

GLORIA

di Paolo Aita

Un diario delle esperienze del rapporto con le opere di Pietro Fortuna sarebbe un calendario di delusioni. Nebbie, canne da pesca, biliardi, fondi di tipografie, tutto è stato usato da questo artista, tranne ciò che ha fatto parte nell'ultimo secolo dell'arte, oggetti uniti esteticamente solo da un desiderio di linearità, di costituire dei *flatplan*, delle orizzontalità non dialettiche. E' anche una strategia di riabilitazione dell'oggetto, ma ciò spiega solo parzialmente l'operazione di Pietro Fortuna. Tutto è cominciato con Beuys e con l'importanza della parola nella sua arte. Ma l'operazione di questo artista era completamente versata nella dimensione di una precisa ricerca sociale, che a Pietro Fortuna manca completamente. Sicuramente chi si accosti con la prudenza dell'amante del cosiddetto bello, resterà totalmente deluso. Tra l'altro gli sarà chiesto un soprappiù di sguardo, un soprappiù di attenzione per i testi, che sono un pendant delle opere, per i quali dovrà avere l'orecchio esercitato del filosofo, pena un sostanziale distacco, una accertabile disattenzione. Non c'è mai un rapporto *positivo* tra queste opere e le dichiarazioni di Pietro Fortuna. Non c'è mai l'indicazione di un appoggio sullo sguardo, o una verifica attuata attraverso una presa di coscienza tramite il visibile richiamato da queste opere. Questi sono oggetti ansiosi, al modo di Rosenberg, ma lo sono anche e *dopo* quell'investigazione filosofica ospitata nei cataloghi che l'artista fa puntualmente uscire a fianco delle mostre, e che sono tutt'uno con gli oggetti stessi. Questi oggetti quindi sono totalmente persi sia per la ricerca filosofica, sia per la filosofia che essi stessi inducono. Perché, dunque, esistono?

La cultura classica si poneva molto spesso una simile domanda, avanzandola come una interrogazione sullo *status* della ricerca. La domanda riguardava la necessità dell'investigare filosofico, generatore di conoscenza per l'antichità, di inquietudine per Leopardi letto da Severino. In ogni caso mancava la concretezza di un *cui prodest* dell'investigazione filosofica, insomma ci si chiedeva: "Perché pensare?". Questa abissale considerazione guardava però all'indagine filosofica come a un soprappiù, che si trovava a metà tra il gratuito pensare e la presa d'atto della difficoltà della speculazione stessa. In questo stato sospeso equamente tra l'inutilità assoluta e una specie di paradiso terrestre del semplice fare inchiesta, si trovavano gli *otia* e la gloria, lo spazio dell'arte. Questi stati erano di più rispetto l'agire quotidiano, poiché erano sensuali e piacevoli, di meno poiché riuscivano a intercettare convenientemente il loro oggetto solo mediante un tramite, per cui si situavano fuori del reale. Gli *otia* erano viziati da mancanza di concretezza, di presa; la gloria era sempre nello specchio dell'altrui che la tributava, per cui era fragile; l'arte pagava il vincolo dell'estetica. Erano quindi una specie di panna, però velenosa, generata naturalmente dal latte della quotidianità.

Probabilmente possiamo veramente intendere l'opera di Pietro Fortuna solo in una società che sia completamente libera dalla costrizione del fare per avere. Queste opere non potrebbero che essere generate nella nostra contemporaneità, soprabbondante di oggetti e azioni. Rispetto a questi sono l'altrove più radicale, a mio avviso, lo spreco massimo. La sua speculazione tocca un superiore rigore in un'attività del non fare e non connotare, che però genera opere, infatti queste nonostante tutto *sono*, in una de-liberata consistenza esistenziale. Il loro essere è la loro gloria: la perfetta inutilità per ogni dimensione positiva dell'esistere, per ritrovarsi invece in un al di là. Di questo al di là del perfettamente filosofico esse sono un frammento. Si potrebbero assumere in un movimento di ritorno da questo al di là, di cui, platonicamente, portano delle spoglie, appunto la gloria degli oggetti come sarebbero se non esistesse l'uomo. Si vorrebbero così: puri ingombri, *umbrae* concretissime, ma private di ogni assillo dell'esistere, che non può che proporsi come un assillo del fare. Infatti queste opere si insediano in una purissima contraddizione: occupano un brandello di mondo, ma, rigorosamente, non sono. Attuano un vero e proprio sciopero dell'essere, poiché non vogliono far parte di questo mondo di oggetti. Attuano un ingombro senza avverare una presenza. Leggo così *Metatron*.

Ci si chiede, a questo punto, quale sia lo spazio che li accoglie. Gli antichi su questo erano forse molto più saggi di noi: Enea va nel regno delle ombre per sapere quale sarà il suo destino; Orfeo ugualmente ci va per riportare sulla terra la sua Euridice. Cos'è questo mondo di pure ombre? Una risposta potrebbe essere che è il mondo della gloria, ovvero il mondo in cui si trova la risposta, il mondo in cui gli oggetti possano riposare (*otium*, appunto), e finalmente diventare mai più veri, raggiungendo il punto terminale del loro destino. Insomma sottrarli all'uso per restituirli alla gloria. Che poi è il mondo degli oggetti come li dipinge l'arte, o il mondo degli oggetti di Pietro Fortuna. Entrambi vivono in una de-realtà, che però è la loro (e nostra) vera vita, il loro (e nostro) vero essere. C'è un incontro tra la felicità (realizzazione) e la caduta (morte) celebrato da tutta la conoscenza. Questo incontro è l'essere-per-la-morte che troviamo sotto ogni speculazione filosofica, e che l'arte ha sempre voluto guardare frontalmente, ma non è mai riuscita a carpire e a rappresentare, pena perdere il momento di *otium*, di bellezza, di gloria, senza cui la gradevolezza non esisterebbe affatto. Ovviamente la gradevolezza coincide con il presentarsi ottimisticamente all'appello dell'essere, insomma ritrovarsi in un desiderio, che è la nostra stessa presenza e la nostra risposta a questo appello. Si potrebbe dire che gli oggetti di Pietro Fortuna sono, ma non aderiscono alla realtà. Chiamati non rispondono, sono oggetti sordi poiché non vogliono essere. Però insistono, e l'ombra che gettano si iscrive sul territorio della gloria. Questo territorio è il terreno dell'arte, un luogo dipinto, così si potrebbe affermare che gli oggetti di Pietro Fortuna ci trasportano con loro nel mondo dell'arte, nel mondo dell'*otium* e della gloria. E della risposta.

Nel periodo barocco l'arte ha voluto il potere di trasportare il soggetto in un tale plenum di senso, da sostituire la realtà oggettiva con la realtà creata da essa. Ha voluto trasportare in terra la gloria. Chi non entri in questo territorio può pensare che sia un'illusione, ma per chi vi è assunto, quella è la vera vita, poiché per l'artista ogni gloria è una resurrezione, cioè, essenzialmente, una questione di manifestazione, di portare allo sguardo e al visivo. Dalla sottrazione alla morte alla religiosa assunzione in cielo il transfert è breve. Direi che questa esperienza è stata possibile solo a Maria, nata creatura ma assunta alla gloria. Maria giunge in cielo dormendo, poiché deve essere in uno stato catatonico, quello generato dall'estetica, quando avviene la trasmigrazione. La gloria finisce col somigliare alla resurrezione perché questa, come l'arte, contesta il potere della morte. Ma se la filologia non inganna, resurrezione è sorgere due volte, passo a cui deve corrispondere una doppia morte. Morte del corpo e della mente, morte dell'idea e dell'essere, morte e coscienza della morte (lutto): anche il momento della scomparsa è doppio, poiché c'è anche la gloria della morte che deve essere portata a morte, come se la pompa della morte, argomento principe per il Barocco, fosse ancora una vita, che deve essere spenta per giungere finalmente al buio totale della doppia morte. E' come se gli oggetti conoscessero le vicende della doppia morte, e fossero *così* proprio a causa di questa esperienza. Bisogna cadere due volte, perdere la speranza due volte, per diventare oggetti. Da queste parti si trova anche il nichilismo predicato da Pietro Fortuna. Una volta però giunti dall'*altra parte*, avvertiamo uno stupore grande quanto la realtà, quella che tutta intera il Barocco voleva diversamente conformare. Penso alle feste barocche, come l'occasione per la *Watermusick* di Händel, in cui avveniva l'unione di tutte le arti, in un pan-estetismo che ritroveremo anche altre volte (penso anche al *Wort ton drama* di Wagner, per esempio). L'assunzione in gloria viene celebrata in musica con l'uso delle trombe, il cui plenum dinamico molto probabilmente voleva dare il segno della pienezza dell'essere, insomma l'essere manifestato dal fragore. Qui semplicemente, in un'orgia sensoriale (quanto distante concettualmente dall'*otium*, mi chiedo), veniva rifatta l'esistenza intera, e si chiamava questa condizione festa, esattamente nel modo che ha Gadamer di intenderla.

Ovviamente Pietro Fortuna è un contemporaneo, e non ha proprio nulla da festeggiare, denuncia, anzi, il facile positivismo che la presenza porta con sé, e titola polemicamente *Gloria* una foto di rovine. C'è una tristezza tipica nella scrittura barocca, come se si avvertisse che anche la scrittura di una festa al negativo, ovvero la celebrazione di un lutto, quindi una celebrazione contraddittoria (un ossimoro, esattamente come la vita), non riuscisse a incrociare e trascrivere la tristezza specifica dell'esistere. Ritrovo questa tristezza nelle più belle pagine di John Donne e in Shakespeare, che sembra aver scritto uno dei suoi sonetti più belli proprio per *Gloria* di Pietro Fortuna ("Quel tempo

in me tu vedi, che ha perduto/ ogni sua foglia [...] cori in rovina dove ogni tempo è muto” Son. LXXIII, trad. F. Politi). E’ come se la morte e la tristezza proseguissero su binari paralleli, e occorresse fare continuamente un grande lavoro di iscrizione della tristezza *sulla* morte, per avere gli strumenti per conoscere quest’ultima. Paradossalmente la morte si scinde, e da una parte c’è la festa per la grandiosità di questo evento (capitale, in ogni caso, tra le varie vicende dell’essere), dall’altra parte invece c’è la pena per la dipartita dell’essere a noi caro. L’opera di Pietro Fortuna è il tentativo di unione di questi, ovvero la ricerca di un linguaggio che non solo elimini la distanza tra la tristezza e il lutto, tra il nominare e l’essere, ma, soprattutto, un linguaggio che non sia più metaforico del vivere, un linguaggio in cui il vissuto sia trasferito perfettamente nel destino delle cose che evoca per manifestarsi. Naturalmente questo tentativo non sarà mai coronato da successo, da ciò una tristezza “primigenia” e inevitabile che aleggia in queste opere, oggetti perfettamente appassiti, tramontati dentro un senso che non è più il nostro, e forse non lo è mai stato.

Da Glory III Il primo cielo, catalogo pubblicato in occasione della mostra di Pietro Fortuna al Museo MARCA di Catanzaro, maggio 2012 Edizioni Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro)