

“Ciò che rimane”. L’arte come monumento in Vattimo (e Deleuze)

DANIELA ANGELUCCI*

Sommario: 1. La zona d’ombra - 2. Mondo e terra, località e contrada - 3. Geofilosofia e arte - Conservare.

Abstract: This article examines Gianni Vattimo’s conception of art as an event and as a “monument” understood not as stable foundation but as what remains — a fragile, residual trace that resists full consumption by interpretation. Starting from Vattimo’s *Pensiero debole* and his Heideggerian reading of art as the setting-into-work of truth, the paper explores the tension between world and earth, locality and background, and the role of marginality, materiality, and finitude in aesthetic experience. The notion of monumentality is reinterpreted as persistence through vulnerability rather than permanence through strength.

The essay then places Vattimo in dialogue with Deleuze and Guattari’s geophilosophy, particularly their concepts of territory, deterritorialization, and the artwork as a “block of sensations.” This comparison highlights a shared emphasis on art as an immanent process that both opens worlds and conserves forces, while diverging in their respective emphases on hermeneutic weakening versus productive becoming. The article argues that art, for both traditions, conserves not meanings or intentions but traces and affects that endure as sites of openness, resisting closure while continuing to shape experience.

Keywords: *Pensiero debole*/Weak Thought; Art; Monument; Geophilosophy; Deterritorialization

1. La zona d’ombra

I protagonisti del pensiero debole, della sua proposta ma anche dei dibattiti e delle abiure successive, sono stati filosofi e professori di teoretica e di estetica, molti degli autori presenti nella raccolta del 1983 hanno insegnato estetica nelle università. C’è un motivo sostanziale di questa circostanza: se la proposta di un pensiero debole, è l’indicazione che “la razionalità deve, al pro-

* Università degli studi Roma 3.

prio interno, depotenziarsi, cedere terreno, non aver timore di indietreggiare verso la supposta zona d'ombra, non restare paralizzata dalla perdita del riferimento luminoso, unico e stabile, cartesiano"¹, la sfera dell'estetica è esemplare di questo movimento. In particolare, la dimensione estetica è esemplare della discontinuità del tempo post-metafisico, una discontinuità che è apertura e che può dischiudere nuove strade e nuovi orizzonti.

La proposta del libro *Il pensiero debole* è quindi una proposta molteplice ma che ha come sfondo unitario il lavoro di Vattimo sull'arte e l'estetica elaborato negli anni precedenti. Prenderò le mosse quindi da questo lavoro, e in particolare dalla sezione intitolata *La verità dell'arte* nel volume *La fine della modernità* – una raccolta di saggi apparsi originariamente sulla *Rivista di estetica* negli anni Ottanta, quindi coevi al *Pensiero debole*. In primo luogo, in questi scritti Vattimo mette in questione l'interrogativo ontologico, essenzialista sull'arte. La domanda "che cosa è l'arte?" presuppone una certa visione del mondo che nell'attualità, argomenta l'autore, ha perso il suo senso. A quale attualità ci si riferisca qui è chiaro a chi abbia anche solo una conoscenza sommaria del pensiero di Vattimo: si tratta dell'epoca del congedo dalla modernità, che si distacca dalla logica dello sviluppo lineare e dal pensiero del fondamento, della stagione "della fine della metafisica così come Hegel la profetizza, come Nietzsche la vive e come Heidegger la registra"².

L'arte di cui si parla è dunque l'arte dell'epoca della morte o meglio del tramonto dell'arte, che è un aspetto del "più generale accadimento che è la *Verwindung* della metafisica". Si parla dunque di una situazione in cui l'essere non si presenta come ciò che sta, che permane, ma piuttosto come ciò che affiora e scompare, ciò che nasce e poi svanisce. Ciò che risulta problematico, allora, è il presupporre che sia ancora possibile rispondere alla domanda "che cos'è?", se non ricorrendo a categorie metafisiche appartenenti a un'epoca ormai conclusa. Questo nodo teorico era e rimane importante, poiché questa domanda è ancora oggi al centro della riflessione estetica di vari autori, di stampo soprattutto analitico, e corre spesso il rischio di condurre a risposte tautologiche o comunque riduttive. Pur non essendo l'unico tema al centro della tradizione filosofica analitica angloamericana, il problema ontologico rappresenta senza dubbio uno dei nodi maggiormente dibattuti, alimentando un confronto ricco di posizioni anche profondamente divergenti. Se da un lato la vivacità del dibattito è uno degli aspetti più apprezzabili di questa corrente di pensiero, dall'altro essa paga spesso il prezzo di un approccio volutamente diretto e, per certi versi, ingenuo, accompagnato dall'assunzione preliminare di un soggetto sempre razionale e univoco. La proposta di Vattimo, volta a scardinare l'idea che vi sia un essere come "ciò che sta", pone giustamente in questione, alla radice, la possibilità di individuare un'essenza dell'arte come fondamento.

Tuttavia, contrariamente a quanto si potrebbe concludere in modo affrettato, è importante sottolineare che, nel pensiero di Vattimo, il non interrogarsi sull'essenza dell'arte non implica un suo ridimensionamento, né tantomeno la volontà di relegarla al silenzio. Al contrario, è proprio il tempo dell'arte – segnato dal "salto" e dalla genialità creativa – a costituire un paradigma dell'epoca che stiamo cercando di delineare. Lungi dall'essere una dimensione mutilata o indicibile, l'estetica si mostra, anzi, come esemplare di un tempo della differenza e della discontinuità.

¹ G. Vattimo e P. Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1987⁵, p. 10.

² G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1993, p. 60.

Scrivo Vattimo:

Che certe opere ‘epocali’ del novecento — dalla Recherche proustiana all’Uomo senza qualità all’Ulysses e al Finnegan’s Wake — siano concentrate, anche sul piano del ‘contenuto’, sul problema del tempo e dei modi di esperire la temporalità fuori dalla sua linearità pretesa naturale, tutto ciò non è forse senza significato³. (FM, p. 115)

Se l’essere si manifesta come evento anziché come essenza, se nasce e muore, e se la nostra esperienza della storia subisce un mutamento radicale – non più percepita come un percorso lineare né come un processo progressivo e cumulativo – allora l’esperienza dell’arte assume un ruolo centrale, divenendo emblematica del nostro tempo. Ne deriva, per l’estetica, una funzione complessa ma cruciale:

Ciò che ne risulta è anche il riconoscimento di una peculiare ‘responsabilità’ dell’estetico; non tanto o solo dell’estetica come disciplina filosofica, ma dell’estetico come sfera dell’esperienza, come dimensione d’esistenza che assume così un valore emblematico, di modello, appunto, per pensare la storicità in generale.

All’abbandono legittimo della ricerca di una definizione ontologica – in sintonia con la dissoluzione epocale di ogni fondamento tipica del nostro tempo – si accompagna, in modo solo in apparenza paradossale, l’emergere della centralità dell’estetico, con il suo carattere autoformativo e la sua intrinseca pluralità.

Il nodo problematico di questa prospettiva, evidenziato in più occasioni dallo stesso Vattimo, concerne il tramonto dell’arte considerato da due punti di vista distinti: in una prospettiva forte, come “la fine dell’arte come fatto specifico e separato dal resto dell’esperienza”; in senso debole, come “l’estetizzazione come estensione del dominio dei mass-media”, intesi come produttori di consenso, di gusti e di un sentire condiviso. Rendendo espliciti gli interrogativi che attraversano il pensiero di Vattimo, ci si può allora domandare: se l’estetico permea il nostro mondo, qual è il senso (se non l’essenza) dell’arte? È possibile concepire un’arte non più confinata in uno spazio separato e, al contempo, evitarne il dissolvimento, il rischio di un suo disfacimento totale, in un’epoca in cui tutto tende a manifestarsi come un’opera d’arte?

A queste domande sull’arte si aggiungono interrogativi più specifici riguardanti l’estetica filosofica: accettando la responsabilità che comporta una concezione dell’estetico in questi termini, è possibile evitare il suo dissolvimento, nel momento in cui l’estetica viene considerata da una prospettiva che non rinuncia, però, al confronto con le altre dimensioni? Per porre la questione in termini più semplici: da un lato, resta l’esigenza di concepire l’estetica insieme alle altre dimensioni, come uno degli ambiti in cui “ne va” della nostra esistenza; dall’altro, persiste la necessità di mantenere intatta una sua specificità e una sua forza peculiare. In effetti, non va dimenticato che, in più passaggi dei suoi scritti, Vattimo individua nell’arte – in particolare nella poesia – un’esperienza privilegiata rispetto a quella quotidiana.

³ *Ibidem*, p. 103.

A questo proposito, vale la pena citare Gianni Carchia, allievo di Pareyson come Vattimo. Nei suoi scritti, Carchia ha affrontato il tema dell'estetica senza mai rinunciare al confronto e all'apertura verso altri ambiti, cercando da un lato di evitare una riduzione del significato e del compito della disciplina estetica, ma dall'altro rimanendo vigile e consapevole del rischio di un'espansione indiscriminata, e quindi di un possibile dissolvimento. Questa preoccupazione ha caratterizzato il suo pensiero fino all'ultimo libro pubblicato in vita, dedicato all'estetica antica. Per Carchia, l'antichità classica rappresenta anzitutto l'epoca in cui si cercava una configurazione artistica

tanto più salda quanto più essa è affidata al gioco [delle] influenze esterne. Tutte le grandi opere dell'arte classica sono il frutto di un'ananke, di una necessità. Se guardiamo ad esse con un atteggiamento puramente estetico, che assuma il postulato moderno dell'autonomia dell'arte, non riusciamo a coglierne l'essenziale. [...] Tali opere sono sempre, infatti, il risultato di una tensione, di una lotta: esse sono, propriamente, esiti, riuscite, nate da una frizione con l'eteronomia, con la dipendenza dell'arte da altre sfere di valori⁴.

Un suggerimento significativo che emerge da questa affermazione è quello di concepire l'arte e la dimensione estetica come il frutto di una tensione continua con ciò che è differente, come un esito che non è mai definitivo, ma sempre in divenire. Questa tensione, infatti, non si risolve una volta per tutte, ma si configura come una lotta costante per una specificità che, pur essendo raggiunta in determinati momenti, è sempre, di volta in volta, da riconquistare, da riaffermare, in un processo che non si esaurisce mai. L'arte, in questo senso, non è un campo statico né un territorio da possedere definitivamente, ma uno spazio in cui la differenza, il nuovo, l'altro, entrano continuamente in gioco, richiedendo una continua rinegoziazione della sua natura e del suo ruolo nella nostra esperienza.

2. Mondo e terra, località e contrada

Un possibile esito di questo interrogarsi tra l'assunzione dell'arte e dell'estetica come momenti paradigmatici e la necessità di preservare la loro specificità può essere rappresentato dalla tesi, sostenuta da Vattimo, dell'opera d'arte come evento. Qui si riconosce all'arte una specificità che non risiede in una proprietà ontologica, ma nel suo essere "messa in opera della verità", come Heidegger scriveva in *L'origine dell'opera d'arte*. Si tratta di una posizione centrale nel pensiero di Vattimo sin dal 1967, nel saggio *Poesia e ontologia*. La verità di cui si parla qui, naturalmente, non è una verità preesistente che l'arte semplicemente imiterebbe, né implica un conformarsi o un adeguarsi a qualcosa di già definito, ma si riferisce a un evento in cui si manifesta la verità di un'epoca. Nell'accadere dell'opera, questa verità non solo si rivela, ma si costituisce. In questo senso, l'opera d'arte non solo organizza nuove forme storico-sociali (un aspetto che richiama anche l'idea kantiana dell'arte come istituzione di intersoggettività e comunicabilità),

⁴ G. Carchia, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari, 2000, p. VII.

ma sospende l'ovvietà del mondo, costituendosi come causa di spaesamento e creando mondi possibili, mondi alternativi.

Ma la messa in opera della verità di cui si parla è da intendersi soltanto come apertura di mondi storici? Nei testi *Morte o tramonto dell'arte* (1980) e *L'infrangersi della parola poetica* (1983) Vattimo supera questa idea riprendendo la coppia di concetti heideggeriani "esposizione (Aufstellung) di un mondo (Welt)" e "produzione (Herstellung) della terra (Erde)", concetti che si fronteggiano in un conflitto. Se l'esposizione di un mondo è legata infatti alla dimensione mondana, storica, culturale, la produzione della terra è "quell'elemento dell'opera che si fa avanti come sempre di nuovo chiudentesi, come una sorta di nocciolo mai consumabile dalle interpretazioni" (FM, p. 79). Si riferisce a questo elemento terrestre la citazione che Heidegger propone dall'inno *Andenken* (1803) di Hölderlin: "Ciò che rimane, lo fondano i poeti".

Nel linguaggio poetico e nell'arte, accanto all'apertura di mondi e al dispiegarsi dei significati, esiste un elemento terrestre, materiale, che rimanda alla nostra mortalità, che implica il nascere e il maturare, portando con sé i segni del tempo. Questo elemento materiale e temporale, questo "altro dal mondo", è la monumentalità dell'opera d'arte, della poesia. Naturalmente, non si tratta di una monumentalità che suggerisce la piena coesione ed equilibrio di forma e contenuto, ma di ciò che permane come segno, che non si lascia consumare nel continuo rinvio e nell'interpretazione. Il "ciò che rimane", fondato dai poeti, è un monumento non tanto nel senso di ciò che si conserva, quanto in quello di ciò che resta, dunque monumento come traccia, temporalità, finitezza. Precisazione forse ovvia per qualcuno, ma che forse vale la pena ribadire: l'esposizione alla mortalità, che per una cosa-strumento ha un senso distruttivo, rappresenta una positività per l'opera d'arte. Nel conflitto tra mondo e terra c'è infatti un disvelarsi (mondo) che non ha cancellato l'occultamento da cui proviene (terra). In questa "mezza luce" – la zona d'ombra di cui si parlava nella prima citazione tratta dalla premessa del *Pensiero debole*, da opporre al luminoso pensiero cartesiano – il vero che si dà non ha i tratti autoritari dell'evidenza metafisica (in questo senso l'esperienza è paradigmatica): è la verità stessa che cambia natura, divenendo "mezza luce".

Nell'articolo *Ornamento monumento* (1982), dedicato alla conferenza di Heidegger *L'arte e lo spazio* (1969), che si concentra sulla scultura, Vattimo riconosce nelle pagine di Heidegger una nuova declinazione della definizione di arte come "messa in opera della verità", identificando in esse un'analisi che va oltre la mera ripresa dei temi trattati in *L'origine dell'opera d'arte*. Questa nuova declinazione può essere compresa partendo dalla domanda: cosa accade se i concetti heideggeriani di esposizione di un mondo e di produzione della terra vengono applicati non alla poesia, ma alla scultura? Cosa succede a questi concetti quando si passa da un'arte temporale a un'arte spaziale? La nuova prospettiva, spostando la questione dall'accadere temporale dell'essere al suo accadere spaziale, chiarisce il significato della nozione di terra in Heidegger, evitando fraintendimenti che la vedrebbero erroneamente come fondazione o inaugurazione.

In questo scritto, Heidegger descrive l'abitare poetico come un "disporre località" e un mettere queste località in relazione con la "libera vastità della contrada". Viene così introdotto un altro binomio, quello del gioco tra località (*Ortschaft*) e contrada (*Gegend*), che può essere inteso come una specificazione della coppia conflittuale mondo-terra. L'opera dispone località, è

agente di un (nuovo) ordine spaziale, nello stesso modo in cui espone nuovi mondi, ma è anche punto di fuga verso la vastità della contrada, una “messa in avanti” della terra. Lo spostamento dall’idea temporale a quella spaziale permette di comprendere meglio il significato di “produzione di terra”, che non significa in alcun modo una fondazione o un’inaugurazione, ma piuttosto un’apertura che si presenta come dilatazione, come sfondamento. La terra – o la contrada – è, in una parola, lo sfondo.

Tuttavia, è possibile considerare lo sfondo, ciò che sta sullo sfondo, in due accezioni che si intrecciano e si arricchiscono vicendevolmente: 1) come sfondamento, apertura, orizzonte, la vastità della contrada, un’ampiezza che accoglie e trascende ogni singola località, configurando un paesaggio che si estende oltre i confini immediati della visibilità; 2) come ciò che è posto in secondo piano, marginale, un elemento che, proprio per la sua collocazione periferica, svolge un ruolo fondamentale nel suggerire implicazioni sotterranee e inavvertite. Essere ai margini, essere marginale – cioè il riconoscimento di un aspetto costitutivamente decorativo, ornamentale e periferico – non riguarda esclusivamente un tipo particolare di arte, ma si presenta come un carattere intrinseco e strutturale di ogni arte, in quanto ogni opera, in quanto tale, porta con sé una verità che si esprime attraverso il suo essere non totalmente centrata, ma appunto parzialmente nascosta o marginale. In questo senso, una verità che può accadere “eventualmente”, come evento, è un evento marginale e di sfondo, ma proprio in questa marginalità rivela la sua potenza, la sua capacità di sfidare le convenzioni e di aprire nuove prospettive.

Ciò che davvero è, l’ontos on, non è il centro di contro alla periferia, l’essenza di contro all’apparenza, il durevole di contro all’accidentale e mutevole, la certezza dell’objectum dato al soggetto, di contro alla vaghezza e imprecisione dell’orizzonte del mondo; l’accadere dell’essere è piuttosto [...] un evento inapparente e marginale, di sfondo⁵. (p. 94)

Vattimo, nel descrivere l’esplosione dell’estetico e la sua emblematicità per la nostra epoca, si volge dunque alle arti spaziali, seguendo Heidegger e la sua conferenza del 1969. Tale spostamento consente di chiarire la nozione di terra, che abbiamo già definito come qualcosa di diverso dalla fondazione o dall’inaugurazione, concetti che potrebbero facilmente essere fraintesi se considerati in una prospettiva temporale. In realtà, si tratta di sfondamento, apertura, e dunque di sfondo, che rappresenta sia un orizzonte aperto, sia una forma di marginalità. In questo modo, viene anche chiarito il concetto di monumentalità, che rischia anch’essa di essere erroneamente intesa come permanenza solida e coesa, come una base fondativa in contrasto con la debolezza di cui si parla. Nel monumento, la verità che l’arte mette in opera non si manifesta come qualcosa di profondo e assoluto, ma piuttosto come un residuo, come una traccia residuale, come ciò che resta, ma non per la sua forza, bensì per la sua debolezza. Infatti, questa verità si conserva, permane, ma “nella forma di ciò che è morto”, come scrive Heidegger, non per la sua potenza, ma per la sua vulnerabilità. Eppure, è fondamentale ribadire che questa debolezza non implica una rinuncia a una visione monumentale dell’arte, poiché, come Vattimo sottolinea, “ciò

⁵ G. Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 94.

che rimane, lo fondano i poeti”. In altre parole, anche nella sua debolezza, l’arte conserva una forza che, pur non essendo solida e stabile, è in grado di lasciare tracce durature, segni di un’epoca che non si riducono alla mera permanenza, ma che piuttosto sfidano la nostra concezione di ciò che è solido e permanente.

3. Geofilosofia e arte

Nella premessa al *Pensiero debole* Vattimo e Rovatti citano Deleuze per segnare la distanza tra quanto trattato nel libro e i concetti deleuziani di “rizoma” e “simulacro”. Non volendo quindi collegare il pensiero di Vattimo e quello di Deleuze in relazione alla cosiddetta post-modernità o all’idea di una “debolezza della verità”, è possibile però metterli in dialogo su un insieme di temi che, nel pensiero deleuziano, si possono ricondurre al nome di “geofilosofia”. Deleuze ne scrive, insieme a Félix Guattari, dapprima in *L’Anti-Edipo* (1972) e in *Mille piani* (1980), e successivamente in *Che cos’è la filosofia?* (1991), dove *Geofilosofia* è il titolo del quarto capitolo, composto da pagine di particolare densità.

L’esigenza teorica da cui nasce questo concetto è quella di superare l’immagine, in primo luogo platonica, del pensiero come cammino ascendente dal basso verso l’alto – un movimento che presuppone un ordine gerarchico e una meta di perfezione o verità ultima –, per sostituirla con una sorta di orizzontalità: un movimento di superficie, situato su un piano di molteplicità immanenti, privo di qualunque elemento che, appunto, lo trascenda. In questa nuova configurazione, il pensiero non tende più a elevarsi verso un principio superiore, ma si diffonde orizzontalmente, seguendo traiettorie fluide, multiple, che non convergono verso un punto unico, bensì proliferano incessantemente. È all’interno di questo quadro concettuale che i due autori impiegano una coppia di concetti che sembra richiamare, da una prospettiva differente, i binomi heideggeriani ripresi da Vattimo: “territorio”, inteso come identità dei luoghi, spazio chiuso e determinato (spazio striato, nella loro terminologia), e “terra”, come apertura, variazione infinita, spazio non segnato da confini interni (spazio liscio). Il territorio è organizzazione, stabilizzazione per quanto provvisoria delle forze che abitano uno spazio, la loro traduzione in forme riconoscibili e delimitabili; la terra, al contrario, designa la dimensione del possibile, dell’informe, della creatività non ancora incanalata, un campo aperto a metamorfosi e trasformazioni senza fine. La tensione tra questi due poli – chiusura e apertura, stabilizzazione e movimento – anima il pensiero deleuziano, e anche attraverso il confronto con Vattimo offre un terreno fertile per ragionare sui modi in cui l’arte, la filosofia e più in generale le pratiche di pensiero possono sfuggire a ogni irrigidimento dogmatico e restare in costante divenire.

In questo senso, il movimento di “deterritorializzazione” rappresenta l’azione di smarcamento, di fuga dal territorio di appartenenza: un gesto che, sovvertendo l’ordine stabilito, apre ogni spazio chiuso, ogni configurazione territoriale, verso la terra, ovvero verso la “vastità della contrada”, per usare le parole di Heidegger e Vattimo. Si tratta di un processo che disfa i legami fissi, dissolve le strutture identitarie consolidate, favorendo un’esplorazione continua dello spazio come luogo di possibilità e di trasformazione. Tuttavia, a ogni tentativo di sottrarsi a un potere

da cui si è stati determinati, conquistando una funzione altra rispetto a quella originariamente assegnata, corrisponde inevitabilmente la possibilità di una nuova “riterritorializzazione”: la formazione, cioè, di una nuova identità territoriale, di un nuovo assetto riconoscibile, che, a sua volta, stabilisce confini e codificazioni da cui sarà nuovamente necessario liberarsi. I due termini – “deterritorializzazione” e “riterritorializzazione” –, considerati insieme come elementi di un unico binomio dinamico, diventano quindi i veri operatori che articolano il movimento incessante tra territorio e terra (tra mondo e terra, tra località e contrada), un movimento segnato da continue aperture, da linee di fuga che spingono verso posizioni minoritarie, marginali, aperte all’infinito, e, al tempo stesso, da momenti di ricomposizione, di nuova costruzione di spazi segnati, determinati, organizzati. Questo processo, lungi dall’essere lineare, disegna piuttosto una cartografia mutevole, fatta di slittamenti, deviazioni e nuovi assestamenti temporanei.

Sebbene tale movimento sia, secondo Deleuze e Guattari, rintracciabile in ogni ambito dell’esperienza – investendo non solo le dinamiche del potere e della politica, ma anche i livelli più immediati e corporei dell’esistenza quotidiana (come quando, osservano gli autori, “anche il canto può essere una deterritorializzazione della bocca”, capace di liberarla dalla sua funzione strettamente alimentare) –, esso assume un’importanza decisiva nell’ambito della creazione artistica. L’opera d’arte, per esistere, deve costituirsi come un “blocco di sensazioni”, una composizione di affetti e percetti che riesca a tenere insieme consistenza ed apertura, intensità e molteplicità. Questa creazione non avviene a partire da un’idea trascendente, né si fonda su un modello ideale esterno: si produce invece su quello che Deleuze e Guattari chiamano piano di immanenza, uno spazio senza gerarchie precostituite, dove il pensiero e la creazione si muovono orizzontalmente, seguendo traiettorie multiple e imprevedibili.

In questo contesto, “è necessario un vasto piano di composizione che operi una sorta di dequadratura secondo delle linee di fuga, che passi attraverso il territorio solo per aprirlo sull’universo, che vada dalla casa–territorio alla città–cosmo”⁶. L’opera si forma così su una soglia instabile, dove si intrecciano due dinamiche fondamentali: da un lato, un principio di composizione, di organizzazione e delimitazione – l’atto di striare, di tracciare “località” su un territorio, conferendo alla creazione una forma determinata; dall’altro, un principio di apertura, di deterritorializzazione, di sfondamento, che spinge continuamente verso la terra, verso l’illimitato, verso la “vastità della contrada”. In questo senso, l’arte, lungi dall’essere una rappresentazione o una semplice espressione, si configura come un atto produttivo, un processo di costruzione di nuovi territori che, tuttavia, portano in sé la forza della propria futura deterritorializzazione. Essa diventa un laboratorio di mondi possibili, uno spazio dove la linea di fuga non è solo una rottura ma anche una condizione fondamentale per ogni nuova forma di esistenza.

Questa concezione dell’arte come dinamica incessante di composizione e deterritorializzazione permette di delineare un confronto, tanto implicito quanto fertile, con l’orizzonte teorico di Vattimo. Se il “pensiero debole” invita a riconoscere la fine delle strutture metafisiche forti, l’abbandono dell’idea di verità unica e fondante, esso condivide con Deleuze e Guattari una sensibilità per il carattere frammentario, plurale e instabile dell’esperienza. Tuttavia, mentre in

⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 189.

Vattimo la “debolezza” si traduce soprattutto in un’ermeneutica della riduzione della violenza ontologica – un invito a pensare in termini di attenuazione, di interpretazione multipla, di storicizzazione delle verità –, in Deleuze e Guattari l’accento si sposta decisamente sull’elemento della produzione, della creazione di nuove connessioni e possibilità. Il venir meno delle strutture forti non implica semplicemente un’epoca della dissoluzione, bensì apre a un campo di forze vitali, a un’esplosione di linee di fuga che continuamente riplasmano il reale. In questo senso, la deterritorializzazione artistica, con il suo incessante sfondamento dei codici e delle identità fisse, incarna una sorta di pensiero debole radicalizzato, spinto non tanto verso la pura decostruzione, quanto verso un’intensificazione della vita, della molteplicità, dell’immanenza.

4. Conservare

Un altro punto di contatto tra i temi trattati da Vattimo e il pensiero di Deleuze e Guattari emerge nel capitolo dedicato all’arte di *Che cos’è la filosofia?*. In queste pagine si trova un’affermazione che potrebbe sembrare paradossale a chi ha in mente Deleuze come filosofo della produzione differenziante, come colui che ha definito la filosofia in termini di creatività pura e invenzione. Infatti, gli autori sostengono che la caratteristica principale dell’arte è quella di conservare. Qui emerge una sorprendente convergenza con Vattimo, che, nel suo *Pensiero debole*, parla dell’arte come di “ciò che rimane”. Ciò che viene sottolineato è, in entrambi i casi, il rifiuto di considerare l’opera come un monumento nel senso tradizionale del termine, ossia come qualcosa che si stabilisce come fondamento, come punto di partenza o origine di una verità immutabile. Tuttavia, in modo analogo a quanto proposto da Vattimo, ciò che viene conservato nell’opera d’arte non è la sua forma definitiva o l’intenzione originaria dell’autore, ma piuttosto una dimensione immanente e resistente che la struttura. Conservare, nel pensiero di Deleuze e Guattari, significa far sì che l’opera continui a sostenersi su di sé, non come un riflesso dell’autore o un testimone di un passato, ma come un insieme di sensazioni e affetti che restano vitali, in grado di attivare nuove possibilità. Si tratta di un’arte che non dipende da un autore ma che, al contrario, si emancipa dall’esperienza soggettiva dell’autore e persino del fruitore per divenire un campo di forze autonome.

In questo modo, l’autoposizione dell’opera d’arte non equivale a una fissazione dogmatica della sua forma, ma implica piuttosto un’autoaffermazione che permane come blocco di sensazioni non più legate a vissuti soggettivi, ma in grado di contattare le forze vitali svincolate dalla rappresentazione. Così come nel pensiero di Vattimo l’arte diventa qualcosa che, pur nella sua fragilità, resiste nel tempo, nel pensiero deleuziano l’opera resiste, ma resiste nel suo divenire, nel suo non esaurirsi mai in una singola definizione o in un costrutto individuale. Il blocco di sensazioni che prende forma nell’attività artistica – ciò che Vattimo, nel contesto della sua filosofia, definirebbe come il monumento come traccia – non è costituito semplicemente da percezioni e affezioni, quelle sensazioni immediate e soggettive che derivano dall’esperienza personale. Piuttosto, si compone di “percetti” e “affetti”, termini che Deleuze e Guattari utilizzano per indicare sensazioni e sentimenti ormai separati dall’esperienza immediata, liberi dal vissuto soggettivo.

Questo stacco tra l'individuo e l'esperienza, tra il soggetto e la sensazione, è fondamentale: l'opera d'arte non rimanda a una specifica esperienza personale, ma si costituisce come una traccia aperta, che permette il contatto con la vita impersonale.

In altre parole, se la questione della conservazione dell'opera d'arte riguarda il materiale di cui è fatta, che costituisce la sua condizione di fatto, ciò che conferisce all'opera d'arte la sua vitalità e permanenza non è solo la materia in sé, ma l'insieme di sensazioni e affetti che essa permette di evocare. Queste sensazioni, una volta create, si staccano dal vissuto soggettivo dell'autore, diventano autosufficienti, esistono come una sorta di traccia autonoma che resiste nel tempo. L'opera, pertanto, non è più legata al soggetto che l'ha creata, ma si distacca da esso per mantenere una propria indipendenza e vitalità.

Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percetto alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato a un altro. Estrarre un blocco di sensazioni, un puro essere di sensazione⁷.

Anche Vattimo, nel suo scritto sull'"infrangersi" della poesia, si affretta a chiarire che la nozione di monumento non va intesa in termini di una filosofia dell'autocoscienza. Non si tratta di un autoriferimento, come se il linguaggio poetico conservasse sé stesso per garantire una maggiore libertà al soggetto che lo produce. Il monumento, afferma Vattimo, non è mai una funzione dell'autoreferenzialità del soggetto: esso reca traccia, ma sempre per altri. In questa dimensione, l'opera d'arte è qualcosa che si svincola dal vissuto individuale dell'artista e si conserva come traccia: non come un'immagine del passato, ma come una presenza che sfida il tempo e resiste alla riduzione a semplice segno o simbolo. In questo senso, il monumento diventa intransitivo, ossia non si riduce mai a un significato univoco o a una verità di senso, ma permane nella sua purezza espressiva, nel suo mostrarsi senza rinvii a qualcosa di altro.

Anche per Deleuze e Guattari, l'opera d'arte si costituisce come un territorio che deve essere inquadrato da una cornice, sostenuto da un'armatura. Ma è proprio all'interno di questa cornice che si manifesta l'autentica dimensione artistica: l'opera è arte solo quando lascia spazio alle linee di fuga, ovvero quando prevede continui movimenti di apertura e di sfondamento, come un orizzonte che si apre verso il possibile. L'arte, per Deleuze e Guattari, è infatti sempre sfondo e orizzonte, ma è anche ricerca di una posizione minoritaria, di una forma di marginalità che la rende viva e capace di evocare nuove possibilità. Questa apertura, questa continua deterritorializzazione, è la sua forza, quella che permette all'opera di conservare il proprio dinamismo e la propria vitalità. L'opera d'arte, sia secondo Vattimo che secondo Deleuze e Guattari, si configura come una traccia che conserva una dimensione di apertura e di potenzialità, capace di sopravvivere e di evolversi al di là della soggettività dell'autore. Essa non è mai solo un ricordo o un segno del passato, ma una realtà viva che si sostiene nell'intransitività della propria forma.

⁷ Deleuze, Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 165.