

Arte debole / Pensiero debole*

SILVIA MARIA SARA CAMMARATA

Gli esordi dell'Arte debole

Tra la primavera e l'estate 1986 si tenne in più sedi, tra Torino e alcuni spazi espositivi decentrati¹, la mostra *Arte debole*. Il progetto, nato dalle riflessioni di Gian Carlo Pagliasso, che aveva frequentato l'Accademia Albertina di Torino per poi studiare filosofia all'Università di Torino, richiamava fin dal titolo *Il pensiero debole*, la raccolta di scritti curata tre anni prima da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti che aveva suscitato da subito un dibattito acceso e a tratti polarizzato e polemico su alcuni dei temi portanti del paradigma postmoderno e dell'interpretazione della contemporaneità (Jansen, 2002, pp. 125-142).

Alla mostra, curata dal critico Janus², presero parte, con opere recenti o recentissime, dodici tra artisti e designer, nati tra la fine degli anni quaranta e l'inizio dei sessanta, attivi prevalentemente sulla scena torinese e milanese. Luigi Antinucci espose alcuni olii su tela di ispirazione surrealista e dai toni onirici che richiamano alla mente caratteri della poetica di Magritte e di Dalì, come *Il desiderio di Gino* o *...Ovvero rosso cadmio* (fig. 1); Bruno Ester e Denys Santachiara presentarono entrambi progetti e oggetti paradossali, programmaticamente privati delle proprie funzioni, come *Pianta sintetica* o *Bicchieri autoriempiente*; Santo Leonardo accentuava invece maggiormente la propensione all'accostamento spaesante di oggetti diversi, una sorta di composizione giocosa di più ready made in forma installativa, come nel caso di *Convergenze morbide*, realizzata ac-

* Ringrazio Gian Carlo Pagliasso per la generosità nel fornirmi materiale e nel rispondere alle mie domande, Maria Teresa Roberto per i consigli e i confronti preziosi e per la consueta disponibilità, e Massimo Cellerino per la lettura amichevole. Un ricordo grato a Federico Vercellone, scomparso prematuramente, per avermi messo in contatto con Pagliasso e per l'interesse che aveva manifestato per questo lavoro.

¹ La mostra si svolse dal 10 maggio al 29 giugno presso Le Serre di Grugliasco, Studio S/C di Rocca Canavese, la Galleria Gabriele Fasolino di Torino e il Castello di Govone (CN).

² Nom de plume di Roberto Gianoglio (Torino, 1927-2020).

costando cestelli di plastica a una struttura portante avvolta nel pelouche; *Senza titolo* di Cinzia Maccarone si presentava come un pupazzo colorato e caricaturale, crocifisso non tramite chiodi ma con fili elettrici; Pierluigi Pusole e Bruno Zanichelli esposero entrambi tele figurative dal registro fiabesco, in cui tuttavia la società contemporanea finisce per emergere con disincanto: il primo con *Video*, che riproduce un immaginario apparecchio televisivo a quattro schermi capace di provocare un'ubriacatura di spettacolo, il secondo con *La fabbrichëtta*, che fin dal titolo canzona amaramente l'immaginario legato a produttività e profitto; Luca Scacchetti presentò mobili e progetti che giocano sul rapporto tra ornamento e funzione come *Lampada Oboe*; mentre Mario Tozzi mostrò alcune sculture con un'eco ora melottiana, ora minimalista, accompagnata da una certa ironia.



Fig. 1 – Luigi Antinucci, ...Overo rosso cadmio, 1986.

Infine, nelle prime mostre consacrate all'Arte debole, Gian Carlo Pagliasso, Silvana Saini e Renato Ghiazza, che a partire dalla seconda metà degli anni settanta avevano costituito il trio GRM – Gruppo di Ricerca Materialistica, dedito soprattutto alle sperimentazioni performative, presentarono sia lavori collettivi che individuali. Tra quelli a più mani, esposero *Cervi alla fonte* (fig. 2), composto da cinque pannelli quadrati in legno, dipinti a imitazione di un fondo oro e disposti a losanga su tre altezze. I quattro pannelli dei registri superiore e inferiore rappresentano ciascuno un cervo bianco stilizzato in mezzo a foglie e motivi naturali, mentre il riquadro centrale, come indica il titolo, illustra una fontana da cui spilla acqua. Lo stile neo-decò richiama, pur nelle proporzioni assai diverse, l'immagine di copertina del catalogo della mostra: la decorazione a motivi floreali e antropomorfi di un interno in un'abitazione privata eseguita da Pagliasso e Ghiazza, in cui lo stucco dipinto in color oro restituisce un effetto simile a quello dello smalto.



Fig. 2 – GRM (Renato Ghiazza, Gian Carlo Pagliasso, Silvana Saini), *Cervi alla fonte*, 1985.

Il sottotitolo della mostra, *Figure della derealizzazione tra manierismo filosofico, artificio e décor fantasy*, aiuta a delineare il quadro teorico e la prospettiva operativa in cui si collocavano questi artisti. Pur venendo da percorsi diversi e adottando linguaggi irriducibili l'uno all'altro, essi erano accomunati dalla mescolanza di registri e da un'inclinazione al *détournement* di ispirazione situazionista declinato con ironica ambiguità, sul filo del kitsch. Le loro opere presentano un carattere artificiale, volutamente non spontaneo, per essere composte da materiali non solo eterogenei ma in contrasto e sostanzialmente impossibili da conciliare gli uni con gli altri. Anche le tecniche utilizzate rimandano spesso all'inautenticità, come lo stucco su polistirolo, finito con il *flating*, per imitare l'effetto di una ceramica smaltata.

In una recensione alla mostra pubblicata su "Flash Art" si legge di «un'arte che sottrae senso al mondo per restituirlo sotto forma di decorazione», caratterizzata dal riuso fantasmagorico e programmaticamente inautentico di codici e repertori diversi – mitologia, classicismo, *trompe-l'oeil* prospettico, Surrealismo, Arte povera, Funzionalismo, immaginario dei mass media – per cui le opere si presentano come «uno stoccaggio di materiali eterogenei, prelevati da serie logiche e cronologiche diverse» in cui «decadono la solidarietà tra forma e materia e l'omologia tra struttura e decorazione» (Roberto, 1986).

Gian Carlo Pagliasso, che del gruppo era e sarebbe rimasto anche il principale punto di riferimento critico, spiega oggi che si trattava di compiere uno «sforzo teorico» per cercare di non cadere nella «quieta assimilazione dei dettami postmodernisti, resi classici, ormai, dal diffondersi del riutilizzo storico dei significanti pittorici da parte della Transavanguardia»³. Una delle urgenze sentite da questi artisti sembrava quindi essere la ricerca di uno sbocco operativo per uscire dall'impasse citazionista, di cui la Transavanguardia era stata in Italia la più importante, ma non l'unica, fautrice. A un'idea di storia come palinsesto cui attingere liberamente, senza preoccupazioni di coerenza ideologica o stilistica, e a una pittura percepita come edonistica o autoreferenziale, si cercava di contrapporre un fare artistico spiazzante ma avvertito, in certa misura disilluso rispetto alle tendenze artistiche precedenti, vicino, come vedremo, alle proposte emerse dai dibattiti filosofici contemporanei, e segnatamente dai contributi di Gianni Vattimo.

³ Conversazione con Gian Carlo Pagliasso, 11 novembre 2025.

D'altro canto, anche il rapporto con l'Arte povera non era anodino, sia perché considerata "forte" – in contrapposizione al debolezza – nell'approccio dialettico e nell'energia che la caratterizza, e quindi molto distante; sia perché proprio intorno alla metà degli anni ottanta l'Arte povera era stata ripresa in chiave storica da Germano Celant con alcune mostre destinate a lasciare il segno a livello internazionale e, nello stesso periodo, un clima per così dire neo-poverista si era rafforzato a Torino grazie all'inaugurazione del Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea e all'attività di gallerie come quelle di Giorgio Persano e Tucci Russo (Belloni, 2025; Cammarata, 2022, 2025, pp. 107-145).

Il rapporto con Gianni Vattimo e con il pensiero debole

A distanza di qualche mese dalla prima mostra, *Hegel rovesciato. Arte debole: derealtà e fantastico*, curata da Maria Teresa Roberto presso la galleria torinese di Gianfranco Zani nel 1987, delineava più compiutamente i tratti che andavano caratterizzando questa compagine artistica, nel frattempo ridotta ai soli Antinucci, Ester, Ghiazza, Pagliasso, Saini, Santachiarra e Scacchetti.

Questi artisti ritenevano che, in una società imperniata sulle comunicazioni di massa, fautrice, vittima e spettatrice di un'estetizzazione capillare che tende all'omologazione, si fosse smarrito il fondamento stesso della realtà. Nell'ipotesi formulata, l'inconsistenza del reale (la sua derealizzazione) indotta dai media, dall'informatica e dal prevalere dell'immagine sul referente porta l'opera d'arte a diventare metafora dell'indebolimento dell'essere e del carattere residuale del mondo. Queste condizioni derealizzano il soggetto, sottraendogli consistenza ontologica: esso viene così oggettivato, e oggettivizza a sua volta la natura attraverso la tecnica. Facendosi oggetto, natura e soggetto si dissolvono, per essere sostituiti da effetti di simulazione attraverso il linguaggio dei media (Pagliasso, 1987, pp. 23-24).

Derealizzati, reale e soggetto diventano però anche liberi di significare nuovamente (e debolmente, in modo residuale), come paradigmi operativi, tanto che uno dei punti programmatici che accomuna questi artisti è proprio l'intento di creare oggetti capaci di contribuire, a loro volta, al depotenziamento della realtà (Roberto, 1987).

In questi discorsi risuona l'eco del Vattimo non solo e non tanto de *Il pensiero debole*, quanto de *La fine della modernità*, raccolta di saggi scritti tra il 1980 e il 1984 e in massima parte già pubblicati in forma di articoli.

Nel capitolo *Morte o tramonto dell'arte*, leggiamo infatti che la morte dell'arte – o meglio il suo tramonto, considerando che il fenomeno è sempre annunciato e sempre rimandato – coincide con il suo discioglimento nell'estetizzazione generale dell'esistenza, ed è ciò che «di fatto già viviamo nella società della cultura di massa» (Vattimo, 1985, p. 63; Bertinetto, 2025).

Già le avanguardie storiche, idealisticamente, e poi le neo-avanguardie, in modo meno totalizzante ma più pragmatico, avevano contribuito a questo discioglimento, per il quale l'impatto della tecnologia gioca un ruolo fondamentale, al punto che Vattimo propone di identificare la sfera dei media con l'estetico, e argomenta che i media, instaurando un comune linguaggio sociale, producono consenso, costituiscono la massa in quanto tale e ne plasmano gusti e sensibilità (Vattimo 1985, p. 63). Nell'accezione debole, la morte-tramonto dell'arte è l'estetizzazione come estensione del dominio dei mass media; e se oggi si danno ancora «vitali prodotti d'arte», ciò dipende probabilmente – ipotizza Vattimo – dal fatto che in essi si incontrano i tre aspetti della morte dell'arte: utopia, kitsch e silenzio (Vattimo, 1985, p. 66).

Ne *La fine della modernità*, Vattimo interpreta in chiave crepuscolare l'ontologia di Heidegger. Per il filosofo torinese il concetto heideggeriano dell'«opera come messa in opera della verità» non si realizza con la conciliazione di interno ed esterno, di idea e apparenza, ma al contrario con il loro continuo «conflitto» (Vattimo, 1985, p. 88).

E sia operando sul filo tra kitsch e utopia (l'utopia di una rifondazione debole non solo del pensiero, ma appunto dell'arte), sia con l'utilizzo di codici e materiali in conflitto tra loro, l'Arte debole sembra aver assorbito e seguito da vicino la lezione di Vattimo. In questo secondo appuntamento espositivo, ritroviamo gli oggetti paradossali, privati di funzione, come *Cuscino* di Santachiara, un guanciale dentro il quale sono state sistemate fibre ottiche luminose visibili dall'esterno, trafitto al centro da un cilindro d'acciaio; mentre si fa più insistito e sicuro l'uso del poliuretano stuccato, utilizzato sia da Ghiazza che da Pagliasso: *Ovviamente... per tutte le stagioni* rappresenta una grossa foglia verde realizzata con questa tecnica e fissata su un pannello metallico (fig. 3).

Un altro aspetto già presente nella prima mostra che via via emerge come centrale nella poetica degli artisti deboli è l'importanza dell'ornamento, della decorazione, non come finitura esterna su una struttura portante o come coronamento del processo creativo, ma come elemento centrale e persino unico dell'opera. Da qui anche l'importanza

della superficie che, una volta messi in crisi i postulati della modernità e della metafisica, è superficie senza fondo, senza supporto. «L'opera – spiega Pagliasso – eleva la sostanza superficiale oggettiva alla dimensione spirituale» (1990, p. 60).

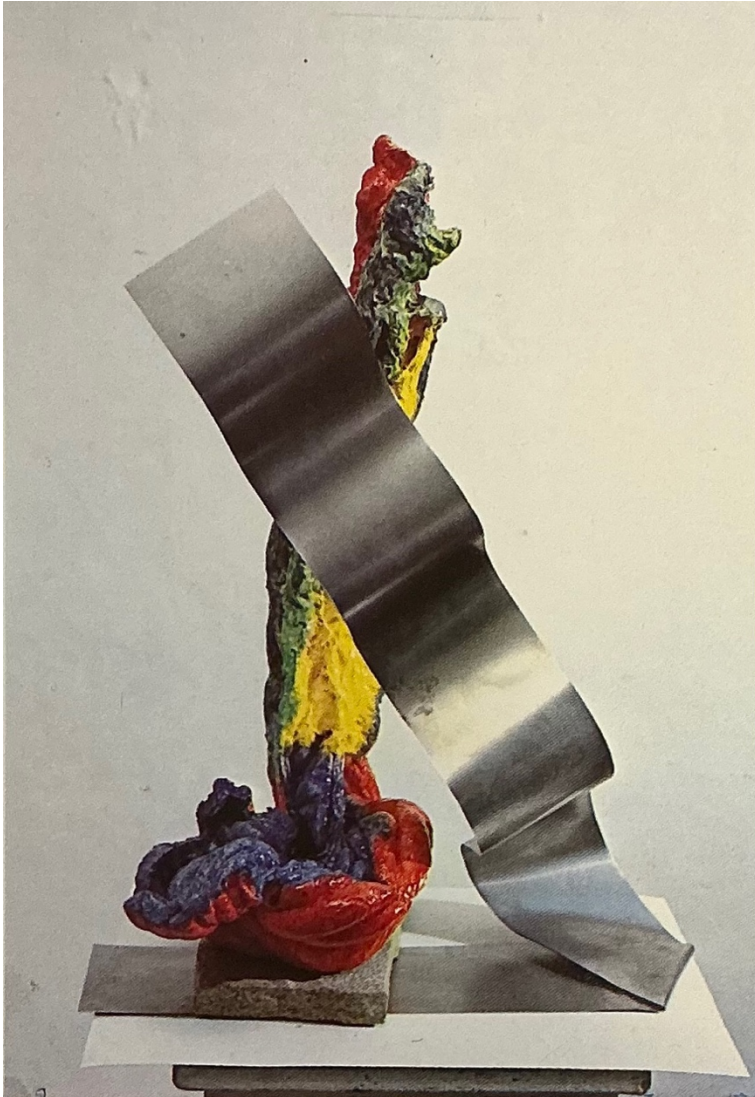


Fig. 3 – Gian Carlo Pagliasso, *Ovviamente... per tutte le stagioni*, 1986.

Altro concetto chiave dell'Arte debole è quello di "resto": che dà il titolo a una mostra del 1988 (Campitelli), proprio perché ciò che rimane dopo l'indebolimento postmoderno dell'essere, dell'opera e della verità, pur avendo carattere residuale, assume alla valenza di monumento. Già l'anno prima, sul catalogo di *Hegel rovesciato*, Viana Conti aveva parlato di «passione per i residui» (1987).

Dall'interpretazione debole che Vattimo offre dell'ontologia heideggeriana derivano i due aspetti distintivi dell'opera d'arte, quello monumentale e quello ornamentale, entrambi fondanti per gli artisti deboli.

Heidegger ritiene infatti che ogni opera presenti un carattere ornamentale, al punto che l'arte sembra avere per lui un'essenza decorativa e periferica: si è detto che per il filosofo tedesco l'opera è la messa in opera della verità e, postulato che «la verità non è ma accade», l'accadere dell'opera si manifesta in modo appunto periferico, decorativo (Vattimo, 1985, pp. 87-97).

Anche «l'essere non è», poiché non è un'entità eternamente presente e, come la verità, è storicamente e culturalmente connotato (Vattimo, 1983, p. 19). Così il suo accadere, al pari dell'accadere della verità e quindi dell'opera, è un evento marginale, di sfondo. In questo contesto – spiega Vattimo – il monumento è da intendersi non come presenza piena di ciò di cui porta il ricordo, ma appunto solo come ricordo: per Heidegger, la verità dell'essere può darsi solo come rimemorazione (Vattimo, 1985, pp. 87-97).

Nell'articolo dal titolo indicativo di *Ornamento monumento*, leggiamo che «le tecniche delle arti [...] possono essere viste come accorgimenti [...] che trasformano l'opera in residuo, in monumento capace di durare perché già fin dall'inizio prodotto nella forma di ciò che è morto; non per la sua forza, cioè, ma per la sua debolezza» (Vattimo, 1985, p. 95). Quando eleggono i concetti di ornamento, monumento e resto a cardini della propria poetica, gli artisti deboli si muovono consapevolmente in questo orizzonte teorico: «opere d'arte dell'epoca del superamento della metafisica [...]. Monumentali e crepate insieme, portano avanti la loro solennità come rimemorazione» osservava acutamente Conti (1987).

L'Arte debole sembra dunque presentare una certa aderenza alle argomentazioni espresse nella raccolta di saggi pubblicata da Vattimo nel 1985, la quale poggia a sua volta sulla cornice teorica de *Il pensiero debole* che – anche sulla scorta de *La condizione postmoderna* di Lyotard (1979), da cui pure prende le distanze – aveva annunciato la caduta dei concetti reggenti della metafisica, come l'idea di una totalità del mondo e

del senso unitario della storia, e quella di un soggetto autocentrato capace di appropriarsi di quel senso. Questi stessi concetti valgono ormai solo come monumenti: eredità a cui si tributa la *pietas* dovuta alle tracce del passato (Vattimo, 1983, pp. 18, 22-23).

In questo contesto, Vattimo e Rovatti suggeriscono che la razionalità intesa come ordine di senso ceda terreno e si depotenzi dall'interno, per non soccombere (Vattimo, Rovatti, 1983, p. 10). Già *La crisi della ragione* (Gargani, 1979), da un'altra prospettiva – e senza mettere in discussione il fondamento dell'essere – era stato un tentativo di affrontare i problemi di legittimazione dei modelli interpretativi, opponendo all'impraticabilità operativa di una ragione classicamente intesa (con Decartes e Kant, tra gli altri) alcune ipotesi di pensiero post-classico emerse dal crepuscolo di questa stessa ragione. Da più parti, tuttavia, il tentativo era stato considerato a posteriori utile e stimolante per aver posto il problema di come salvare la ragione dal fantasma dell'irrazionalismo, ma non abbastanza radicale o persino retorico nell'impiego della nozione stessa di crisi⁴.

La risposta suggerita da Vattimo è la *Verwindung* della metafisica, cui lo stesso Pagliasso si riferisce ampiamente nei propri scritti: un concetto heideggeriano intraducibile in italiano, anch'esso interpretato in chiave debole. *Verwindung* designa un rapporto con la tradizione metafisica non di rottura ma di superamento, di passare oltre; un "rimettersi" inteso nel doppio senso di "rimettersi a" e di "rimettersi da", una sorta di convalescenza dalla metafisica e dalla modernità, con le quali è necessario venire a patti, torcendole, deformandole, indebolendole; l'accettazione del fatto che non è possibile collocarsi completamente al di fuori della metafisica e al contempo la consapevolezza che non si deve abdicare alla progettualità. Lo stesso tramonto dell'arte nel quale operano gli artisti deboli è leggibile come un aspetto della *Verwindung* (Vattimo, 1985, p. 95).

Oltre a quello finora analizzato del riferimento intellettuale, esiste un altro rapporto, più diretto, tra Arte debole e pensiero debole, poiché Gian Carlo Pagliasso, che come si è visto era il teorico del gruppo, ha studiato filosofia all'Università di Torino ed è stato allievo di Gianni Vattimo, con il quale si è laureato nel 1974, con una tesi dal titolo *Coscienza di classe e discentramento del soggetto nell'arte (Joyce)*⁵.

⁴ Il volume ha suscitato un dibattito sulle pagine della rivista "Alfabeta", nn. 9, gennaio 1980 e 11, marzo 1980, con interventi di Umberto Eco, Francesco Leonetti, Pier Aldo Rovatti, Paolo Volponi, Salvatore Veca, Francesco Fistetti e Maurizio Ferraris.

⁵ Archivio Storico dell'Università di Torino, database "Le tesi dell'Università di Torino dai depositi dell'archivio storico"

Il rapporto tra Vattimo e Pagliasso è dunque certamente quello tra docente e discente, ma va detto che Vattimo non sembra aver mai assunto la postura di “maestro”, non ha mai scritto sull’Arte debole e non ha fornito nessun avallo all’attività del gruppo che pure lo ha con ogni evidenza eletto a punto di riferimento, dimostrando in questo senso una consapevolezza e una determinazione tipiche di chi sceglie un maestro. Si tratta quindi, nel caso di Vattimo e Pagliasso, di un rapporto maestro-allievo che è contemporaneamente diretto e indiretto.

La stessa definizione di Arte debole non è stata suggerita a Pagliasso direttamente da *Il pensiero debole*: egli ha mutuato la formula da Flavio Caroli, che pubblicò sul catalogo della mostra *Anniottanta* un testo intitolato appunto *Anni ottanta: l’“arte debole”*. «Parafrasando i filosofi del “pensiero debole” – scrive Caroli – non è inesatto dire che l’arte degli anni ottanta è un’arte debole. Cioè forte e vitale. Un’arte che ha rinunciato ai carri armati della sistematicità e dell’universalità, ma è stata quasi inesauribile nella produzione di microsistemi creativi» (p. 29). Gli artisti che l’anno seguente formarono il gruppo dell’Arte debole adottarono il termine, discostandosi tuttavia, al di là della suggestione iniziale, dal discorso di Caroli.

Il corso di estetica tenuto da Vattimo nel 1971-72 – l’anno accademico in cui lo frequentò Pagliasso – si intitolava “Arte e utopia” e verteva su Ernst Bloch e sul suo *Spirito dell’utopia*, richiamandosi al quale il professore avrebbe concluso, dieci anni più tardi, *Ornamento monumento*.

Siamo ancora molto lontani, nel tempo e nell’elaborazione concettuale, dal pensiero debole. E potremmo anzi considerare il concetto di utopia in Bloch come un concetto “forte”, poiché si situa in un orizzonte di pensiero in cui la storia, seppur non lineare e stravolta dagli orrori della guerra, resta comunque orientata verso un fine di emancipazione. Il volume di Bloch esce nel 1918, in un contesto di crisi radicale della modernità europea dovuto alla Prima guerra mondiale, e si può leggere anche come una prima e parziale risposta al senso di svuotamento, di razionalizzazione astratta, di perdita di orientamento che il conflitto mondiale aveva generato.

https://www.asut.unito.it/tesi/web/index.php?TesiSearch%5BCODICE_TESI%5D=&TesiSearch%5BCOGNOME%5D=pagliasso&TesiSearch%5BNOME%5D=&TesiSearch%5BTITOLO_TESI%5D=&TesiSearch%5BDESC_FACOLTA%5D=&TesiSearch%5BDATA%5D=&TesiSearch%5BDISCIPLINA%5D=&TesiSearch%5BCOGNOME_RELATORE%5D=&TesiSearch%5BNOME_RELATORE%5D=&r=tesi (consultato il 15 settembre 2025).

II. IL PROBLEMA DELL'ARTE IN GEIST DER UTOPIE

8. Geist der Utopie e il problema estetico. - Era necessaria questa presentazione generale del pensiero di Bloch sia per vedere il quadro entro cui si collocano le sue posizioni di significato estetico, sia anche per capire che tali posizioni non rappresentano una "estetica" nel senso consueto del termine, l'applicazione di una visione filosofica generale al problema dell'attività e dell'esperienza estetica. Più in particolare, come già si è accennato, l'arte ha in Bloch una funzione propulsiva, nel senso che è proprio dalla riflessione sull'arte e sui temi delle poetiche dell'avanguardia degli anni intorno alla prima guerra mondiale, che nasce e si sviluppa la sua filosofia dell'utopia. Studiare il GU, dunque, vorrà dire vedere sia come questa tematica dell'avanguardia artistica assuma un senso filosofico generale, sia come questo senso si rifletta anche in una revisione polemica di molti dei contenuti dell'estetica tradizionale.

In generale, come guida ai passi che si faranno successivamente, vanno tenuti presenti tre punti: a) l'arte è una delle forme della coscienza anticipante e anzi, nella nostra epoca, sembra essere quella in cui meglio emerge il senso utopico che accomuna tali forme (cfr. sopra, paragrafo 1); b) vista come forma utopica, l'arte perde tutti i caratteri che una certa tradizione, quella dominante, dell'estetica europea le aveva attribuito, e che potremmo riassumere nella nozione di perfezione formale; c) questa visione antiformalistica o antiestetistica dell'arte nasce in Bloch da una riflessione sulle poetiche dell'avanguardia, e si collega in particolare all'espressionismo.

a) Sul primo punto non occorre più fermarsi, poiché ne abbiamo già parlato a proposito della posizione peculiare che assume la sovrastruttura in Bloch. Va solo sottolineato che

Fig. 4 - Gianni Vattimo, dispense del corso di estetica Arte e utopia dell'anno accademico 1971-1972, Università di Torino.

La teoria formulata è che la realtà non sia compiuta, ma attraversata da anticipazioni, da frammenti di futuro che affiorano nel presente e che quindi in certa misura possono anticiparne l'esperienza. Questo "non ancora", questo "di più" che è l'utopia si manifesta secondo Bloch nell'arte, nell'architettura, nella musica, nella religione, nel mito. Egli rifiuta un'idea di modernità come puro presente funzionale. E a mettere in crisi la forma funzionale, ridotta al solo scopo, emerge l'ornamento come elemento capace di incrinarla, introducendo una deviazione e indicando possibilità non ancora compiute. Bloch pensa quindi l'ornamento in opposizione alla pura funzione, come qualcosa capace di far emergere il rapporto tra forma, bisogno espressivo e incompiutezza del reale⁶.

Nel tentativo di Bloch di rompere con il positivismo e con una razionalità puramente descrittiva, Vattimo riconosce una critica alla modernità funzionalista, e interpreta questo "di più" che è l'utopia come residuo, traccia, indebolimento del fondamento.

A uno sguardo retrospettivo, Pagliasso stesso fa risalire al corso di estetica di allora (fig. 4) non solo gli albori dei ragionamenti che lo avrebbero portato a formulare l'Arte debole, ma tutt'ora ravvisa maggiore vicinanza alle indicazioni desunte da quel corso che non a *La fine della modernità*.

E questo tanto più se si considera che l'approccio di Pagliasso resta legato a una dialettica ancora in qualche modo hegel-marxista, molto più di quanto non accada al Vattimo de *Il pensiero debole*⁷.

L'Arte debole negli anni novanta

A partire dal 1988, il gruppo dell'Arte debole si ridusse ai soli Antinucci, Ghiazza e Pagliasso, cui si aggiunse Renato Alpegiani, e cominciò a riscontrare interesse anche all'estero. Nello stesso 1988 esposero a Lorcarno, mentre l'anno seguente sarebbero stati alla Flaxman Gallery di Londra e una loro mostra avrebbe fatto parte dell'inaugurazione del Museo d'Arte contemporanea di Zagabria (Campitelli, 1989a; Campitelli, 1998b). La stessa critica che aveva curato le due esposizioni del 1989, Maria Campitelli, si incaricò della mostra romana del 1990, *Passione*, nella quale i debolisti mostrarono i risultati di una ricerca artistica che oltre allo scambio simbolico tra soggetto e oggetto derealizzati, coinvolgeva anche quello tra coscienza e inconscio (Campitelli, 1990).

⁶ Ho potuto consultare le dispense del corso Arte e utopia di Gianni Vattimo dell'anno accademico 1971-1972 presso l'archivio personale di Gian Carlo Pagliasso.

⁷ Conversazione con Gian Carlo Pagliasso, 11 novembre 2025.

Grazie al fotografo e critico d'arte Gianfranco Mantegna⁸, tra la fine degli anni ottanta e l'inizio del decennio successivo, Ghiazza e Pagliasso conobbero a New York il filosofo Peter Carravetta, che organizzò una loro mostra presso la biblioteca del Queens College Art Center, e i curatori Collins & Milazzo⁹, che li misero in contatto con la galleria newyorkese di Stefan Stux presso la quale nel 1991 curarono *Arte Debole = Weak Art* (Carravetta, 1991; Collins, Milazzo, 1991a).

Negli Stati Uniti la ricezione dell'opera degli artisti deboli è stata meno legata alla figura di Vattimo, certamente conosciuto anche oltre oceano, ma molto meno che in Italia (*Il pensiero debole* non sarebbe stato tradotto prima del 2012), e ricompresa quindi nel più generale dibattito sul postmoderno. In una recensione alla mostra al Queens College Art Center apparsa su "Artforum" – rivista che aveva ospitato dibattiti sul *post-modern* ed era in certo modo vicina a un postmodernismo critico – si sottolineava come il catalogo avallasse alcuni cliché post-modernisti come l'idea di un soggetto universale e non specifico. Il legame con *Il pensiero debole* – definito nei termini di una «indentured servitude» – veniva anzi interpretato come un limite al libero gioco di colori, superfici e materiali diversi, che sarebbe stato l'aspetto più interessante di un gruppo che nell'esplorare una fase decadente e manierista dell'estetica postmoderna metteva in pratica un'iper-stilizzazione degli sviluppi degli anni ottanta, «without necessarily venturing into new territory» (Borum, 1992, p. 110).

Nel catalogo della mostra alla Stux Gallery, il sociologo Pietro Bellasi, che da qualche tempo seguiva l'Arte debole, individuava nei loro lavori forme eccitanti di un mondo di significanti decontestualizzati e assemblaggi dell'incongruo, interpretandoli come arte priva di narrazione o disposta a narrare solo avventure retoriche in un gioco alla seconda di retorica della retorica, insieme di coordinate di un universo sintetico rappresentato e non reale.

Come già l'anno prima a Roma, anche qui gli artisti deboli dimostrano di aver maturato maggiore fiducia nelle proprie tecniche e nelle proprie scelte espressive: le opere si sono fatte più asciutte e assertive, l'ironia più diffusa. Singolarmente e come gruppo, hanno ora individuato uno stile e un linguaggio distintivi, che si sostituiscono alle sperimentazioni degli esordi (fig. 5 e 6).

⁸ In quel periodo collaboratore della rivista «Tema celeste» da New York.

⁹ Tricia Collins e Richard Milazzo.



Fig. 5 – Renato Alpegiani, *Altre dimensioni*, 1990.

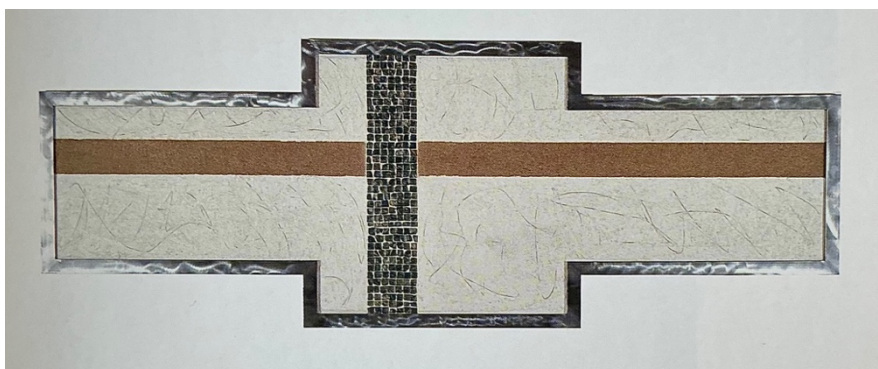


Fig. 6 – Renato Ghiazza, *Simbolo insensato*, 1990.

Tra il 1991 e il 1992, Alpegiani, Antinucci, Ghiazza e Pagliasso parteciparono a due collettive, curate in Italia dal duo Collins & Milazzo: *A New Low*, il cui titolo richiamava espressamente *High and Low*, svoltasi pochi mesi prima al MoMA di New York, e *Theoretically Yours*, che riuniva nella chiesa di San Lorenzo ad Aosta una selezione di quelli che i curatori ritenevano i più importanti artisti contemporanei connotati da un forte indirizzo teorico (tra gli altri, Sophie Calle, Sylvie Fleury, Jeff Koons, Sherrie Levine, Michelangelo Pistoletto, Haim Steinbach).

In *A New Low*, presso la galleria Claudio Bottello Arte di Torino, l'Arte debole è presentata come capace di sintetizzare un'ironica povertà di materiali (distorcendo volutamente i valori dell'Arte povera) e un uso dei media e dei materiali mediati (che reinterpreta e storpiava certe valenze Pop) in «un mondo super-costruito di valori e materiali sintetici elevati al livello della trascendenza retorica» (Collins, Milazzo, 1991b, s.p.). I due curatori interpretavano la scena contemporanea come un «medio-tempo degli estremi: kitsch, abilità artigianale e concetto; segni e ideologia; il genere e l'ambiente stesso» che diventavano «iper-kitsch, arte popolare contemporanea, concettualismo manierato [...] super-fenomeni in un mondo semi-reale di coscienza perduta» (1991b, s.p.) configurando così una nuova bassezza. Nella loro lettura, questo *new low* si assumeva il compito di provare a interrompere, almeno temporaneamente, le precedenti strategie delle avanguardie di desacralizzazione dell'arte e immersione nel quotidiano, senza che però si configurasse una direzione definita (Collins, Milazzo, 1991b).

Dopo una mostra presso la Galeria Pryzmat e il Wloski Instytut Kultury di Cracovia nel novembre 1994 a cura di Maria Campitelli e Stanislaw Moskala, Alpegiani, Antinucci, Ghiazza e Pagliasso esposero per l'ultima volta insieme sotto l'insegna dell'Arte debole all'Oncre d'art di Chateauroux nella primavera del 1995, per poi proseguire singolarmente le proprie ricerche.

Oltre a configurarsi come una reazione ad altri fermenti artistici precedenti e coevi, e in generale alla propria contemporaneità, l'esperienza dell'Arte debole è stata un tentativo di tradurre in ambito artistico non un sistema filosofico compiuto, ma un pensiero abbozzato e in divenire com'era dichiaratamente *Il pensiero debole*. Nelle teorie di Vattimo questi artisti hanno cercato non solo un supporto per passare dalla performance all'opera, ma una vera e propria piattaforma teorica per affrontare quella che interpretavano come una nuova, inautentica, complessità.

Bibliografia

Belloni, F. (2025), *Il rilancio dell'Arte Povera. Germano Celant negli anni ottanta* in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, Skira, Milano, pp. 176-188.

Bertinetto, A. (2025), *L'attualità dell'estetica di Vattimo*, "Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica", vol. 17, n. 1, pp. 96-109.

Borum J.P. (1992), *Arte Debole*, "Artforum" n. 7, pp. 109-110.

Cammarata, S.M.S (2022), *Arte Povera 1984. Quali opere e quale premessa* in Antoni G., Chirumbolo M., Petrone G., Zuber C. (a cura di) *Inside the Exhibition. Temporalità, dispositivo e narrazione*, Artemide, Roma, pp. 133-148.

Cammarata, S.M.S (2025), *Arte povera e identità italiana. Le mostre di Germano Celant 1981-1994*, Postmediabooks, Milano.

Campitelli, M. (1988, a cura di), *Arte debole. Il resto*, Casa veneta, Trieste, S.p.

Campitelli, M. (1989a, a cura di), *Arte debole. Beyond the Rest*, Flaxman Gallery, London.

Campitelli, M. (1989b, a cura di), *Arte debole*, Muzejsko-Galerijski Centar, Zagreb e Galleria Claudio Bottello Arte, Torino.

Campitelli, M. (1990, a cura di), *Passione*, Galleria Claudio Bottello Arte, Torino.

Caroli, F. (1985), *Anni ottanta: l'"arte debole"* in Barilli, R. et al. (a cura di), *Anniottanta*, Mazzotta, Milano, pp. 23-32.

Carravetta, P., (1991, a cura di), *Metapsychosis*, Queens College Art Center, New York.

Collins, T., Milazzo, R. (1991a, a cura di), *Arte Debole = Weak Art*, Stux Gallery, New York.

Collins, T., Milazzo, R. (1991b, a cura di), *A New Low*, Claudio Bottello Arte, Torino, s.p.

Conti, V. (1987), *Sguardo sull'usura del monumento, alla luce del tramonto* in Roberto, M. T. (1987, a cura di), *Hegel rovesciato. Arte debole: derealtà e fantastico*, Torino.

Gargani, A. (a c. di), (1979), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino.

Jansen, M. (2002), *Il dibattito sul postmoderno in Italia in bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze.

Lyotard, J. F. (1979), *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Pagliasso, G. C. (1987), *L'avvento del fantastico* (derealizzazione, détournement, opera), intervento al seminario Teoria e metodo dei mass-media (Accademia Albertina, Torino), poi confluito in Id., (2001) *Déjà chimera. Saggi 1987-1990*, Édition d'Afrique du Nord, Tangeri, pp. 19-30.

Pagliasso, G. C. (1990), *Teoria*, intervento al seminario Arte e psicosomatica (Clinica neuropsichiatrica, Torino), poi confluito in Id., (2001), *Déjà chimera. Saggi 1987-1990*, Édition d'Afrique du Nord, Tangeri, pp. 45-61.

Roberto, M. T. (1986), *Arte debole. Le Serre*, "Flash Art" n. 135.

Roberto, M. T. (1987), *Arte debole* in Ead. (a cura di), *Hegel rovesciato. Arte debole: derealtà e fantastico*, Galleria Gianfranco Zani, Torino, s.p.

Vattimo, G., Rovatti, P. A. (1983, a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.

Vattimo, G. (1983), *Dialettica, differenza, pensiero debole* in Vattimo G., Rovatti P. A. (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1983, pp. 12-28.

Vattimo, G. (1985), *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.

Abstract

L'articolo analizza la genesi e lo sviluppo dell'Arte debole, nata a Torino nel 1986 sulla scorta de *Il pensiero debole*, la raccolta di scritti curata tre anni prima da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Dalla prima mostra allo scioglimento del gruppo dieci anni più tardi, l'articolo scandaglia i codici operativi e i presupposti teorici dell'Arte debole, soffermandosi sull'uso programmaticamente inautentico dei materiali e sulla centralità dei concetti di ornamento, monumento e superficie. Gian Carlo Pagliasso, punto di riferimento teorico all'interno del gruppo dell'Arte debole, è stato allievo di Vattimo all'Università di Torino, e con lui si è laureato: la parte centrale dell'articolo è dedicata al rapporto tra l'Arte debole e il pensiero di Vattimo, con particolare attenzione a *Il pensiero debole* e a *La fine della modernità*, ma risalendo anche alle dispense del corso di Estetica che Vattimo aveva dedicato ad *Arte e utopia*, e che Pagliasso ha sempre conservato. Già lì, ancor prima dell'elaborazione del *Pensiero debole*, si possono rintracciare retrospettivamente alcune delle coordinate che Pagliasso e il suo gruppo avrebbero utilizzato anni più tardi, declinandole in senso operativo. Vattimo, che pure conosceva l'Arte debole, non ha però mai inteso esserne il maestro: il rapporto maestro-allievo intercorso tra i due è stato contemporaneamente diretto e indiretto.

PAROLE-CHIAVE: Arte debole; Gian Carlo Pagliasso; *Il pensiero debole*; Gianni Vattimo; Martin Heidegger; Ernst Bloch.

This article examines the emergence and development of Arte debole (Weak Art), a movement founded in Turin in 1986 in the wake of *Il pensiero debole* (Weak Thought), the collection of essays edited three years earlier by Gianni Vattimo and Pier Aldo Rovatti. From its first exhibition to the group's dissolution a decade later, the article investigates the operative strategies and theoretical premises of Arte debole, focusing on its programmatically inauthentic use of materials and on the centrality of the concepts of ornament, monument, and surface. Gian Carlo Pagliasso, the group's principal theorist, graduated in philosophy from the University of Turin under the supervision of Gianni Vattimo. The central section of the article explores the relationship between Arte debole and Vattimo's thought, with particular attention to *Il pensiero debole* and *La fine della modernità* (The End of Modernity), while also drawing on the extensive course materials prepared for Vattimo's aesthetics course on Art and Utopia, which Pagliasso has kept since his years at the University of Turin. Even at this early stage, prior to the formulation of Weak Thought, it is possible to identify retrospectively some of the key premises that Pagliasso and his group would later translate into artistic practice. Although Vattimo was familiar with Arte debole, he never regarded himself as its mentor: the teacher-student relationship between the two was at once direct and indirect.

KEYWORDS: Weak Art; Gian Carlo Pagliasso; Weak Thought; Gianni Vattimo; Martin Heidegger; Ernst Bloch.

silcammarata@gmail.com

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>