

 **MIMESIS / NUOVO REALISMO**

N. 20

Collana diretta da Mario De Caro e Maurizio Ferraris

COMITATO SCIENTIFICO

Petar Bojanić (*Università di Belgrado*)

Massimo Dell'Utri (*Università di Sassari*)

Pascal Engel (*Università di Ginevra*)

Markus Gabriel (*Università di Bonn*)

Kevin Mulligan (*Università di Ginevra*)

Hilary Putnam † (*Università di Harvard*)

Barry Smith (*Università di Buffalo*)





Graham Harman
ARTE E OGGETTI

a cura di Floriana Ferro

 **MIMESIS**



Titolo originale: *Art and Objects*
© Graham Harman 2020
First published in 2019 by Polity Press
This edition is published by arrangement with Polity Press Ltd.,
Cambridge.



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Nuovo realismo*, n. 20
Isbn: 9788857588865

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383



INDICE

INTRODUZIONE	
ONTOLOGIA, ARTE E OGGETTI: L'ESTETICA COME FILOSOFIA PRIMA <i>di Floriana Ferro</i>	7
1. Estetica e ontologia	7
2. La bellezza come frattura	10
3. La rivalutazione del teatrale	14
4. Figura e sfondo	19
5. Un nuovo formalismo	25
NOTA DELLA CURATRICE	29
ABBREVIAZIONI	31
NOTA PRELIMINARE	35

ARTE E OGGETTI

INTRODUZIONE	
IL FORMALISMO E LA LEZIONE DI DANTE	41
1. OOO E ARTE.	
ALCUNE ANTICIPAZIONI	57
L'intuizione di Heidegger: velamento e svelamento	58
L'intuizione di Husserl: oggetti e qualità	68
La metafora e le sue implicazioni	71
2. IL FORMALISMO E I SUOI DIFETTI	83
La bellezza	85
Il sublime	92
La OOO e il formalismo kantiano	96
3. TEATRALE, NON LETTERALE	103
Arte e oggettualità	107
Estetica teatrale	122
Le avventure dell'assorbimento	134
4. LA TELA È IL MESSAGGIO	145
Fried contro Greenberg	147

Primo piano e sfondo	158
I limiti della piattezza	168
5. DOPO L'ALTO MODERNISMO	177
Gli altri "Berg"	177
T.J. Clark contro la piccola borghesia	189
Krauss: lo sfondo come simulacro	193
Rancière: la distribuzione del sensibile	201
6. DADA, SURREALISMO E LETTERALISMO	211
Letteralismo e modernismo	213
Dada e letteralismo	217
Surrealismo e letteralismo	231
Conclusioni	240
7. UNO STRANO FORMALISMO	245
Bad New Days	245
Cinque implicazioni	254
BIBLIOGRAFIA	263

FLORIANA FERRO
INTRODUZIONE
ONTOLOGIA, ARTE E OGGETTI:
L'ESTETICA COME FILOSOFIA PRIMA

1. Estetica e ontologia

Arte e oggetti, scritto in maniera più sofisticata e per addetti ai lavori rispetto al precedente testo di Graham Harman, *Ontologia Orientata agli Oggetti*¹, si può considerare un'opera estetica a tutto tondo. L'autore si occupa infatti dei principali interessi che animano la sua riflessione, ovvero gli oggetti in generale e quelli artistici in particolare. Questi interessi coincidono con i due ambiti principali dell'estetica delineati da Baumgarten, ovvero lo studio della conoscenza sensibile e delle forme artistiche². Nella storia del pensiero filosofico, l'indagine sulla percezione e la filosofia dell'arte sono stati considerati talvolta separati, ma tale distinzione, sebbene abbia la sua ragion d'essere, non può – per me come per Harman – essere netta. Occuparsi della dimensione sensibile degli oggetti, che costituisce il loro “biglietto da visita”, il modo in cui essi si presentano a noi, è il primo passo da compiere per entrare nel campo dell'estetica. Non solo: gli oggetti popolano il mondo in cui viviamo, abitando ciascuno alla sua maniera, dunque lo studio di questi ultimi e di ciò che li costituisce non può essere confinato a una semplice branca della filosofia, a una sorta di “ontologia regionale”³ con strumenti, metodi e

1. Si vedano G. Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Pelican, London 2018; O. Ellero, F. D'Isa (a cura di), *Ontologia Orientata agli Oggetti. Una nuova teoria del tutto*, Carbonio, Milano 2021; F. D'Isa, Prefazione, in *ivi*, pp. 7-15.
2. Cfr. A. Baumgarten, *Aesthetica*, vol. 1, Kleyb, Frankfurt an der Oder 1750; tr. it. di S. Tedesco (a cura di), *L'estetica*, Aesthetica, Palermo 2000, §§ 1, 14, pp. 27, 29.
3. Cfr. soprattutto E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, in *Gesammelte Werke*, vol. 3, M. Nijhoff, L'Aia 1950 (*HUA III*); tr. it. di V. Costa (a cura di), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. I, Einaudi, Torino 2002², §§ 9, 16. Si veda anche il volume A.C. Bottani, R. Davies (a cura di), *Ontologie regionali*, Mimesis, Milano-Udine 2007.

concetti settoriali, bensì appartiene all'ontologia tout court. Harman percorre questa strada ormai da tempo, sostenendo da circa quindici anni che l'estetica è filosofia prima⁴. D'altronde, per il filosofo, non esiste una teoria dei concetti puri, dell'intelletto svincolato dai sensi, bensì solo una teoria degli oggetti. Le opere d'arte sono oggetti e, in quanto tali, appartengono al reale, indagato dall'ontologia: la teoria dell'arte è, dunque, parte integrante di un'ontologia che di per sé ha una matrice estetica. Eppure, gli oggetti artistici hanno un modo teatrale e metaforico di presentarsi ai nostri sensi, che differisce da quello degli oggetti letterali (un pino, un tavolo da pranzo, una multinazionale, ecc.) e che consente di alludere alla profondità delle cose.

Considerare l'estetica, che parte dal sensoriale, come filosofia prima non significa muoversi su un terreno materialistico, in cui non esiste una dimensione spirituale o psichica. Il materialismo conduce, secondo Harman, all'*undermining*: mina dal basso gli oggetti, riducendoli a una concrezione di particelle e spazio vuoto, come già Eddington aveva notato con la teoria dei due tavoli⁵. Harman rivendica quindi un deciso anti-materialismo, rifiutando il riduzionismo di un'applicazione indiscriminata del modello scientifico a tutti i livelli del reale. Si potrebbe pensare che una prospettiva del genere conduca il filosofo a una posizione di tipo relazionistico, che considera l'oggetto come costituentesi nell'incontro con la soggettività umana. Di contro, Harman definisce questa posizione *olismo* e la accusa dell'eccesso opposto rispetto al materialismo, chiamato *overmining*: se la sottovalutazione mina gli oggetti dal basso, la sopravvalutazione li mina dall'alto, operando un'ulteriore forma di riduzionismo, che non rende conto dell'autonomia degli oggetti rispetto alla mente umana. Talvolta queste operazioni riduzionistiche vengono attuate

4. Questo viene affermato a partire dai seguenti testi: G. Harman, *Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human*, in "Naked Punch", vol. 9, 2007, pp. 21-30; Id., *On Vicarious Causation*, in "Collapse", vol. 2, 2007, pp. 187-221; tr. it. di V. Cuomo, E. Schirò (a cura di), *Sulla causazione vicaria*, in V. Cuomo, E. Schirò (a cura di), *Decentrare l'umano. Perché la Object-Oriented Ontology?*, Kaiak, Pompei 2021, pp. 13-38.
5. Cfr. *infra*, Introduzione; Id., *Undermining, Overmining, and Duomining: A Critique*, in J. Sutela (a cura di), *ADD Metaphysics*, Aalto University Design Research Laboratory, Aalto 2013, pp. 40-51. Harman si riferisce ad A.S. Eddington, *The Nature of the Physical World*, Macmillan, New York 1929; tr. it. di C. Cortese De Bosis, L. Gialanella (a cura di), *La natura del mondo fisico*, Laterza, Bari 1935.

contemporaneamente, minando gli oggetti sia dal basso che dall'alto (*duoming*) e riducendoli a ciò di cui sono fatti e a ciò che fanno. Si tratta di un errore costitutivo della nostra conoscenza, di cui è difficile fare a meno; eppure, è possibile superare questo scoglio riconoscendo una dimensione irriducibile dell'oggetto, una profondità inattingibile, che non può essere descritta, ma a cui si può alludere. La teoria dell'oggetto ritratto, che Harman deriva da Heidegger⁶, ci pone di fronte ai limiti della nostra conoscenza e al mistero costitutivo degli oggetti stessi, umani o non umani che siano.

Sulla base di queste premesse, Harman abbraccia una teoria che afferma l'autonomia degli oggetti artistici, di contro al dilagante relazionismo che caratterizza una buona parte della critica d'arte contemporanea. La teoria sposata da Harman è il formalismo, le cui radici sono da individuare nella *Critica del Giudizio* di Kant e che si sviluppa, negli Stati Uniti del XX secolo, con due grandi esponenti, ovvero Clement Greenberg⁷ e Michael Fried. Se quest'ultimo è apprezzato nel mondo della critica d'arte, sia per la sua trilogia storica che per aver rifiutato l'etichetta di "formalista"⁸, Greenberg non gode di buona fama e viene spesso considerato antiquato e rigido. Harman si pone in controtendenza rispetto ai contemporanei, mettendo in evidenza delle intuizioni greenberghiane da non trascurare, riguardanti l'autonomia dell'opera e l'importanza del medium artistico. La lezione di Greenberg viene altresì assimilata e trasformata nel pensiero di Fried, assumendo direzioni interessanti, come nell'interpretazione di Caravaggio, Courbet e Manet⁹, o criticabili, nell'elaborazione di una certa accezione di teatralità.

6. Harman si riferisce soprattutto a M. Heidegger, *Einblick in das was ist*, in *Gesamtausgabe*, vol. 79, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1994; tr. it. di P.G. Jaeger, F. Volpi, G. Gurisatti (a cura di), *Sguardo in ciò che è*, in *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002, pp. 23-24.
7. Di Greenberg sono state pubblicate alcune antologie di saggi in traduzione italiana. Si vedano C. Greenberg, *Arte e cultura: saggi critici*, a cura di G. Dorfles, E. Negri Monateri, Allemandi, Torino 1991; Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi, Monza 2011.
8. Cfr. M. Fried, *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, Chicago 1990, p. 47.
9. Si vedano M. Fried, *Courbet's Realism*, cit.; Id., *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860's*, University of Chicago Press, Chicago 1996; Id., *After Caravaggio*, Yale University Press, New Haven 2016.

2. La bellezza come frattura

Prima di passare al cosiddetto *weird formalism*, ovvero l'approccio specifico di Harman all'arte, mi focalizzerò su alcuni concetti della sua estetica, che affondano le radici in una concezione ontologica peculiare. Si tratta della teoria dell'oggetto quadruplo, il nocciolo duro dell'Ontologia Orientata agli Oggetti (nota con l'acronimo OOO). Questa teoria, sviluppata in maniera estesa in *The Quadruple Object*¹⁰, ma ripresa frequentemente nei vari testi di Harman, consiste in una duplice suddivisione tra oggetti e qualità, che a sua volta si duplica nelle tensioni che tra questi si instaurano¹¹. Harman ritiene, infatti, che la realtà sia popolata di oggetti e che questi ultimi abbiano una dimensione reale e una sensuale. Esiste dunque un oggetto reale (OR) che presenta delle qualità reali (QR); questo, alla stregua del noumeno kantiano, non può essere direttamente colto da un altro oggetto (il soggetto, in Harman, è un oggetto come gli altri), ma solo nella sua dimensione fenomenica. In virtù del fatto che il fenomeno attrae e seduce l'oggetto intenzionante, l'oggetto intenzionato viene definito sensuale (OS), così come le sue qualità (QS). Questo vale sia per la conoscenza sensibile che per quella intellettuale. Il fascino dell'oggetto intenzionato dà quindi vita a una teoria della conoscenza che si dimostra, sin da subito, caratterizzata da una certa valenza estetica, da un eros che si nutre della seduzione dell'apparire. Le quattro tensioni che Harman teorizza sono infatti definite "fenomeni estetici"¹².

La conoscenza avviene secondo due direttrici, che hanno come base l'oggetto sensuale, il quale si presenta a noi, come direbbe Husserl, nei suoi modi di datità. Ed è proprio a Husserl che Harman si ispira quando afferma che conosciamo l'oggetto sensuale (OS) nel manifestarsi delle sue qualità mutevoli e transitorie (QS), attraverso una serie di adombramenti (*Abschattungen*)¹³. Questo tipo di

10. Si veda G. Harman, *The Quadruple Object*, Zero Books, Winchester 2011.
11. Per una trattazione approfondita di questo aspetto, si veda E. Taxier, *Ontografia. Le tensioni fra oggetti e qualità nella Object-Oriented Ontology*, in V. Cuomo, E. Schirò (a cura di), *Decentrare l'umano*, cit., pp. 175-200.
12. Cfr. *infra*, cap. 1. Non bisogna confondere i fenomeni estetici con gli effetti estetici, che sono dovuti invece alla tensione OR-QS.
13. Cfr. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, 2 voll., Niemeyer, Halle 1900-1901; tr. it. di G. Piana (a cura di), *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano 2015, Sesta ricerca, pp. 634-637; cfr. *infra*, cap. 1. L'interpretazione di

conoscenza viene definito “simulazione” e ha carattere temporale, in quanto consiste nell’esperienza della stabilità dell’oggetto attraverso i cambiamenti in superficie. Vi sono però anche delle qualità essenziali (QR), che rimangono costanti malgrado tali mutamenti: a differenza di quanto afferma Husserl, secondo cui la conoscenza delle qualità essenziali attraverso la variazione eidetica permette di cogliere l’essenza di qualcosa, per Harman tali qualità non sono conoscibili, ma si trovano in una dimensione inaccessibile come l’oggetto reale sottostante. Tale conoscenza viene chiamata *eidōs* o teoria. La tensione OR-QR (essenza o causazione), invece, non dà luogo a nessuna attività conoscitiva ed è puramente presupposta, al pari del noumeno teorizzato da Kant, inteso come concetto limite (*Grenzbegriff*)¹⁴. Per Harman la conoscenza può essere, quindi, di tipo percettivo e volgersi all’aspetto puramente cangiante degli oggetti (OS-QS), oppure può alludere, attraverso la teoria, alle qualità reali dell’oggetto sensuale (OS-QR).

L’effetto estetico, invece, ha luogo nel momento in cui cogliamo la bellezza, la quale si instaura in un particolare tipo di frattura tra l’oggetto e le sue qualità, ovvero tra l’oggetto reale e le sue qualità sensuali (OR-QS). Questo tipo di tensione prende il nome di “fascino” (*allure*) e ha carattere spaziale, poiché mette a nudo la separazione tra l’oggetto e le qualità.

Per la OOO, il senso della bellezza non è un vago appello a un estetismo indefinito, ma è esplicitamente definito come la scomparsa di un oggetto reale dietro le sue qualità sensuali. Per ragioni che verranno presto spiegate, ciò ha sempre un effetto teatrale, dunque la bellezza è inseparabile dalla teatralità.¹⁵

Harman sostiene quindi un esplicito ritorno al bello come principio fondamentale dell’arte, riprendendo la trattazione kantiana in merito – tant’è che dedica il secondo capitolo di *Arte e oggetti* alla *Critica del Giudizio* – e contestando l’atteggiamento ambiguo, glissante, talvolta ostile nei confronti della bellezza da parte della

Harman non tiene conto, tuttavia, del fatto che le qualità percettive, appartenenti al noema, non coincidono sempre con le *Abschattungen*.

14. Cfr. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hartknock, Riga 1781; tr. it. di G. Gentile, G. Lombardo-Radice (a cura di), *Critica della Ragion Pura*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 210-211.
15. *Infra*, cap. 1.

filosofia e della critica d'arte contemporanea. Chiaramente, riprendere in mano una categoria di difficile definizione come quella di bello richiede un certo sforzo intellettuale e un rinnovamento degli strumenti concettuali¹⁶. Visto che l'arte contemporanea sembra talvolta deviare dall'espressione della bellezza e focalizzarsi su ciò che inorridisce, provoca e scuote lo spettatore, la categoria kantiana di sublime tende ad avere la meglio¹⁷. Harman non ama l'onnipervasi-
 vità di questo concetto e preferisce rimodellare il significato di bellezza, in modo che racchiuda ogni esperienza estetica. Ecco perché la metafora, che si rivela nella tensione tra oggetto reale e qualità sensuali, non è altro che l'espressione del bello in quanto tale e del suo carattere teatrale.

La principale caratteristica della metafora è quella di instaurare una relazione tra almeno due termini, in grado di oltrepassarne il significato letterale. In *Arte e oggetti*, Harman utilizza un esempio che non proviene dalla grande letteratura, bensì da internet: “Una candela è come una docente”. Al di là della sua connotazione naïf, questa proposizione ha il merito di porre in relazione due oggetti che sembrano avere poco in comune. Harman dimostra che ogni tentativo di traduzione letterale (per esempio una definizione da dizionario) ha degli effetti dissonanti e, dal punto di vista estetico, assolutamente nulli. Oltretutto, i due termini “candela” e “docente”, reversibili dal punto di vista letterale, non lo sono certamente a livello metaforico. Dire “una candela è come una docente” e “una docente è come una candela” non è la stessa cosa.

Nel primo caso, la candela è il soggetto e acquisisce dei vaghi predicati-docente; nel secondo, è vero l'inverso. La descrizione o parafrasi letterale mette semplicemente a confronto le qualità dei due oggetti considerati in parallelo, dunque l'ordine è facilmente reversibile. Nella metafora, invece, si traducono delle qualità da un oggetto all'altro, per cui vi è o una docente con qualità-candela o una candela con qualità-docente, completamente diverse le une dalle altre.¹⁸

16. A questo proposito, si veda F. Ferro, *Amore e bellezza. Da Platone a Freud*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

17. Cfr. J.F. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime: Kant, Critique de la Faculté de juger*, Galilée, Paris 1991; tr. it. di F. Sossi (a cura di), *Anima minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995, p. 91.

18. *Infra*, cap. 1.

Cosa succede quando, tenendo in considerazione solo il secondo esempio, la docente assume delle qualità-candela invece delle attese qualità-docente? Una descrizione puramente letterale, ovvero “una docente gestisce la classe, prepara lezioni ogni giorno, assegna i compiti, valuta le prestazioni degli studenti e mette a conoscenza i genitori di come i figli procedono accademicamente”¹⁹ esprime una tensione OS-QS tra l’oggetto-docente e le sue qualità. Nel caso della metafora “una docente è come una candela”, avviene invece che la relazione instaurata è del tipo OR-QS. Tuttavia, in questo caso, OR non è l’oggetto-docente ritratto, bensì l’oggetto umano che pronuncia la metafora e vive l’esperienza estetica della docente con qualità-candela: “sono *io*, il lettore, l’oggetto reale che esibisce e così sostiene le qualità-candela, una volta che vengono rimosse dal loro solito oggetto-candela”²⁰. Ci sarebbe, a questo punto, da chiedersi che fine fa l’oggetto-docente, visto che rimane nella lettura della metafora. Harman parla di una sostituzione dell’oggetto sensuale-docente con l’oggetto reale-lettore, il che spiegherebbe il permanere delle qualità-candela; eppure il problema della sparizione dell’oggetto-docente rimane, in quanto non vi sarebbe metafora se le qualità-candela non venissero associate all’oggetto-docente, che resta comunque nella mente del lettore. Si tratta forse di una tensione OR (lettore)-OS (docente)-QS (candela) oppure OR (lettore)-QS (candela), in cui a OS (docente) in qualche modo OR allude? La prima alternativa è da scartare, per quanto più immediata, visto che Harman non pare teorizzare tensioni triadiche. Sembra più aderente alla OOO la seconda interpretazione, che tuttavia lascia aperta la questione di cosa diviene l’oggetto sensuale-docente e in che modo viene assorbito dall’oggetto reale-lettore. Harman si limita a dire che si tratta di un “ruolo guida”, al pari del titolo di un quadro, di una poesia o di un brano musicale, riservandosi di trattare meglio la questione in altra sede²¹.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*. Jean-Claude Levêque scrive, a proposito di un’altra metafora menzionata da Harman, che “l’espressione ‘il cipresso è una fiamma’ dà origine a un nuovo cipresso sensuale coperto dalle qualità della fiamma a partire da una nota accidentale che il cipresso condivide con la fiamma”. J.-C. Levêque, *Oggetti, relazioni, stile e oltre. Una nuova mappatura del reale a partire da Graham Harman*, in V. Cuomo, E. Schirò (a cura di), *Decentrare l’umano*, cit., p. 170.

La tensione metaforica summenzionata riguarda l'opera d'arte, oggetto di cognizione ma non di conoscenza, la quale è soggetta a forme di *mining*. Se è vero, infatti, che l'opera può essere descritta in base ai materiali di cui è fatta (*undermining*), delle sue relazioni con il contesto socio-politico di appartenenza (*overmining*) o di entrambi, è anche vero che questo non la esaurisce affatto. Se già l'oggetto non artistico ha una dimensione ritratta, che lo rende irriducibile alle operazioni di *mining*, l'oggetto artistico presenta un'ulteriore forma di mistero, che è dato dalla sua natura metaforica e dalla conseguente teatralità.

3. La rivalutazione del teatrale

A questo proposito, Harman si confronta con un autore fondante del modernismo, il già citato Fried. Quest'ultimo è noto sia come storico dell'arte, grazie alla summenzionata trilogia su Caravaggio, Courbet e Manet, sia come critico, in particolare per il saggio *Art and Objecthood* e il libro *Absorption and Theatricality*²². Il concetto di teatralità risulta centrale nei testi di Fried e, prima di tutto, è necessario esaminarne il significato. Il teatro, comunemente inteso, consiste nello svolgimento di uno spettacolo – caratterizzato dalla performance di attori, danzatori, cantanti, ecc. – che ha luogo per un pubblico, per degli osservatori che assistono alla performance²³. Essere teatrale, per un'opera d'arte, significa presentare un riferimento esplicito a una relazione con lo spettatore. Per Fried si tratta di una caratteristica negativa dell'opera, in quanto la renderebbe preda di un relazionismo olistico: concepire l'opera solo rispetto a un osservatore e a un contesto socio-culturale e politico significa disconoscere la sua

22. Si vedano M. Fried, *Art and Objecthood*, in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago 1998, pp. 148-172 (pubblicato originariamente su "Artforum" nel 1967); Id., *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1988 (l'originale del 1980 è edito dalla University of California Press).

23. La parola "teatro" deriva, originariamente, dal greco *theaomai*, che significa "guardare", "osservare", "essere spettatore", "contemplare". Anche la parola *theoria* presenta la medesima radice, traslando lo sguardo fisico in uno sguardo intellettuale.

autonomia²⁴. Tuttavia, Harman pone un'obiezione fondamentale a Fried: se è vero che l'olismo relazionistico è da rifiutare, così come il concepire l'opera sempre in rapporto a un contesto, è anche vero che lo spettatore non può essere considerato assimilabile a tale contesto.

La OOO certamente concorda con il fatto che un'opera d'arte debba essere indipendente dagli interessi personali dello spettatore e che non possa essere esaurita dai tentativi dello spettatore di descriverla o concettualizzarla. Ciò non implica che non debba esserci alcuno spettatore, come se potessero esistere delle opere d'arte anche in seguito a uno sterminio, dovuto a un'epidemia o a una guerra, di tutte le creature atte all'estetica. In effetti, l'uomo non costituisce una parte della situazione di un'opera d'arte, ma è un componente dell'opera stessa al pari della pittura o del marmo.²⁵

L'errore di Fried consiste nel considerare equivalenti il contesto e lo spettatore, come se entrambi fossero degli elementi esterni all'opera di cui bisogna negare l'influenza. Harman, sebbene condivida il fatto che l'influenza del contesto sia ridotta e che lo spettatore non riesca a minare l'indipendenza dell'opera attraverso la concettualizzazione, ritiene che si tratti comunque di un'opera umana, la cui valenza estetica si rivela soltanto a *qualcuno*. Senza spettatore non può avvenire, infatti, quell'operazione di comparsa della metafora che è stata precedentemente descritta e che caratterizza qualunque esperienza estetica. Lo spettatore non è un elemento che si aggiunge all'opera o il cui intervento ne sminuisce l'autonomia, bensì una sua parte *ontologicamente costitutiva*. D'altronde, se non ci fossero degli enti in grado di contemplare gli oggetti artistici, questi sarebbero oggetti come gli altri e non darebbero luogo ad alcun effetto estetico.

Se, per teatralità, si intende quindi un processo tramite cui l'opera rimanda a uno spettatore, come nell'originaria definizione di "teatro", allora l'arte, per essere definita tale, deve essere teatrale. Per rafforzare la sua tesi, Harman si appoggia a Fried, che solitamente si oppone all'idea di teatralità, in tre modi: riferendosi al concetto di assorbimento, alle sue opere tarde e al rifiuto del letteralismo. Per quanto riguarda il primo aspetto, Fried tende ad opporre il concetto di assorbimento a quello di teatralità. Considera, infatti, il

24. Cfr. M. Fried, *Art and Objecthood*, cit., pp. 153-155.

25. *Infra*, cap. 3.

primo come pieno coinvolgimento di una figura nell'opera, come avviene per esempio con il personaggio di un quadro: si pensi al ragazzo del *Castello di carte* di Chardin o all'*Accordo del villaggio* di Greuze²⁶, in cui le persone ritratte sono completamente assorbite dalle loro azioni o da quelle di altre figure presenti nel quadro. Si tratta di una dinamica interna all'opera, che non ne inficia l'autonomia. Nel caso della teatralità, invece, l'opera allude esplicitamente allo spettatore, che si trova al di fuori. Tuttavia, Harman mostra che lo spettatore è un componente dell'opera tanto quanto la figura, per cui non mina affatto la sua autonomia: la relazione tra spettatore e opera "può esistere solo come interna a un oggetto più ampio, costituito *teatralmente*, in cui lo spettatore e l'opera sono fusi insieme"²⁷. L'esperienza estetica è una forma di assorbimento, che non prevede il contaminarsi dell'opera con i desideri e le aspirazioni dello spettatore, né con la comprensione concettuale o la lettura socio-politica.

La questione della costituzione di un oggetto più ampio, in cui ha luogo l'effetto estetico, è da ricondurre alla teoria della causazione vicaria²⁸, secondo cui la relazione tra due oggetti avviene sempre attraverso la mediazione di un oggetto terzo, costituito dall'incontro fra entrambi. Nello specifico, è in atto una relazione di sincerità, intesa come assorbimento o fascinazione dell'oggetto reale intenzionante nei confronti dell'oggetto sensuale intenzionato, in cui l'oggetto terzo, ovvero l'intenzione unificata, "fornisce lo scenario teatrale della mia sincerità senza essere identico a esso"²⁹. Se questa relazione di sincerità è tipica di qualsiasi approccio all'oggetto sensuale, ne esiste una particolare forma applicata all'oggetto artistico. Si tratta dell'esperienza del bello, che funziona in maniera metaforica e che consiste in un particolare tipo di assorbimento dell'osservatore nei confronti dell'oggetto. Quando esperisco un'opera, questa emana "una sorta di spirito che anima le caratteristiche dell'oggetto bello dall'interno, portando lo spettatore alla vertigine o addirittura all'ipnosi"³⁰. L'*allure* delle qualità sensuali dell'opera non è assimilabile a quello

26. Cfr. *ibidem*.

27. Cfr. *ibidem*.

28. Si veda G. Harman, *Sulla causazione vicaria*, cit. Per una critica a questa concezione, cfr. F. Ferro, *Object-Oriented Ontology's View of Relations: A Phenomenological Critique*, in "Open Philosophy", vol. 2, n. 1, 2019, pp. 578-579.

29. G. Harman, *Sulla causazione vicaria*, cit., pp. 21-22.

30. Ivi, p. 34.

di un semplice oggetto sensuale (una quercia, un libro, la Telecom, ecc.): l'allusione alla sua realtà sottostante è molto più forte, tale da causare una vertigine e da coinvolgere lo spettatore, svelandogli il suo essere componente dell'opera. L'assorbimento, dunque, coincide con la teatralità, a differenza di quanto afferma Fried.

In secondo luogo, Harman dimostra che i giudizi friediani sull'arte moderna e contemporanea, basati sull'esaltazione dell'assorbimento e sulla condanna della teatralità, tendono a sfumare con il tempo. Nel saggio *Absorption and Theatricality* del 1967, Fried sostiene l'anti-relazionismo dell'arte modernista, che ha tra i suoi migliori autori Noland, Caro e Olitski, e si dimostra critico nei confronti del minimalismo, che accusa di "letteralismo", poiché tende a ridurre al minimo gli elementi artistici di un'opera, rinunciando all'autonomia di quest'ultima e volgendosi all'interpretazione dello spettatore³¹. Fried si ispira alla teoria esposta da Diderot nei suoi testi sui *Salons* parigini³², teoria che esalta l'assorbimento e denigra la teatralità; tuttavia, se è comprensibile l'adozione di una prospettiva del genere da parte di Diderot, i mutamenti che hanno luogo nel mondo dell'arte già dalla fine del Settecento mostrano che l'assenza totale dello spettatore è una "suprema finzione"³³. Se già in questo saggio giovanile Fried si rende conto che il completo assorbimento è solo un ideale regolativo, nella sua trilogia di opere storiche riconosce che, tra Settecento e Ottocento, l'anti-teatralità in ambito pittorico viene adottata solo in parte, rendendo difficile l'individuazione di opere nettamente teatrali o anti-teatrali. Si pensi alle opere di David, ma soprattutto di Courbet, che rifiuta in maniera evidente la chiusura del quadro nei confronti dello spettatore³⁴, o di Manet, che giunge ad affrontare direttamente l'osservatore³⁵. Non si può dire che le opere di questi grandi autori siano di scarsa qualità, dunque il fatto di non essere nettamente anti-teatrali non ne sminuisce il valore. Fried giunge quindi ad ammettere che l'assorbimento e la teatralità non sono presenti in maniera esclusiva in

31. Cfr. M. Fried, *Absorption and Theatricality*, cit., p. 150.

32. Si veda D. Diderot, *Salons des 1765 et 1767*, in *Oeuvres*, a cura di J.-A. Naigeon, Deterville, Paris 1800, voll. 13, 14, 15; tr. it. di M. Mazzocut-Mis, M. Modica (a cura di), *I salons*, Bompiani, Milano 2021.

33. Cfr. M. Fried, *Absorption and Theatricality*, cit., cap. 2.

34. Cfr. Id., *Courbet's Realism*, cit., p. 234.

35. Cfr. Id., *Manet's Modernism*, cit., p. 226.

un'opera, tuttavia continua a considerare il teatrale come una caratteristica negativa, come sinonimo di "letterale".

Si giunge così al terzo aspetto che Harman mutua da Fried, ovvero la condanna del letteralismo. Si potrebbe di primo acchito pensare che "letterale" indichi l'aspetto più esplicito di un'opera, il suo "ridursi a se stessa" senza alludere a un significato profondo. Si tratta di un'affermazione che contiene delle verità parziali nel senso della OOO. Un esempio di proposizione letterale è il seguente: "una candela è un cilindro o un blocco di cera o sego con uno stoppino al centro, acceso per produrre luce mentre brucia"³⁶. Questa frase spiega di cosa un oggetto è fatto (*undermining*), "un cilindro o un blocco di cera o sego con uno stoppino al centro", e cosa fa (*overmining*), "acceso per produrre luce mentre brucia". Mentre l'aspetto sottovalutante di questa spiegazione coincide con l'atteggiamento materialista e scienziato, quello sopravvalutante corrisponde al relazionismo. L'intera proposizione letterale considerata è, quindi, un classico esempio di *duominning*, che caratterizza una valida operazione a livello conoscitivo, poiché permette di fornire a qualcuno una spiegazione dell'oggetto sensuale-candela, ma non produce alcun effetto estetico.

Riportando questo esempio alle arti visive, esse non adempiono al loro compito quando si esprimono con un linguaggio unicamente letterale. Il significato che Fried e Harman attribuiscono a questo termine è lo stesso, ovvero "relazionale"³⁷. Eppure, se Fried tende a far coincidere il letteralismo con la teatralità, la posizione di Harman si basa su uno slittamento concettuale: il letterale non coincide con il teatrale, ma ne è l'opposto, poiché il teatrale corrisponde all'assorbimento. Nella parziale definizione sopra indicata di "letterale" ho menzionato un possibile "ridursi a se stessa" dell'opera, senza alludere ad alcuna profondità: la OOO direbbe, invece, che il ridursi a se stessa implica proprio il ritrarsi nella profondità, quindi un'opera d'arte deve necessariamente avere una dimensione inattuabile. La differenza tra un oggetto non artistico, che ha pure una dimensione ritratta, e uno artistico è la sua capacità metaforica, la bellezza che da esso riluce e che allude alla sua forma autentica.

36. *Infra*, cap. 1.

37. Sebbene il termine "letterale" preveda il riferimento sia a ciò di cui qualcosa che è fatto, sia a ciò che fa, difficilmente la critica d'arte interpreta l'opera solo in base alla dimensione materica. Per questo Harman fa coincidere il concetto di "teatrale" con quello di "relazionale".

4. Figura e sfondo

Un altro tema trattato in *Arte e oggetti*, in grado di evidenziare la saldatura tra estetica e ontologia, è la relazione tra figura e sfondo o, per meglio dire, tra contenuto e medium di un'opera. Harman si volge così a Greenberg e al suo interesse per il medium della pittura, ovvero la tela piatta: un quadro contemporaneo, per essere definito tale, deve dimostrare consapevolezza della piattezza del medium. Ciò implica un rifiuto del cosiddetto "illusionismo tridimensionale", ricercato dagli artisti nella pittura dell'età moderna, dal Rinascimento alle soglie dell'impressionismo. Per Greenberg Manet è il primo a operare una svolta in tal senso: limitando l'uso del chiaroscuro e aumentando i contrasti di colore, l'artista porta sullo stesso livello pittorico primo piano, secondo piano e sfondo³⁸. Si tratta di un'operazione essenziale per l'arte contemporanea, particolarmente presente in artisti come Mondrian, Mirò e Pollock³⁹. Greenberg è ben consapevole del fatto che una certa profondità tridimensionale, un'apertura "da dietro", è presente in ogni quadro: basta un qualsiasi segno sulla tela a distruggerne la piattezza assoluta, tuttavia ciò non toglie che questa profondità non sia illusionistica, bensì ottica⁴⁰. In generale, più ci si avvicina alla piattezza, più l'opera contemporanea risulta interessante.

38. Cfr. C. Greenberg, *Cézanne: Gateway to Contemporary Painting*, in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, University of Chicago Press, Chicago 1995, p. 114. Si veda anche J. Ortega y Gasset, *La Deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, in *Obras completas*, cit., vol. 3, pp. 353-419; tr. it. di O. Lottini (a cura di), *La disumanizzazione dell'arte*, SE, Milano 2020.
39. A questo proposito, è ben noto il sodalizio tra il pittore e Greenberg, come Harman tende a sottolineare in *infra*, cap. 5. In particolare, Greenberg esalta il valore pittorico dei quadri di Pollock, a differenza di Rosenberg, che tende a considerarli eventi di action painting. Cfr. H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959, reprint Da Capo Press, Cambridge (MA) 1994, p. 25; tr. it. di G.P. Brega (a cura di), *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964.
40. Cfr. C. Greenberg, *Modernist Painting*, in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, University of Chicago Press, Chicago 1995, p. 90; tr. it. di G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Pittura modernista*, in *L'avventura del modernismo*, cit.

“La tela è il messaggio” è il titolo con cui Harman, parafrasando McLuhan⁴¹, riassume la posizione greenberghiana. Si tratta di una concezione che considera il medium pittorico come fondamento ontologico dei singoli quadri, il cui contenuto ha una rilevanza secondaria. Ciò non implica che un quadro vale l’altro: i segni sulla tela, la disposizione delle figure, del colore, ecc. contribuiscono a rendere l’opera di buona o cattiva qualità⁴². Due sono quindi gli aspetti che caratterizzano un quadro: la tensione che si instaura tra il contenuto dell’opera e il suo sfondo, e la relazione tra gli elementi stessi del contenuto, presenti sulla superficie della tela. Greenberg sembra particolarmente interessato al primo aspetto, mentre il secondo si modella in base al primo. A questo proposito, la tensione tra contenuto e sfondo si rivela fruttuosa, per l’arte da Manet in poi, nel momento in cui le caratteristiche dimensionali del medium sono rese esplicite. Se questo non avviene, si ricade in ciò che Greenberg definisce “accademismo”, di cui sono preda non solo imitatori o artisti sconosciuti, ma anche pittori famosi come Kandinskij e Dalì: “L’accademismo consiste nella *tendenza eccessiva a dare per scontato il medium di un’arte*. Si sfocia nella confusione: le parole diventano imprecise, il colore sbiadito, le fonti fisiche del suono troppo dissimulate”⁴³. Nei pittori “accademici”, la relazione tra gli elementi del quadro dà vita a un esplicito ricorso alla profondità, dimenticando le possibilità offerte dalla bidimensionalità della tela. Siccome quest’ultima deve, per Greenberg, essere resa esplicita, le loro opere non sono sufficientemente innovative. Tuttavia, giudicare la validità di un’opera in base alla consapevolezza della tela piatta è, per Harman, piuttosto riduttivo.

Questa svolta verso lo sfondo piatto ha almeno due conseguenze. La prima è la consistente denigrazione di Greenberg del contenuto pittorico, che egli tende a respingere come mero aneddoto letterario in grado di suggerire un’illusione di profondità. Il secondo, notato raramente

41. Si tratta del ben noto slogan “il medium è il messaggio” in M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Signet, New York 1964; tr. it. di E. Capriolo (a cura di), *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 15.
42. Cfr. C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, cit., pp. 131-132.
43. Id., *Modern and Postmodern*, in *Late Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, p. 28; tr. it. di G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Moderno e postmoderno*, in *L’avventura del modernismo*, cit.

o addirittura mai, è che la piattezza del medium di sfondo della tela è considerata un'unità priva di parti.⁴⁴

L'esaltazione del medium a scapito del contenuto conduce a trascurare quest'ultimo e la relazione tra i singoli elementi dell'opera. Harman pone un'aperta critica a Greenberg, accusandolo di compiere lo stesso errore di Heidegger quando teorizza il concetto di differenza ontologica. Quest'ultimo, che sin da *Essere e tempo* sottolinea che l'essere non coincide con i singoli enti, né condivide le loro caratteristiche⁴⁵, dopo la *Kehre* accentua il suo monismo ontologico in contrasto con un pluralismo ontico: altrimenti detto, l'essere, che costituisce il reale in quanto tale, è uno e si pluralizza in più enti, svelandosi e nascondendosi in essi⁴⁶. Ciò che Harman non può accettare, malgrado apprezzò Heidegger e la sua analisi dei mezzi⁴⁷, è l'esistenza di un unico essere che sta a fondamento degli enti e che questi ultimi abbiano un'importanza relativa, superficiale: Heidegger "spesso ridicolizza la superficie del mondo e i suoi svariati enti visibili in quanto 'ontici' e non ontologici"⁴⁸. Greenberg adotta un pregiudizio simile, quando considera essenziale il medium di sfondo e vede le figure e gli altri elementi presenti sulla tela come aspetti poco rilevanti dell'opera, che, nella loro relazione, possono determinare se l'opera è di buona o cattiva qualità, ma non se è di natura artistica oppure no. Oltre a ciò, questo conduce Greenberg, secondo Harman, a un particolare tipo di olismo, che non è quello dell'intera superficie pittorica (l'insieme delle figure dipinte, dei colori, ecc.), bensì quello della tela, inteso come qualcosa che va oltre il materiale puramente fisico⁴⁹. Greenberg sposa una concezione essenzialista, che per Harman non va condannata in quanto tale, bensì perché non interpreta bene il significato della tela come sfondo e, soprattutto, non dà risalto ai singoli elementi discreti di un'opera⁵⁰.

44. *Infra*, Introduzione.

45. Si veda M. Heidegger, *Sein und Zeit*, in *Gesamtausgabe*, cit., vol. 2, 1977; F. Volpi (a cura di), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.

46. Si veda Id., *Sguardo in ciò che è*, cit.

47. Il primo libro di Harman è, in effetti, dedicato a questo tema: G. Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court, Chicago 2002.

48. *Infra*, Introduzione.

49. Cfr. *infra*, cap. 4.

50. Cfr. *ibidem*. A questo proposito, Jean-Claude Levêque nota che Harman

Nella prospettiva di Harman, hanno importanza sia gli oggetti artistici – per esempio una natura morta – sia le loro parti – una mela o una ciotola – che devono essere considerate separabili. D'altronde, esistono oggetti composti da altri oggetti e ogni singolo oggetto che ne compone altri ha sia una dimensione reale che una sensuale. Da questa premessa si articolano la critica alla concezione greenberghiana del collage cubista e la rivalutazione del surrealismo. Greenberg considera importante il fatto che Picasso e Braque, attraverso la tecnica del collage, abbiano moltiplicato i piani di sfondo della tela, esplorando nuove possibilità del medium; Harman predilige, tuttavia, l'interpretazione datane da Rosalind Krauss in *L'originalità dell'avanguardia*: “Krauss potenzia gli elementi pittorici discreti, a differenza di Greenberg. Malgrado sostenga che la rotazione in profondità sia appiattita sulla superficie del collage, per lei questo non accade in virtù dell'intero piano di superficie. Ciò è dovuto, piuttosto, ad alcuni oggetti discreti: i fori armonici a forma di *f* su un violino”⁵¹. Sono quindi i singoli elementi del collage cubista ad avere importanza, non la moltiplicazione dei piani pittorici. A proposito del surrealismo, Harman si ritrova a confutare ancor più nettamente il giudizio di Greenberg, che lo considera una forma d'arte accademica, perché i suoi artisti, soprattutto Dalì, fanno apertamente ricorso alla profondità illusionistica. Harman, di contro, nota che i quadri di Dalì sono di grande valore per un pensiero orientato agli oggetti, in quanto i singoli elementi dei suoi quadri hanno importanza di per sé: essi vengono, secondo Roger Rothman, de-soggettivati e liberati da qualsiasi controllo della mente umana⁵².

considera essenziali le piccole parti, sia isolatamente intese che nelle loro proprietà di emergenza. Cfr. J.-C. Levêque, *Oggetti, relazioni, stile e oltre. Una nuova mappatura del reale a partire da Graham Harman*, in V. Cuomo, E. Schirò (a cura di), *Decentrare l'umano*, cit., p. 154.

51. *Infra*, cap. 5. Harman si riferisce a R.E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (MA) 1986; E. Grazioli (a cura di), *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007.
52. Cfr. *infra*, cap. 6; R. Rothman, *Object-Oriented Surrealism: Salvador Dalì and the Aesthetics of the Small*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE) 2012, pp. 11-13. Il metodo dell'ontografia della OOO è stato recentemente applicato all'oggetto surrealista in S. Weir, J.A. Dibbs, *The Ontographic Turn: From Cubism to the Surrealist Object*, in “Open Philosophy”, vol. 2, n. 1, 2019, pp. 384-398.

Il pensiero di Harman, seppur chiaro per quanto riguarda la critica a Greenberg, presenta degli aspetti da discutere in merito alla relazione tra tutto e parti. Tra i più rilevanti vi è la mancata trattazione della *Gestaltpsychologie*⁵³, che si è occupata in maniera ampia e dettagliata della questione sin dalle sue origini. Da questo punto di vista, nulla è più chiaro dell'affermazione secondo cui il tutto non coincide con la somma delle sue parti⁵⁴. Tale affermazione pare condivisa, in linea molto generale, da Greenberg, da Heidegger e persino da Harman, secondo cui vi è diversità tra le singole parti di qualcosa e l'oggetto composto; tuttavia, Harman non concorda sulla capacità strutturante del tutto rispetto alle parti⁵⁵, organizzate all'interno di un campo. Per "campo" si possono intendere varie configurazioni: l'estensione di tutto ciò che in un dato momento un soggetto percepisce attraverso i suoi organi di senso (campo visivo, uditivo, tattile, ecc.), ciò che è limitato a una determinata Gestalt (la rotondità visiva o tattile, l'acutezza di un suono, ecc.), oppure a più *Gestalten*, come nel caso di un'opera d'arte. A tal proposito, Harman pensa chiaramente che un'opera debba essere considerata sia nel suo insieme, sia nei suoi singoli elementi discreti: questi non devono essere concepiti come parti che da sole non hanno autonomia, ma come oggetti indipendenti dotati di uno sfondo proprio. Nella relazione figura-sfondo è vero che, se cambia una figura, cambia anche il suo sfondo di riferimento⁵⁶, quindi è vero che la mela di una natura morta ha uno sfondo che non è lo stesso di quello dell'intero quadro, poiché lo sfondo della mela contiene elementi diversi del quadro. Il problema qui è che Harman non sembra condividere questa concezione di sfondo, poiché si riferisce alla profondità e all'inattingibilità del singolo oggetto, mentre la *Gestaltpsychologie* ritiene che i singoli elementi siano inseriti in un campo relazionale. Queste relazioni, che sono definite "intrinseche" (*intrinsic*)⁵⁷, non sono costituite da una sommatoria di parti, ma fanno riferimento

53. Vi è soltanto una vaga menzione di questa corrente in *infra*, cap. 4.

54. Si veda C. von Ehrenfels, *Über Gestalqualitäten*, in "Vierteljahrsschrift für Wissenschaftliche Philosophie", vol. 14, 1890, pp. 249-292.

55. Cfr. *infra*, cap. 4.

56. Cfr. F. Ferro, *La relazione percettiva nella fenomenologia sperimentale*, in "Aesthetica Preprint", vol. 117, 2021, p. 66.

57. Cfr. K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge, London 1955, p. 570; tr. it. di C. Sborgi (a cura di), *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Torino 2006².

alla configurazione di appartenenza e sono dunque soggette a processi di campo. Nel caso di un'opera d'arte, vi è la compresenza di più configurazioni con le loro parti e relazioni. Arnheim afferma chiaramente:

Ogni opera d'arte riuscita si fonda su un modello globale, generalmente un modello gerarchico. In un modello del genere, un tema dominante controlla i sottoinsiemi subordinati [...]. Questi sottoinsiemi, a loro volta, non solo semplicemente determinati dal modello dominante ma hanno strutture specifiche. Questa sottostruttura conferisce loro una certa autonomia e indipendenza, che, tuttavia, esiste solo in interazione con il tutto.⁵⁸

Ciascun sottoinsieme ha dunque una certa autonomia, ma questa non è totale. Anche se volessimo far coincidere una configurazione con uno degli oggetti dipinti all'interno di un quadro, questa sarebbe comunque in rapporto con altre configurazioni di altri oggetti interni al quadro e, soprattutto, con la configurazione globale del quadro stesso che gerarchicamente si trova in cima. La psicologia della Gestalt sembra quindi non sottovalutare il ruolo dei singoli elementi di superficie, in accordo con Harman e a differenza di Greenberg; tuttavia, non può condividere con Harman la concezione di un'autonomia completa e non relazionale delle singole parti o sottoinsiemi rispetto al tutto⁵⁹.

La relazione figura-sfondo nelle opere d'arte meriterebbe di essere trattata in maniera più approfondita da parte di Harman, soprattutto dal punto di vista percettivo⁶⁰, tuttavia bisogna riconoscergli il merito di rivalutare sia esteticamente che ontologicamente il ruolo della superficie pittorica e dei suoi singoli elementi, a differenza sia del formalismo di Greenberg, che tende a trascurare il contenuto

58. R. Arnheim, *Interaction: Its Benefits and Costs*, in *To the Rescue of Art*, cit.; tr. it. di A. Serra (a cura di), *Interazione. Benefici e costi*, in *Per la salvezza dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 235.

59. In altra sede ho criticato persino il concetto di relazione percettiva in direzione opposta rispetto a quella di Harman, considerando l'aggettivo "intrinseco" come riduttivo e non tenente conto dei processi esterni al campo che coinvolgono l'*Umwelt*. Si veda F. Ferro, *La relazione percettiva nella fenomenologia sperimentale*, cit.

60. A questo proposito, Eric Taxier evidenzia la necessità, per la teoria estetica di Harman, di distinguere la tensione tra oggetti e qualità (allusione) da quella tra oggetti e parti (collusione). Cfr. E. Taxier, *Two Ambiguities in Object-Oriented Aesthetic Interpretation*, in "Open Philosophy", vol. 3, n. 1, 2020, pp. 604-607.

delle opere, sia delle teorie post-strutturaliste, che ricadono in forme di olismo culturale, sociale e politico⁶¹. Bisogna altresì sottolineare che non sempre il correlazionismo, criticato da Harman e da altri esponenti del realismo speculativo⁶², è olistico. Nessun fenomenologo, per esempio, direbbe che tutto è in relazione a tutto: quale rapporto potrebbe mai esserci per un qualsiasi soggetto tra un quadro di Velázquez e un sasso sull'Himalaya, o tra quest'ultimo e un beduino arabo che non ha mai pensato all'Himalaya? Al massimo potrebbero verificarsi delle relazioni mediate da un soggetto che pensa a entrambi gli oggetti, quindi la relazione tra il quadro e il sasso sarebbe quadro-io-sasso, non quadro-sasso. Non tutte le relazioni quindi sono uguali e questo vale anche nei casi di relazione diretta: c'è una differenza evidente tra la relazione di una mela dipinta con il quadro che la contiene e quella tra quadro e osservatore. Il correlazionismo non coincide, quindi, con l'olismo. Al di là di questa precisazione, è bene che l'olismo venga discusso e, per certi versi, sottoposto a critica, come Harman fa con accuratezza dal punto di vista della OOO. Bisogna altresì riconoscere che egli teorizza chiaramente il contributo umano presente nelle opere d'arte anche dopo la loro composizione e una certa influenza del contesto sull'opera. Quest'ultimo non deve essere però considerato un tutto onnicomprensivo che soffoca l'autonomia dell'opera, bensì qualcosa che può avere un'influenza limitata e da valutare caso per caso⁶³.

5. Un nuovo formalismo

In sintesi, la teoria delineata in *Arte e oggetti* ha l'obiettivo di coniugare i due principali settori dell'estetica, nonché interessi principali di Harman, ovvero lo studio degli oggetti in generale e di quelli artistici in particolare. A questo scopo, l'autore si concentra sullo sviluppo di una linea interpretativa basata sul formalismo, tendenza presente in Kant e poi sviluppatasi, nella critica d'arte americana, con Greenberg e Fried. Harman ha in comune con questi autori l'appello all'autonomia dell'opera d'arte rispetto a certi aspetti del mondo uma-

61. Cfr. *infra*, capp. 5-7.

62. Si veda R. Brassier, I.H. Grant, G. Harman, Q. Meillassoux, *Speculative Realism*, in "Collapse", vol. 3, 2007, pp. 306-449.

63. Cfr. *infra*, cap. 3.

no, dovuti al contesto (storico, sociale e culturale) o all'interpretazione individuale (emotiva, concettuale e ideologica). I prodotti artistici, per quanto siano artefatti umani, creati per essere presentati a un pubblico, sono comunque oggetti a se stanti, caratterizzati da qualcosa che li rende arte e non altro. Per Kant questo qualcosa è la forma della finalità di un oggetto⁶⁴, per Greenberg la consapevolezza del medium piatto, per Fried l'anti-teatralità. Harman confuta tutti questi aspetti, in particolare le teorie di Greenberg e Fried, ma non si allontana molto da Kant. In un'intervista a Thiago Pinho, Harman afferma di essere un formalista "nel senso delle 'forme sostanziali' medievali e leibniziane, che si riferiscono a forme nascoste nelle cose stesse, piuttosto che a forme astratte dalle cose dalla mente umana"⁶⁵. Come Kant, egli fa riferimento a una forma a cui si può solo alludere, la forma dell'oggetto ritratto. Che poi questo abbia a che fare con una presunta finalità globale della natura – per Kant l'uomo stesso⁶⁶ – Harman non lo può certo ammettere: secondo la sua *flat ontology*, gli umani non hanno un posto privilegiato nell'universo e devono essere considerati al pari dei non-umani. La sua forma non è nemmeno quella della psicologia della Gestalt: questa presenta connotazioni ordinatrici, non finalistiche, tuttavia è una forma fenomenica, riferita al rapporto tra le nostre strutture mentali e la realtà esterna. Un approccio come questo, di tipo fenomenologico, è per Harman ancora improntato al correlazionismo. La forma a cui egli si riferisce è proprio, come nel brano citato, di genere aristotelico, medievale e leibniziano, è l'essenza di qualcosa che la costituisce in quanto individuo, come sinolo⁶⁷. Tuttavia, a differenza di quanto sostengono Aristotele, i filosofi medievali o Leibniz, non c'è modo di conoscerla o intuirlo: qui Harman si ricollega di nuovo a Kant e al suo concetto di noumeno. Il formalismo di Harman è, dunque, un formalismo delle essenze degli oggetti reali e ritratti.

Eppure, ciò non implica che all'opera d'arte non ci si possa avvicinare. La concezione della teatralità e della metafora di Harman consente all'osservatore umano un'esperienza estetica coinvolgen-

64. Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Kerlbach, Leipzig 1790; A. Gargiulo, P. D'Angelo, V. Verra (a cura di), *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 57.

65. G. Harman in T. Pinho, *Intervista a Graham Harman*, in V. Cuomo, E. Schirò (a cura di), *Decentrare l'umano*, cit., p. 86.

66. Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., p. 557.

67. Cfr. Arist., *Met.* E, 1033b.

te. Quando vede, ascolta, tocca un'opera d'arte, lo spettatore diviene l'oggetto reale a cui si relazionano le qualità sensuali che erano prima riferite all'oggetto sensuale-opera: l'ente-uomo diviene così parte dell'ente-opera, non come semplice osservatore distaccato, ma come partecipante allo spettacolo dell'opera stessa. Questa partecipazione gli consente un'esperienza ipnotica e inebriante: è l'esperienza del bello, che non si distingue da quella del sublime, poiché non vi è nessun riferimento all'infinito, ma alla finitezza profonda ed esaltante dell'opera, una finitezza che non può essere scandagliata da chi vi si avvicina. Si può solo alludervi, avvicinandosi in maniera metaforica, non dicendo e non afferrando mai ciò che l'opera è, ma solo per vie traverse, secondo un'ontologia negativa di matrice neoplatonica⁶⁸.

L'esperienza estetica, dovuta alla tensione OR-QS, è dunque possibile in virtù del fatto che la cosa invisibile in qualche modo si manifesta nella visibilità e rende possibile all'osservatore un avvicinamento all'essenza. Questo avvicinamento vale tanto per le opere del Rinascimento quanto per la performance art. Persino i generi ibridi possono dare luogo a opere chiuse e compiute, la cui relazione con il contesto è limitata e le cui parti hanno valore singolarmente e contribuiscono all'esperienza estetica dello spettatore. A questo proposito, le parti hanno una relazione con il tutto che non è olistica, dunque rinviante a una totalità esterna all'opera, né intrinseca in senso gestaltico, perché ciò implicherebbe una strutturazione delle parti in base al tutto. Si tratta di una relazione che Harman definisce "fredda"⁶⁹, rifacendosi alla teoria dei media di McLuhan e interpretando questa nozione, di per sé ambigua, in base alla sua teoria dell'*allure*. Le relazioni sono tanto più fredde, quanto meno dicono esplicitamente, dunque l'importanza di un'opera è proporzionale alla sua capacità allusiva. Il cinema o il romanzo sono dei media caldi, poiché si esprimono sempre alla stessa maniera, senza possibilità di adottare vedute diverse o parziali. Per quanto i prodotti di questi media possano essere indubbiamente belli e in grado di provocare in noi effetti estetici, sono troppo espliciti rispetto ai media freddi. Tra questi si colloca l'architettura, che è particolarmente interessante per la OOO "nella misura in cui la esploriamo libera-

68. Cfr. Plot., *Enn.* VI, 8.

69. Cfr. *infra*, cap. 7.

mente e non la cogliamo mai tutta in una volta”⁷⁰. Gli edifici sono oggetti altamente allusivi, in grado di offrire esperienze estetiche significative. Tornando alla pittura, le opere astratte di Kandinskij, Klee o Pollock sono più fredde dei quadri illusionistici, quindi in grado di ipnotizzarci nel rimando a un’essenza che non è possibile cogliere compiutamente. L’estetica della OOO, dunque, è autentica ontologia e, sebbene la partizione harmaniana tra oggetti e qualità possa essere messa in discussione, così come la relazione tra tutto e parti, non perde mai di vista il suo obiettivo fondamentale: l’essere plurale nel suo ritrarsi e la possibilità per l’intenzionante di alludervi esteticamente.

70. *Ibidem.*