

## **La sordità e il fottuto presente di Giorgio Verzotti**

Per una settimana non sono riuscito a parlare al telefono con Pietro Fortuna per via di una otite che mi ha causato una forte sordità, il tutto a causa di un viaggio in treno a Parigi in un vagone in cui evidentemente non funzionava bene l'aria condizionata. Quando finalmente l'ho potuto sentire, ci siamo accordati su tempi e modi della consegna del mio testo, questo, sul suo lavoro.

Non sapevo che la sordità sarebbe stata una metafora più che appropriata per parlare della mia relazione con la sua opera, né che alcuni fortuiti incontri mi sarebbero serviti per meglio mettere a fuoco tale relazione (ma a me succede sempre così, il concerto sentito ieri o il libro letto tre giorni prima servono per leggere un'opera su cui devo scrivere di lì a una settimana...).

Intendiamoci però, la sordità non è più la mia, è la sua, quella dell'opera.

Molti sono gli autori che con testi di profonda riflessione si sono cimentati con Pietro Fortuna: non con la sua opera però. Sembra che la sua presa in carico venga attentamente dilazionata, procrastinata, sembra che la sua istanza generi discorsi tesi più che altro ad allacciare rapporti fra arte, etica e vita. Stravagante poi che alcuni insistano sul rapporto fra l'opera e la biografia dell'artista, quando è così evidente che la questione stessa è inutilmente posta dato che in Pietro Fortuna vita e arte coincidono tanto più strettamente quanto più radicalmente è assente in lui ogni forma di estetismo, dall'opera come dalla sua esistenza.

La mia sordità implica che io sviluppi gli altri sensi per comunicare, ma nel mio caso restiamo nell'ambito della comunicazione a partire da un'espressione; nel caso dell'opera, la sordità attesta una dimensione ontologica del tutto diversa, che non ha a che fare con l'espressione, l'espressività e tutto ciò che possiamo declinare a partire da lì.

Ho visitato con Pietro Fortuna la sua recente installazione al Macro di Roma, che raccoglieva in una sistemazione inedita tre grandi lavori già esposti in altri ambiti. Per me era quella l'occasione di riaprire un dialogo interrotto per anni, e iniziato a Milano, nella prima metà degli anni ottanta, a motivo di due personali tenute dall'artista in gallerie private. Ricordo che allora le opere designavano un percorso e si ponevano ciascuna nella loro individualità: nella hall aperta del museo romano invece le opere costituivano un tutt'uno di grandi dimensioni, convivendo tutte insieme in un nuovo assemblaggio. Non c'è più un percorso, che non sia quello circolare, la circumnavigazione di questo imponente insieme, e c'è la possibilità di far agire liberamente lo sguardo fra le opere che vediamo qui fortemente connesse l'una all'altra.

Ho detto insieme, non installazione o peggio allestimento: questi termini rimandano alla teatralità e Fortuna vuole dall'opera una frontalità e dal fruitore il distacco necessario per accoglierla.

I critici americani tipo Clement Greenberg accusavano la scultura minimalista di essere teatrale, e la teatralità dal loro punto di vista comportava la narratività, una percezione dell'opera fondata su una progressione temporale, un processo che esplicando sul piano fenomenologico i vari passaggi del pensiero creativo induceva nello spettatore un conseguente impegno psicofisico, motorio. L'opera invece deve porsi immediatamente, nella sua totalità significativa, riuscendo in un certo senso a trascendere la temporalità fenomenologica. Questo perché la percezione dell'opera stessa deve essere eminentemente visiva, quindi mentale.

Questo, da parte dei formalisti americani "modernisti", ma Fortuna non è un formalista, così almeno dichiara. Allora cosa comporta la sua richiesta di frontalità, di non-temporalità, di non-narrazione? C'entra certamente una richiesta di assoluto, e anche la convinzione che l'arte non debba rinunciare al suo substrato mistico e dunque esprimersi anche con il tempo circolare del rito e del cerimoniale (di cerimonia parla Fortuna esplicitamente riguardo a quest'opera, e le scritte che vi compaiono, tratte dall'Antico Testamento, dalla Torà e da riflessioni dell'artista, aggiungono come un tono, una coloritura particolare all'opera). Ma soprattutto c'entra il suo concetto di passività.

L'opera è sorda rispetto a me perché non si lascia "spiegare", non entra in una dialettica, quindi si pone come irriducibile diaferein, fin qui siano tutti d'accordo. Essa vive nella (di) pura ostensione. Ma c'è dell'altro.

Quei gufi in gesso bianco che si assiepano in una zona dell'insieme, alcuni liberi, altri agganciati a cerchi metallici che li separano dagli altri, nella precisione ironicamente naturalistica dei dettagli non fanno altro che doppiare con i loro grandi occhi il mio sguardo interrogativo: potrei dire che sono lì apposta per diventare per così dire il mio contro-sguardo, una reciprocità dura che rende sordo anche me.

In un magnifico documentario a lui dedicato, che ho potuto vedere via Internet, Fortuna dice che la passività accoglie l'inquietudine di un risveglio.

È una proposizione bellissima, come molte proferite dal Nostro. La passività di cui parla confina con il «profondo patire» di Emmanuel Lèvinas, una attitudine all'ascolto dell'altro che inaugura la mia responsabilità verso di lui. Ecco allora che il contro-sguardo, la sordità che l'opera oppone alle mie istanze inquisitorie (e la frontalità, e l'ostensione) diventa una propedeutica, all'ascolto e al rispetto. All'accettazione dell'altro come inquietudine (ricordate? E il Terzo con lui...).

Anche quei cilindri oscuri o giallastri che vedo collocati elegantemente in orizzontale pongono in causa una questione di alterità presa in carico, e aprono anche a un'altra considerazione che è anch'essa alla base del lavoro dell'artista.

Nella sua pratica di disegnatore, Fortuna riprende l'immagine degli oggetti che trova nel proprio studio, gli oggetti comuni che gli servono per il quotidiano, sia esso implicato o meno col lavoro. Così facendo sottrae corpo all'oggetto, lo appiattisce nelle due dimensioni, ma poi lo "salva" dandogli una nuova corporeità. Le immagini vengono sovrapposte e stampate, insieme a parole e frasi, su fogli di pvc trasparente, che poi vengono arrotolati in forma di cilindri, appunto. Vi compaiono anche colate di colore che l'artista applica manualmente (nel documentario si vede Fortuna maneggiare curiosamente il pvc senza guanti, così lasciando sull'opera le sue "umane" impronte...). Vi sono qui alcune importanti conseguenze: all'oggetto viene restituito lo sviluppo volumetrico sottratto dal disegno, l'oggetto viene protetto nell'atto dell'avvolgimento che lo "conserva", l'oggetto viene salvato dal consumo (metaforicamente, quello dello sguardo) e dalla consumazione materiale.

Sul piano simbolico questa salvazione ci dice che l'arte non è un'economia, non ha un valore d'uso (ha un valore di scambio attribuito dal mercato, cioè da meccanismi estranei alla sua essenza), non è una pratica produttiva, tende anzi a sottrarre piuttosto che ad accumulare. Estremizzando il discorso che Fortuna induce potremmo dire che l'arte è sempre in "perte pure", in perdita pura, per dirla con Lacan. Cito il grande francese perché la mia sordità nasce anche per colpa sua, e perché trovo nel lavoro di Fortuna alcuni passaggi vicini alla sue topografie.

Ho passato le sette ore sul TGV da Parigi a leggere ininterrottamente l'ennesimo saggio che la sua biografia, Elisabeth Roudinesco, gli ha dedicato: aria condizionata esagerata, otite assicurata, sordità prolungata. Ma sto scherzando.

Cos'altro si vede nella grande opera di Pietro Fortuna nella Hall del Macro? Una torcia elettrica i cui raggi luminosi colpiscono una piccola campana di bronzo. La luce per gli artisti è fondamentale: Fortuna, che è artista in modo particolare, ne rileva il legame profondo con la tecnica, e quindi con l'artificio, e il suo essere funzionale alla nostra operatività, ma anche il suo limite, che consiste nel "bruciare" i contorni delle cose, impedendoci

la piena appercezione. Dunque, la torcia elettrica che illumina l'oggetto non va intesa come una metafora del pensiero razionale, né del rapporto che tale pensiero è supposto creare col "reale". Ce lo conferma la presenza di un altro lavoro, un foglio pesantemente incorniciato in ferro, dedicata al tema del bene. In realtà sul foglio vediamo un elenco neanche molto chiaramente ordinato di nomi di istituzioni benefiche e di famose bande criminali: che significa? Secondo me vediamo qui una indicazione di cosa sia il reale. Presentato nelle sue facce estreme, esso ci si rivela dichiaratamente

indecidibile. Parlo di topografie lacaniane: quella che struttura lo psichismo definisce le posizioni di reale, simbolico e immaginario nelle loro funzioni e nelle relazioni fra esse.

Il reale è dato come un analogo del “si vive” heideggeriano. Il reale è propriamente ciò che è e che non può essere definito se non con la mediazione del simbolico (il reale, ho pensato una volta parlando con Thomas Ruff, è come una delle sue opere di fotogiornalismo senza didascalia, paragone banale ma rende l’idea), è l’esistente nel suo puro esser dato, sordo ad ogni esplicitazione. Sta a noi distinguere, sta all’arte redimere.

Eppure, quale tentazione è più forte di questa, cogliere il reale senza mediazioni. Cogliere le cose prima della significazione, prima dei segni, realizzare finalmente la perfetta aderenza fra cosa e parola. Fortuna ne parla esplicitamente, perché intorno a questa idea utopistica ruota la logica stessa del suo lavoro. La frontalità che cerca di instaurare è unamodalità del pensiero che vuole anche essere effettuale sul vissuto. Un “qui” assoluto che vuole accoppiarsi ad un assoluto “ora”, contro ogni profondità, ogni visione prospettica, spaziale e temporale, almeno finché profondità e prospettiva rimarranno tracce di una costruzione ideologica, di una visione del mondo.

Da qui il discorso sul tempo che Fortuna elabora anche a commento dell’opera del Macro (che si chiama *Glory*. Le lacrime dell’angelo, e qui mi spiace sembrare così compiaciuto dalle citazioni ma è inevitabile fare un parallelo con i grandi occhi sbarrati dell’*Angelus Novus* di Klee).

Perso fra passato e futuro, il presente si nientifica, sfugge sia all’esperienza cosciente sia al pensiero astratto, si dà come imprevedibile al pari del reale lacaniano. Spiritosamente declassato a «fottuto presente», senza profondità e senza prospettiva, non ce ne facciamo carico, tranne quando esso «ci circonda» improvvisamente, come dice la feldmarescialla del Rosenkavalier, sorprendendoci e rendendoci malinconici.

Assumere il presente, raggiungere la “cosa”, superare la necessità del simbolico e della profondità è un percorso mentale vertiginoso che infatti ci conduce direttamente alla mistica. L’utopia di certi filosofi e di certi artisti è appunto quella di calare il mistico fra le aspre necessità della vita.

Non sarà esagerato aggiungere che, se la frontalità assoluta e il totale trascendersi dal tempo dei fenomeni è proprietà unicamente del divino, accoglieremo con favore tali tentativi di calare il divino fra noi.

Da *Glory II, Le lacrime dell’angelo*, catalogo pubblicato in occasione della mostra di Pietro Fortuna al MACRO di Roma nel giugno 2011, Marsilio Editore, Venezia