

Arte e pensiero debole: l'irriducibile debolezza della pittura

SIMONETTA MORO*

Abstract: In Gianni Vattimo's work the reflection on art is placed in the context of hermeneutics on the one hand, and of weak thought on the other. In this relationship, the main question is, what relationship exists between 'weak thought' and art? And can we think of an art in the direction of weakening metaphysics? In particular, can painting be thought of as the most striking example of contemporary art in a 'weak' sense? In answering these questions, I will make use of some key texts by Vattimo (such as *Poesia e ontologia*, 1967) and I will also bring to light some artistic experiments of the so-called 'Weak Art' of the '80s and '90s which are now almost completely forgotten. The main argument is that while painting allows us to reflect on artistic making in an authentically anti-metaphysical sense, hermeneutics allows us to rethink the relationship between thought and artistic making in a circular, not univocal, sense.

Key words: *Vattimo, Art, Painting, Weak Thought, Weak Art*

Credo non si sia ancora detto abbastanza sull'impatto del concetto di pensiero debole nell'arte, che è ciò che mi propongo di fare – perlomeno in maniera succinta e parziale – in questa relazione. Due sono gli spunti principali da cui sono nate queste riflessioni: uno mi è dato dal recente volume dei principali scritti di Gianni Vattimo pubblicato dalla Nave di Teseo, *Scritti Filosofici e Politici* (2021), l'altro dalle parole di un artista visivo dei più noti della sua generazione, Francesco Clemente, pronunciate a una serata di gala per la Skowhegan School of Painting and Sculpture di cui era l'ospite d'onore come artista premiato, a cui ebbi la fortuna di assistere nel 2019. In quell'occasione Clemente, che non a caso raggiunse la notorietà a livello internazionale proprio negli anni in cui veniva formulato il concetto di "pensiero debole", disse:

* Institute for Doctoral Studies in the Visual Arts, Portland (ME), USA.

«Di tutti i linguaggi ritengo che la pittura sia il più debole e il più resiliente, e che resista a ogni concetto di potere, di forza, e così via...tutto ciò alla fine non dà una soluzione. L'unica cosa che funziona è la debolezza, la gentilezza, e la percezione della... perfezione dell'imperfetto¹».

Questa breve dichiarazione mi colpì particolarmente perché per la prima volta sentivo un artista fare un riferimento così esplicito al concetto di “pensiero debole”, di cui Vattimo è stato uno dei principali esponenti. Avrei poi appreso che Vattimo e Clemente si conoscevano, anche se il primo ammise di non seguire molto l'arte contemporanea². In realtà, come avrei scoperto in seguito, un movimento denominato “Arte debole”, ormai quasi dimenticato, è effettivamente esistito in Italia negli anni '80-'90, a opera principalmente dell'artista e teorico Giancarlo Paggiasso, non a caso allievo di Vattimo quando insegnava estetica all'Università di Torino³. Mi sembra interessante approfondire anche questo riferimento che dà un'ulteriore prova di come la riflessione artistica attorno al pensiero debole sia stata feconda e meritevole di essere riportata alla memoria attuale.

A ulteriore premessa, vorrei precisare che io stessa mi sono avvicinata al pensiero di Gianni Vattimo in maniera diciamo “tangenziale”, obliqua, o quanto meno mediata: ovvero attraverso studi (e pratiche) artistici, non strettamente filosofici. La filosofia per me è sempre stata un mezzo più che un fine in se stesso, o, per dirla in maniera meno grossolana, è la disciplina che mi ha dato gli strumenti linguistici e le strutture concettuali per poter articolare quello che intuitivamente “conoscevo” attraverso il fare artistico. Nell'aprire, per così dire, il cerchio ermeneutico, avanzerei l'ipotesi che la pittura – e probabilmente il fare artistico in senso lato – produca essa stessa pensiero, ed è “pensiero debole” nel senso più autentico del termine. Tre sono i punti principali che sottendono l'argomento:

- 1) L'arte in generale, fra tutti i linguaggi umani, è espressione di pensiero debole, ovvero produce pensiero debole. Ciò implica una contestualizzazione dell'arte rispetto al linguaggio filosofico e delle scienze, evocando la figura dell'artista-filosofo, o artista nicciano che indebolisce le strutture forti, nel senso in cui lo intende Vattimo;
- 2) La pittura è, fra tutti i linguaggi (artistici), arte debole per eccellenza. In che senso lo è, e quali sono le conseguenze nel pensarla tale? Ciò naturalmente chiama in causa il ruolo della pittura nell'arte contemporanea, e la sua vocazione alla metafora ed al linguaggio poetico (Nietzsche, Heidegger);
- 3) L'ermeneutica ci consente di ripensare il rapporto tra pensiero e fare artistico in senso cir-

¹ Francesco Clemente, da un discorso tenuto al Skowhegan Awards Dinner (23 aprile, 2019, New York City), traduzione mia. Nell'originale inglese: “Of all languages I find that painting is the weakest and the most resilient, and it defies every notion we have about power and strength and this and that...it's so...not going to work out. The only thing that works is weakness, gentleness, and the perception of the...perfection of the imperfect.” Da una registrazione cortesemente messa a disposizione dalla Skowhegan School of Painting and Sculpture.

² Comunicazione personale, 28 giugno 2021.

³ Di questa informazione ringrazio l'artista Luca Buvoli, il quale ha lavorato su temi attinenti egli stesso. Comunicazione personale, 5 maggio 2023.

colare, non univoco. Non è un problema di traduzione, ma di interpretazione – dove la struttura che sottende alla relazione è dialogica, orizzontale, non verticale⁴.

Vedrò di argomentare e chiarire questi punti, ma procediamo per ordine, ovvero dagli scritti di Vattimo e la collocazione del discorso sull'arte all'interno del suo orientamento filosofico.

L'importante volume antologico di Gianni Vattimo, *Scritti Filosofici e Politici*⁵, a buon titolo opera omnia, è diviso in tre sezioni: *I filosofi* (comprendente i principali scritti di Vattimo su Heidegger e Nietzsche); *Ermeneutica* (comprendente i primi scritti-chiave come *Poesia e ontologia*, e scritti più tardi come *La fine della modernità*, *Oltre l'interpretazione*, e *Della realtà*); e *Pensiero debole* (comprendente il saggio dal titolo omonimo, *La società trasparente*, *Credere di credere*, *Dopo la cristianità*, *Comunismo ermeneutico*, *Essere e dintorni*). Ciò che salta subito agli occhi è che manca una sezione dedicata all'estetica, il che potrebbe sorprendere se consideriamo che molte delle riflessioni filosofiche di Vattimo, soprattutto nel suo periodo iniziale, hanno a che fare con questioni inerenti all'arte e all'estetica. Eppure risulta chiaro che il discorso sull'arte per Vattimo deve essere collocato nel contesto dell'ermeneutica da un lato, e del pensiero debole dall'altro.

In maniera ancora più radicale, come Vattimo chiarisce nel primo paragrafo del suo libro *Poesia e ontologia*, il problema dell'arte deve essere posto ontologicamente, e perciò tale questione non può essere limitata alla sfera estetica (una posizione che riprende la domanda posta da Heidegger nel saggio *L'origine dell'opera d'arte* del 1936). In effetti, pensare l'arte in un senso ontologico significa porre il tema della “differenza ontologica” sottolineato da Heidegger come il tema centrale della pratica ermeneutica che tale approccio tematico richiede. La “verità” dell'opera d'arte è quindi rivelata attraverso un processo di interpretazione⁶: «Nell'opera d'arte, e questo è un fatto attestato dall'esperienza di ogni lettore, si fa valere un appello di verità, di valore (o disvalore), che non si può trascurare⁷».

Esaminando l'evoluzione del suo pensiero nell'arco di più di mezzo secolo, sembra che Vattimo segua un percorso per così dire inverso rispetto a Heidegger – il quale, se dovessimo semplificare all'estremo, opera un passaggio dal pensiero politico a quello poetico (a partire dalla famosa *Kehre* degli anni '30); il filosofo italiano, d'altro canto, sembra passare dalla poetica alla politica, e da temi più specializzati filosoficamente a un coinvolgimento con temi di portata più sociale, incluso anche un rinnovato interesse nella religione. In una recente conversazione, Vattimo rifletté sulla questione della sua apparente deviazione dal discorso sull'arte caratterizzante la sua prima produzione filosofica, arrivando a una risposta che riguarda il suo sviluppo del

⁴ Sul problema della ‘traduzione’ a rischio *Aufhebung* hegeliana si veda *Poesia e ontologia*, in *Scritti Filosofici e Politici* (La Nave di Teseo, 2021), p. 989. D'ora in avanti abbreviato in *SFP*.

⁵ Le riflessioni che seguono su questo volume ed altri scritti di Vattimo sono state pubblicate in lingua inglese nel volume *The Vattimo Dictionary* (Edinburgh University Press, 2023), pp. 15-17, a cura di Simonetta Moro.

⁶ Si veda *Poesia e ontologia*, *SFP*, p. 951; Santiago Zabala, introduzione a Gianni Vattimo, *Art's Claim to Truth*, p. XIII.

⁷ *Poesia e ontologia*, *SFP*, p. 1013.

concetto di “pensiero debole” in una direzione politico-religiosa. Se inizialmente scrisse sull’arte e sull’estetica sotto l’influenza del suo maestro Pareyson, il perseguire il tema dell’indebolimento della metafisica lo portò in seguito a fissare la sua attenzione meno sull’oggetto artistico e la sua teorizzazione e più sui fatti sociali che lo caratterizzano. Anche nell’affrontare il problema dell’arte in un modo diciamo più convenzionale, non è tanto l’esperienza individuale che conta per lui, quanto un’estetica più generalizzata a un livello collettivo (anche Gadamer aveva parlato di Woodstock come uno spartiacque in questo senso). Riferendosi a uno dei suoi primi corsi all’università di Torino, “Arte e utopia” (1972), Vattimo considera il “pensiero debole” come pensiero utopico, perché indica una possibilità non realizzabile o non ancora realizzata⁸. E tuttavia, come egli ammette nell’introduzione a *Essere e dintorni* (citando Rorty), anche i sistemi filosofici si possono pensare come a dei romanzi, e quindi, come prodotti artistici; e la lettura della filosofia può infatti “cambiarci la vita”, che per Gadamer era il senso ultimo dell’esperienza della verità nell’arte⁹. È anche degno di nota che nel saggio *Dal dialogo al conflitto* (2008) Vattimo ritorni al saggio di Heidegger sull’origine dell’opera d’arte, dove questi definisce l’opera d’arte come «messa in opera della verità», e dove «la sede di questo accadere va cercata nell’opera d’arte. [...] Quel che costituisce la base della forza inaugurale dell’opera d’arte, e questo mi sembra oggi più importante di quanto non mi apparisse in passato, è il fatto che essa mantiene aperto il conflitto tra mondo e terra»¹⁰. Questo conflitto si può vedere più chiaramente nelle opere delle avanguardie storiche, le quali hanno sempre occupato un posto centrale nella riflessione vattimiana sull’arte, e che forniscono un aggancio alla dimensione politica e sociale non solo dell’esperienza estetica, ma anche del “pensiero debole” stesso.

Nel saggio *I confini dell’arte*, che osserva positivamente il disintegrarsi delle frontiere artistiche nei progetti avanguardisti del primo Novecento e oltre, il filosofo avanza l’ipotesi che «siamo oggi in grado di ripensare in modo più chiaro e forse anche ragionevole quell’alternativa positiva che Benjamin chiamava “politicizzazione dell’arte”¹¹». Qui Vattimo paragona il fenomeno della professionalizzazione nell’arte con la restaurazione della specializzazione in filosofia – la quale va di pari passo con la rinuncia di quest’ultima ai suoi legami storici con il pensiero “poetico” o creativo che ha sempre caratterizzato l’indagine filosofica centrata sulla politica, l’etica e l’esistenzialismo, ovvero ciò che si suole definire “filosofia continentale”. L’estetizzazione della vita sociale che è attualmente dominante richiede una risposta dalla filosofia, «non ristabilendo i “confini” di ciò che è davvero ambito estetico, ma domandandosi che significato abbia – ossia che possibilità progettualmente valide (emancipative) apra – la nuova situazione sociale in atto.»¹² Gli aspetti disturbanti e inquietanti dell’arte – dell’arte d’avanguardia soprattutto – sono, per Vattimo, i veri obiettivi della filosofia e della politica, e definiscono un’atteggiamento verso il mondo. Questo atteggiamento può solo (e deve) essere di disturbo, di messa in gioco, di non accettazione dello status quo.

⁸ Comunicazione personale, 28 giugno 2021.

⁹ *Essere e dintorni*, SFP, p. 2205.

¹⁰ *Della Realtà*, SFP, p. 1714.

¹¹ *Essere e dintorni*, SFP, p. 2326.

¹² *Ibid.*, p. 2329.

È in questo contesto che si colloca il discorso attorno all'arte come espressione/segno dell'indebolimento dell'essere, come testimonianza dell'oblio dell'essere, un ricordarsi di tale oblio (*Andenken*) che si dà attraverso i resti, frammenti, l'incompiutezza e l'imperfezione, in una visione nichilista dell'esperienza dell'arte e della sua verità. Un'ontologia ermeneutica dell'arte sostituisce,

alla verità come appropriazione della cosa mediante una rappresentazione adeguata... una verità intesa come abitare e come esperienza estetica più che cognitivo-appropriativa; ma questa esperienza estetica va a sua volta pensata in base al suo effettivo configurarsi nell'epoca della metafisica compiuta alla quale appartiene anche l'ontologia ermeneutica. Per questa esperienza, è falsa opera d'arte, *Kitsch*, solo e proprio quella che oggi si presenta con i caratteri della compiutezza, rotondità, armoniosa conciliazione e perfetta compenetrazione di contenuto e forma che erano i caratteri (pensati come) propri dell'arte nel suo senso classico¹³.

Come Vattimo aggiunge in un passaggio successivo, ormai solo la merce reclamizzata dalla pubblicità si presenta così – come “perfetta identificazione tra contenuto e forma, compiutezza, definitività dell'opera”¹⁴. Questo gusto per il frammento, l'incompiuto e l'indefinito, mentre se da un verso si può ricondurre agli esperimenti delle avanguardie storiche del Novecento e del modernismo stesso, dall'altro è caratterizzante in maniera forse ancora più evidente dell'epoca cosiddetta postmoderna, che del resto, come insegna Lyotard, non deve essere pensata semplicemente come “successiva” al modernismo (nel senso di *Überwindung*, superamento – termine ancora metafisicamente “forte”) ma addirittura come il modernismo nel suo stato nascente, o come sua dis-torsione, declinazione, invio, destino (*Verwindung*)¹⁵.

In questo quadro, la pittura nasce debole (almeno nel tempo post-hegeliano, ovvero moderno-contemporaneo), perché ha già dentro di sé la consapevolezza del proprio essere in uno stato di *convalescenza* (altro significato in cui si può intendere *Verwindung*, come Vattimo sottolinea in più occasioni, rifacendosi a Nietzsche e Heidegger¹⁶), come conseguenza della cosiddetta “morte della pittura” (variante della “morte dell'arte” di hegeliana memoria), molte volte annunciata e sempre smentita. Non perché la pittura sia ‘forte’ e quindi smentisca la debolezza, ma proprio in virtù della sua debolezza che le consente di rigenerarsi, adattarsi, plasmarsi secondo un movimento laterale, distorto e flessibile. La pittura in questo senso è arte *plastica* per eccellenza. Quindi il postmoderno è un momento in cui si offre questa possibilità *altra* a un linguaggio che sembrava ormai defunto.

Gli artisti del movimento “Arte debole”, formatosi nel 1986 attorno alla figura di Giancarlo Pagliasso, fin dall'inizio si proponevano di creare un'alternativa al clima culturale torinese (e più in generale italiano) monopolizzato da tendenze artistiche come l'arte povera, già consacrata ad

¹³ *Oltre l'interpretazione*, SFP, pp. 1534-35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1537.

¹⁵ Si veda Jean-François Lyotard, “What is Postmodernism?”, in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Blackwell, 2003), pp. 1131-37.

¹⁶ Si veda Robert T. Valgenti, “Convalescence (*Verwindung*)”, *The Vattimo Dictionary*, pp. 52-54.

arte “ufficiale” nel panorama internazionale. Il movimento nacque dal G.R.M. (Gruppo Ricerca Materialistica) alla fine degli anni '70, che allora si confrontava soprattutto con il teatro e la performance. Scrive Janus nell'introduzione al catalogo *Arte debole*:

Anche questi artisti sono a loro volta visionari: non pensano più che la bellezza sia colpevole o peccaminosa, ma non sono lontani dall'affermazione di Breton che la bellezza debba soprattutto essere convulsiva: non più indifferente, cioè, o puramente estetica, ma una bellezza, potremmo dire, fornita di temperamento, in grado di opporsi alla violenza mostruosa ed aberrante del mondo¹⁷.

Questo tipo di arte, formata dalla sostanza di una materia “ai limiti d'una nuova estasi che non ha nulla di mistico o di religioso, ma ...[è] molto intellettuale, e, talvolta, venata d'ironia”¹⁸ si rifaceva esplicitamente al “pensiero debole” che qualche anno prima aveva fatto i suoi esordi nel campo filosofico con il volume curato da Vattimo e Rovatti. Questi artisti – il già citato Pagliasso, Renato Ghiazza, Silvana Saini, Cinzia Maccarrone, Pier Luigi Pusole e Bruno Zanichelli, e architetti/designers come Bruno Ester, ed altri, intendevano la “debolezza” nel senso di un eclettismo dei materiali e della eterogeneità degli stili, la rinuncia a un linguaggio o messaggio unitario e coerente nella loro arte, ed il gusto per il piccolo oggetto di sapore spesso *Kitsch*, ludico e ironico. Come scrive Lisa Parola nel catalogo sopraccitato, «La caduta della funzione e la continua “tensione distensiva” nell'opera “d'arte”, ci portano a una completa rivisitazione del lavoro artistico che viene in tal modo “usato” come puro oggetto di piacere. Le scelte tattili: la materia è intesa come “soggetto forte” in contrasto con queste arti così deboli»¹⁹. L'“apparizione di un'estetica elastica” (Parola) si contrappone all'estetica rigida e severa delle avanguardie ‘poveriste’ e concettuali già storicizzate, che si rivolgevano per lo più a un pubblico colto e specializzato. Nelle intenzioni degli artisti del gruppo “Arte debole”, la nuova arte doveva essere “popolare, capace di comunicare con chiunque: anche mediante gli oggetti quotidiani, e quelli disusati”²⁰. Come scrive Paolo Pera,

La poetica della detta *avanguardia* (descritta da Pagliasso nella raccolta di saggi *Déjà Chimera*) è strettamente legata al raggiungimento vattimiano: laddove l'Essere non può più essere indicato nell'ente, l'arte non potrà più intrappolare l'Assoluto (né discuterne) – giacché ipotizzarne la ricerca, e soprattutto l'esistenza, sarebbe una presunzione metafisica; su questa riga l'Arte Debole tentò di rappresentare il superamento della comprensibilità dell'Essere attraverso i suoi metaforici “resti”: degli elementi bruti²¹.

¹⁷ Janus, “Il lupo mannaro e l'arte sotto la luna”, *Arte debole: Figure della derealizzazione tra manierismo filosofico, artificio e décor fantasy* (Torino, 1986), pagina non numerata.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Giancarlo Pagliasso, in Paolo Pera, “Siamo stati l'ultima avanguardia! Ma nessuno ci ricorda più”. Dialogo con Giancarlo Pagliasso sull'Arte Debole. *Arte*, 6 Aprile 2020. https://www-pangea-news.translate.google/arte-debole-pagliasso-paolo-pera/?_x_tr_sl=auto&_x_tr_tl=en&_x_tr_hl=en-US&_x_tr_pto=nui

²¹ *Ibid.*

È significativo che l'Arte debole, nel riscoprire il *Kitsch* e l'elemento decorativo fino ad allora rifiutato categoricamente dall'arte concettuale e minimalista²² vada a toccare il tema dell'ornamento, che pure trova una sua tematizzazione nel pensiero vattimiano. Pagliasso, infatti, conio il termine "ornamento sporco", forse in contrapposizione a un'idea di ornamento puro e non problematico dell'arte cosiddetta applicata, in favore di un'idea di ornamento come elemento volutamente marginale. Nel capitolo "Ornamento monumento" in *La fine della modernità*, Vattimo scrive:

Yves Michaud osserva che l'interpretazione offerta da Gombrich dell'imporsi del problema dell'ornamento nell'arte a cavallo tra otto e novecento, se fornisce concetti decisivi per l'impostazione della questione, non mette in discussione la distinzione tra "un'arte che si guarda, a cui si presta attenzione, e un'altra arte, quella decorativa, che sarebbe oggetto di un'attenzione solo laterale". Dal canto suo, Michaud propone invece di radicalizzare la tesi di Gombrich, e avanza l'ipotesi che "un gran numero di manifestazioni determinanti dell'arte contemporanea potrebbero consistere precisamente nel fatto di far passare al centro, nel punto focale della percezione, ciò che resta abitualmente ai suoi margini".²³

L'idea di marginalità dell'ornamento si ritrova nella concezione "debole" della metafisica Heideggeriana, dove "l'accadere dell'essere è piuttosto, nell'ontologia debole heideggeriana, un evento inapparente e marginale, di sfondo"²⁴, e, in ultima analisi, nella concezione della pittura stessa (e forse nell'arte in generale) nell'epoca contemporanea, dove il linguaggio della pittura in particolare è diventato marginale, non più centrale alla concezione estetica del mondo attuale (molto più "centrale", per esempio, è l'estetica dei mass media, del cinema, della pubblicità – almeno nel senso della loro "rilevanza" e influenza nella sfera del gusto comune). Al di là dunque delle poetiche specifiche del movimento Arte debole, consistenti in forme "estheticamente indifferenti" al "bello", il piacevole, il godibile, o al "brutto" e alla sgradevolezza del *Kitsch* – ovvero senza modelli soggettivi o referenti oggettivi ma autoreferenziali e auto-mimetiche²⁵, ciò che a me preme sottolineare è un'idea di "indebolimento" in senso più ampio, sia in forma materiale che in forma poetico-metaforica. Mentre l'arte debole del movimento omonimo esaltava l'ornamento, il rimando kitsch tipicamente postmoderno, come l'oggetto di massa o di uso quotidiano, una poetica "debole" applicata alla pittura nel senso che intendeva Clemente si articola piuttosto in alcune considerazioni sui materiali e il linguaggio stesso della pittura in generale, nell'epoca post- (o ultra-) metafisica.

²² Val la pena notare come un fenomeno simile avvenne anche in altri contesti, per esempio negli Stati Uniti con il movimento artistico "Pattern and Decoration" che si proponeva proprio di esaltare l'elemento decorativo e ornamentale (con connotazioni anche femministe) considerato anatema dalla critica e dall'arte "formaliste" degli anni '60-'70.

²³ *La fine della modernità*, in *SFP*, p. 1270.

²⁴ *Ibid.*, p. 1271.

²⁵ Vedi Pietro Bellasi, "(F)hrough Rhetorical Automatism", catalogo *Arte debole = Weak Art* (Stux Gallery, New York, 1991), pagina non numerata. Traduzione mia.

Anzitutto, la sostanza materiale della pittura si presenta come debole, nel senso di *low-tech* (se di tecnologia pur si tratta, è una tecnologia storicamente “debole” rispetto alle tecnologie dominanti del contemporaneo²⁶). I materiali della pittura (e del disegno, ma anche di certa scultura) non dipendono dalla manipolazione di macchinari e programmi (hardware/software) che dipendono a loro volta da fonti energetiche esterne, e codici prestabiliti (se voglio usare Photoshop devo adeguarmi ai codici del programma che funzionano in un certo modo: devo imparare la lingua della macchina – il software – per poter usare i comandi adeguatamente). Questi codici fanno sempre parte di un linguaggio forte nel senso che si basa su processi binari, matematici – non aperti all’interpretazione. È qui che il senso poetico-metaforico della pittura si contrappone al senso letterale-binario del linguaggio codificato necessario per far “funzionare” l’apparato tecnologico necessario a produrre o modificare immagini digitali. Si potrà obiettare: sì, ma il risultato è lo stesso; anche il computer può generare metafore e immagini poetiche. Può darsi, ma queste immagini devono sempre basarsi su delle ‘unità’ costitutive prestabilite, e per quanto microscopiche esse siano, non avranno mai la completa spontaneità – e quindi *imprevedibilità* – del gesto/segno prodotto dal corpo umano. È l’imprevedibilità e l’*indeterminatezza* del gesto pittorico che qui ci interessa, non tanto la spontaneità (che è comunque sospetta dal momento che potrebbe essere confusa con naïveté, inconsapevolezza, purezza, ecc. – tutti aspetti che non ci interessa perseguire perché fanno ancora parte di un discorso “metafisico” del fare artistico).

“Debolezza” o “indebolimento” del linguaggio artistico si possono intendere anche nel senso di mancanza di distinzione forte tra “generi” artistici diversi come astrazione e figurazione, o di distinzioni stilistiche che danno unità e compiutezza all’opera. In questo senso l’eclettismo e la ‘con-fusione’ di stili e generi tipica del postmoderno può considerarsi un segnale indicativo di questa concezione di arte debole. Ma è proprio nella sua incompiutezza o forse “imperfezione” (per usare l’espressione di Clemente) che l’arte trova un suo senso più profondo (una sua verità, per dirla con Heidegger). Tutto ciò non deve far pensare che il discorso attorno all’arte e la sua “debolezza” sia da pensarsi esclusivamente come “interno” all’arte stessa. Al contrario, ha delle implicazioni rilevanti anche rispetto alla posizione sociale dell’artista. Già nel 1944, Robert Motherwell articolava molto chiaramente la posizione problematica dell’artista moderno sia all’interno della società borghese del capitalismo avanzato, sia nei confronti dei movimenti socialisti che dovrebbero farsi portatori di sentimenti di opposizione alla società borghese:

Ma la crisi è data dal rifiuto dell’artista moderno, quasi *in toto*, dei valori del mondo borghese. In questo mondo gli artisti moderni formano una specie di *clandestinità spirituale* (*spiritual underground*). [...] La debolezza dei socialisti deriva dal loro isolamento. Per quanto deboli essi siano, sono questi gruppi a formare l’opposizione. Il socialista si propone di liberare la

²⁶ È chiaro che tutte queste considerazioni vadano intese come storicamente situate, ermeneuticamente, in un determinato contesto o paradigma, e non in maniera ‘essenzialistica’: nel Rinascimento, la pittura ad olio era tecnologicamente più ‘forte’ rispetto alla pittura a tempera, ed ebbe quindi il sopravvento da un certo punto in poi, per diversi secoli. Oggi si può dire lo stesso in riferimento a certe tecnologie digitali (per non parlare della cosiddetta Intelligenza Artificiale applicata all’arte e al design) che vanno per la maggiore e sembrano rendere obsoleta la pittura manualmente esercitata (sottolineo “sembrano”, ovviamente).

classe operaia dal dominio della proprietà, così da rendere lo spirituale alla portata di tutti. La funzione dell'artista è di attualizzare lo spirituale, così da renderlo capace di essere posseduto. È qui che l'arte istruisce, se mai lo fa.²⁷

A parte gli echi hegeliani che si possono ravvisare in questo passaggio ed altri nel saggio di Motherwell, ciò che si può trarre come insegnamento da questo testo – che per altro ben si associa a certi cicli pittorici dell'artista americano, come forse più emblematicamente nella serie delle *Elegia per la Repubblica Spagnola* (*Elegy to the Spanish Republic*), dipinta nel ventennio tra la fine degli anni '40 e la fine degli anni '60 – è la peculiare forza della spiritualità debole dell'artista di fronte alla sua non-appartenenza (al suo ruolo di “outsider”) nei confronti della società ma anche degli oppositori a tale società. Si può affermare cioè – saltando qualche passaggio – che la pittura è un'arte debole perché si fa portatrice di valori spirituali “deboli” – cioè non metafisici (ovvero non assoluti). Nel linguaggio di Hegel (che pure sostiene una metafisica forte) l'arte è una domanda, un grido rivolto verso l'altro da sé (o ciò che Vattimo chiama un carattere di appello di una verità²⁸). Hegel già vedeva la debolezza dell'arte, ma non vedeva la portata emancipatoria derivante da tale debolezza – il suo essere in convalescenza, per dirla con Vattimo, il suo non essere morta ma il suo essere in fase di rimessa, recupero, ripresa. Non ci è dato di sapere quanto ci metterà a riprendersi, ovviamente; ciò che sappiamo è che è in un momento di passaggio e trasformazione²⁹.

L'estetica ontologica di cui parla Vattimo sottende un'operazione ermeneutica (e non dialettica, che implica sempre “la coscienza raggiunta della totalità, il punto di vista dell'assoluto”³⁰), in quanto si fa interprete non solo dell'opera d'arte in sé (del “concreto modo di essere dell'arte”³¹), ma di altre istanze estetiche che concorrono a formare la riflessione sull'arte e a “ricostruire la conoscenza dell'epoca dell'essere, e dell'arte in essa”³²:

L'estetica ontologica è, sotto questo aspetto, tutto l'opposto di una pretesa di raggiungere in qualche modo l'essenza pura del fenomeno, sospendendo cartesianamente ogni pregiudizio culturale sulla sua struttura. In ciò, essa si riconosce anche come una filosofia della cultura o come una filosofia culturale: non c'è una struttura autentica del fenomeno che sia coperta da sovrastrutture culturali; l'unico modo di essere del fenomeno è il suo integrale modo di essere

²⁷ Robert Motherwell, “The Modern Painter's World”, in *Art in Theory 1900-2000*, p. 644. Traduzione mia.

²⁸ Si veda per es. *Poesia e ontologia*, SFP, p. 1016.

²⁹ Pensando ad un esempio di avanguardia storica, avanzerei l'ipotesi che anche la ‘Metafisica’ inaugurata da Giorgio de Chirico era una metafisica debole, fatta di manichini, stampelle, grucce, biscotti e strumenti di misura fuori uso...di poltrone ottocentesche nell'acropoli e di colonne greche nei salotti borghesi. Una metafisica post-umana e postmoderna *ante litteram* verrebbe da dire, seguendo un'intuizione di Jean-François Lyotard (op. cit.), secondo il quale il postmoderno addirittura precederebbe il moderno, ne sia all'origine, in un movimento anaprotetico e circolare. L'elemento ironico sempre presente in de Chirico ne sarebbe ulteriore prova, come pure lo è il suo attraversare e ‘citare’ movimenti artistici diversissimi nel corso della sua carriera artistica, come per esempio il barocco, il rococò, il realismo ottocentesco, la pittura antica greca e romana, ecc.

³⁰ *Poesia e ontologia*, SFP, p. 961.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

storico, incarnato nella concretezza dei nostri modi di rapportarci ad esso, carico di tutti i significati che una tradizione culturale gli attribuisce³³.

Secondo un modello ermeneutico, l'arte è un aprirsi verso l'altro da sé (anche nel senso di altri periodi storici, altri stili, altri artisti che si vogliono prendere a modello³⁴), non è una riflessione su se stessi. Il fare artistico presuppone il mettersi in ascolto; perciò stesso è mettersi in una posizione vulnerabile perché l'ascolto non determina le risposte; lascia aperta la possibilità di ricevere delle riposte o il suo contrario. Si tratta di una debolezza produttiva, non passiva. L'ascolto permette all'altro di manifestarsi. Per questo gli anacoreti e i mistici hanno bisogno del silenzio. Nel silenzio si crea uno spazio in cui si possono udire delle cose (non prevedibili).

L'arte crea lo spazio per ciò che non si conosce – l'inaudito, lo sconosciuto. Ed è per questo che l'arte è a buon titolo conoscenza: ci dà la possibilità di conoscere attraverso l'esperienza del non conosciuto – l'esperienza dell'altro. Vattimo è esplicito riguardo al rapporto con l'altro che scaturisce da una lettura in positivo della differenza ontologica:

Anche se resta un carattere fondamentalmente apofatico della filosofia, lo studio della struttura dell'ente non è più qualcosa di irrilevante: la struttura stessa dell'ente non è chiusa su di sé, per cui l'approccio all'essere sia qualcosa che non ha nulla da fare con la conoscenza di tale struttura; la stessa storia della mentalità fondativa rivela che l'ente manifesta delle brecce, delle discontinuità, un'apertura all'altro³⁵.

Sempre in *Poesia e ontologia*, ciò che Vattimo afferma sull'opera che si dà alla nostra coscienza come oggetto di discorso o di dialogo di fatto stabilisce il legame indissolubile fra funzione estetica e interpretazione, dunque tra l'oggetto artistico e l'ermeneutica; mentre decade il momento valutativo (che regge tutta la critica di tipo kantiano o neo-kantiano) “in quanto statico riconoscimento della perfezione della cosa”³⁶. Cosa che non potrebbe essere più lontana dagli artisti, come Clemente, che si rifanno al pensiero debole nell'esaltare l'imperfezione e l'indeterminatezza dell'opera d'arte.

Nota

Una versione ridotta di questa relazione è apparsa nella rivista online *Fata Morgana Web*, con il titolo: “L'Irriducibile debolezza della pittura. Arte e pensiero debole”, 19 settembre 2023: https://www.fatamorganaweb.it/arte-e-pensiero-debole/?fbclid=IwY2xjawHMMzxleHRuA2FlbQIxMQABHfNC8ppGnYARiSMaHl3Jb5upDNTqlzorFUdHa204TQbMtQG49xMHQcJA_aem_pXwefbH1GASHYzNfhu3bTg

(Data di accesso 15 dicembre 2024)

³³ *Ibid.*

³⁴ Ad esempio, si veda l'artista contemporaneo Jacobo Borges ed il suo periodo di identificazione con Rembrandt.

³⁵ *Poesia e ontologia*, SFP, p. 958.

³⁶ *Ibid.*, p. 988.