bellezza, ma probabilmente i greci non ci «ricambiarebbero il favore». Immaginiamo un antico greco venire dal passato ed entrare nei nostri musei di belle arti. Pare lecito pensare che egli non farebbe esperienza di «opere d'arte», poiché la sua mitologia, i suoi rapporti sociali e nondimeno la sua concezione di "arte" non solo sono diverse dalla nostra, ma in buona sostanza inconciliabili. È quel passaggio dal mito alla storia che Agamben<sup>41</sup> – ma prima di lui, Marx ed Hegel – ha ben enucleato, tematizzandolo come «distruzione della trasmissibilità della cultura».<sup>42</sup> Cioè il passaggio dall'idea della *poiesis* greca quale fenomeno del «portare all'essere dal non-essere» al paradigma sostanzialmente diverso della modernità, la *praxis*, per cui un'opera è frutto dell'attività pratica nel suo aspetto puramente materiale e che si concretizza in un oggetto.<sup>43</sup> Più radicalmente la *poiesis* è la produzione di qualcosa che è «altro da se stessa», mentre «il volere che è all'origine della prassi [...] resta chiuso nel proprio circolo, vuole, attraverso l'azione, soltanto se stesso, e, come tale, non è produttivo, conduce nella presenza soltanto se stesso».<sup>44</sup>

Ad essere problematico, nel caso dell'antico greco che si accinge a scoprire un museo, non sarà il fatto che un oggetto possa ricadere sotto diversi campi di senso. Semmai, se esistono più campi di senso riferiti alle «opere d'arte» (e l'antico greco nel museo ne sarebbe un ottimo esempio), come facciamo a discernere cosa è arte e cosa non lo è? Possiamo realmente avanzare il diritto di dire all'antico greco che ciò che noi reputiamo arte, debba esserlo anche per lui? Forse sarebbe più fruttuoso pensare l'ontologia regionale dell'"arte", all'interno

---

41. AGAMBEN 1994, 129.

42. AGAMBEN 1994, 122. Ciò, a ben vedere, indica il fatto che la «perdita della tradizione significa invece che il passato ha perso la sua trasmissibilità, e, finché non sarà stato trovato un nuovo modo di entrare in rapporto con esso, può d'ora in poi essere soltanto oggetto d'accumulazione» (AGAMBEN 1994, 123).

43. AGAMBEN 1994, 83-87. Sulla scorta della lettura arendtiana, Agamben riconduce anche il pensiero di Marx all'interno della sua genealogia. È bene però ricordare che Marx tematizza nelle *Teorie sul plusvalore* come «[la] produzione capitalistica è nemica di certe branche di produzione intellettuale, per esempio dell'arte e della poesia» (MARX 1861, 295). Anzi, mi pare che Marx non escluda mai dall'orizzonte della *praxis*, almeno per come essa è definita da Agamben, l'aspetto poetico.

44. AGAMBEN 1994, 90.

di un pluralismo ontologico, esclusivamente come una questione di prospettive collettive ed inconsapevolmente condivise?

È chiaro che ciò riapre la questione del prospettivismo. Ma non è lecito pensare che oltre ad una serie di fatti *interest-independent* e *mind-independent*, vi siano invece delle regioni ontologiche (come quella artistica) *mind-dependent* e *interest-dependent*?

Chissà se l'antico greco che si accinge ad entrare in un museo resterà sbalordito nell'osservare il florilegio di statue, di utensili e di tanto altro ancora, senza trovarsi di fronte all'angelo dell'Arte?

Gabriele Schimmenti

gabriele.schimmenti@gmail.com

### Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN, G. 1994, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata.
- BACKHAUS, G. (a cura di) 1976, MARX, K., *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, Einaudi, Roma, vol. I.
- BARBERO, C. 2010, «Oggetti fittizi», in *Storia dell'Ontologia*, a cura di M. FERRARIS, Bompiani, Milano, p. 613-626.
- DANTO, A. C. 1964, "The Artworld", in *The Journal of Philosophy*, vol. 61, pp. 571-584.
- DE MICHELI, M. 1987, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano.
- GABRIEL, M. 2013, *Warum es die Welt nicht gibt*, Ullstein, Berlin.
- 2015a, *Fields of Sense*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
  - 2015b, «Metafisica o Ontologia?», in *Epekeina. International Journal of Ontology. History and Critics*, vol. 5, 1.
  - 2015c, *Perché non esiste il mondo*, trad. di S. L. MAESTRONE, Bompiani, Milano.
- GETHMANN-SIEFERT, A. 2005, *Einführung in Hegels Ästhetik*, Wilhelm Fink, München.
- KOBAU, P. 2005, *Ontologie analitiche dell'arte*, AlboVersorio, Milano.
- 2010, «Estetica», in *Storia dell'Ontologia*, a cura di M. FERRARIS, Bompiani, Milano, p. 523-549.
- MALEVIČ, K. 1915, «Manifesto del Suprematismo», in DE MICHELI 1987, p. 382-392.
- MARX, K. 1861, «Teorie sul lavoro produttivo e improduttivo», in *Marx-Engels Opere Complete* (MEOC), Teorie sul Plusvalore I, a cura di C. PENNAVAJA, Editori Riuniti, Roma, vol. XXXIV, p. 135-317.
- MORAWSKI, S. 1973, «Peripezie del realismo socialista», in *Il marxismo e l'estetica*, Editori Riuniti, Roma, p. 387-416.

- SIANI, A. L. 2011, *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa.
- THOMASSON, A. L. 2005, "The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics",  
in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, pp. 221-229.