

Appunti per uno sguardo felice

di Aldo Iori *nel ritardo della stagione che d'istante giunge*

La mostra

Il vicolo è buio e sulla curva che sale verso Sant'Onofrio la gente si affolla per l'inaugurazione della mostra di Pietro Fortuna. Le vetrine della galleria proiettano sul selciato una forte luce che investe le persone fuori, rendendone la volumetria con decise ombre. La sfera dorata della cupola vaticana si intravede tra le cime degli alberi dei giardini, oltre le mura, in alto. Il rumoroso chiacchiericcio sembra rimanere all'esterno e una situazione visivamente silente accoglie chi entra. Lo sguardo si adatta alla luce dei neon, bianca e avvolgente rimbalza sul pavimento bianco lucido, e coglie, oltre le persone, le opere nello spazio come altrettanti traguardi: sette opere.

Due sulla sinistra entrando, *State bar ceiling One* e *State bar ceiling Two*, sono realizzate con grandi fotografie, simili per soggetto ed elaborazione, un viraggio verso il grigio-verde, e ritraggono un soffitto, inquadrato dal basso, dove si riconoscono le architravi e il particolare di un capitello in ghisa smaltata: probabilmente scattate in paese anglosassone.

La terza opera, *Each man where he can*, si presenta composta di due parti: a sinistra un disegno geometrico contrapposto, a destra, a quattro righe di un poema elegiaco di Properzio reinterpretato in inglese da Ezra Pound. *Sailor, of winds; a plowman, concerning his oxen; / Soldier, the enumeration of wounds; the sheep-feeder, of ewes; / We, in our narrow bed, turning aside from battles: / Each man where he can wearing out the day in his manner.*

La quarta, *For better or for whose*, elenca su due colonne laterali alcune centinaia di istituzioni benefiche; tra esse, sul medesimo foglio, due disegni a matita che si intersecano: il primo, realizzato con tratto libero, illustra tre organismi (meduse oppure fiori) e un secondo propone una variante di un disegno geometrico caro all'artista.

La quinta, *Blinky's cross*, omaggio al pittore Blinky Palermo, presenta a sinistra un disegno decorativo simile a quello presente nella terza attorniato cardinalmente da quattro tasselli di colore e, a destra, è posta la foto di un particolare in bianco e nero, probabilmente dello studio dell'artista.

La sesta, *Prosus*, presenta una veritiera e virtuosistica rappresentazione a matita di un piedistallo da studio di scultore su cui sono poggiati alcuni dischi metallici, immagine di un'opera già presentata in altra occasione, e sovradisegnata con pazienza e con l'ausilio di un tiralinee fino a formare una tessitura di righe incrociate perpendicolarmente.

Nello spazio antistante questi lavori, nel punto di incrocio tra i due volumi ortogonali della galleria è posta l'opera tridimensionale *Ropetrick*, variante della versione presentata alla Biennale di Scultura di Carrara nel 2006, qui rinnovata sostituendo il rotolo di pellicole tipografiche con immagini e parole della serie *Saulo* con un altro, sempre di acetato trasparente, cromatico e senza elementi di scrittura.

Luoghi primi

Pietro Fortuna dona le opere allo sguardo dell'osservatore presentandole come parte di un *continuum in fieri* che da trent'anni si dilata e si contrae, frutto del suo intenso e personale rapporto con il mondo. L'artista rileva spesso il forte legame che esiste tra il suo vivere e l'arte. Nei lavori, infatti, è riscontrabile la continua contemporaneità e sovrapposizione di differenti piani: l'arte, intesa nella sua mobilità storica pluridisciplinare e nel suo quotidiano farsi, e il reale, come immagine e come

esperienza speculativa, si legano indissolubilmente con l'essere dell'artista nel mondo. Le opere si collocano all'interno di un logico e cronologico susseguirsi, in insiemi temporali e stilistici: eppure, nella continuità, ciò che è offerto possiede sempre un forte connotato autoreferenziale e identitario che rende l'opera autonoma e determinata principalmente da ciò che è e dal pensiero dell'artista che si riverbera in essa. Il legame con ciò che precede e con ciò che segue sembra essere solo cronologico, linguistico, tecnico e iconografico e l'opera rivendica autonomie e indipendenze nel momento stesso del suo apparire. Come in una serie numerica i cui singoli elementi sono composti da entità riconoscibili ma non per questo rapportabili a comuni proprietà: come i numeri primi, naturali eppure singoli e autonomi: 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19... Le opere paiono essere concepite come 'luoghi primi' della visione e del pensiero che ogni volta rimandano a sé stessi ma anche a un'originarietà che non necessita di un 'prima' e di un 'dopo' ma "sospende ogni relazione semantica esibendo la sua pura evidenza" come afferma l'artista. Questi 'luoghi primi' richiamano il *tópos* aristotelico prima ancora della concezione spaziotemporale definita dal pensiero contemporaneo. "Così parlammo insino al luogo primo" scrive Dante non a caso nel verso 37 del XXIX Canto dell'Inferno (il 29 e il 37 sono rispettivamente il decimo e dodicesimo numero primo) intendendo con ciò il raggiungimento di una stazione di arrivo e di partenza e anche di sosta riflessiva. Quindi anche soglie, varchi, porte (luoghi primi per eccellenza dell'architettura) dove non trovare un oltre o un altrove, ma dove sostare e responsabilmente esercitare il pensiero. In essi la distratta stupidità è bandita, non è permesso essere gitanti e acquisire le immagini come *souvenirs* del mondo né dare per scontato il *déjà vu* acquisito. La presenza di *Ropetrick* nell'esposizione romana dimostra infatti che l'opera può essere riproposta in una nuova condizione fondativa della propria immagine. Le opere di volta in volta divengono elementi d'orientamento in una topografia della mente che ridefinisce le coordinate della visione. Anche all'interno della storia, come in *Blinky's Cross*. Ogni circostanza per Pietro Fortuna è occasione per proporre il transito e contemporaneamente la sosta in questi luoghi definiti dalle opere che si ergono con autorevole frontalità dinanzi all'osservatore. Esse richiedono responsabilità nel vedere senza rimandi emozionali o coinvolgimenti emotivi e sollecitano, con parole e immagini, l'esercizio di un'attenzione e di una memoria critiche.

Montaggi

Le opere di Pietro Fortuna in questi anni si susseguono le une dopo le altre in stazioni e definizioni di 'luoghi primi' e denotano, nel procedimento del vedere che diviene fare, la messa a punto di una raffinata tecnica compositiva delle immagini. Piuttosto che 'composizione delle immagini' meglio indicare 'montaggio delle immagini' in un'accezione che, traversando la storia della cinematografia da Ejzenštejn a Godard, ha condizionato, ma anche educato, la visione contemporanea determinando l'approccio all'immagine inteso non nella sua singolarità iconica ma nella sua pluralità duale o corale. L'artista elabora una propria logica nel montaggio delle immagini (un disegno accostato a una o più fotografie, un oggetto ad altri anche identici, un monocromo a una scritta) priva di successioni temporali ed egli sa che l'atto del mostrare deve travalicare la processualità compositiva della pittura storica, nelle sue valenze formali e semantiche. Già i maestri del passato (El Greco, Poussin, Tiepolo, Bernini e Goya tra i molti) anticipano la pratica moderna del montaggio in unità concepite senza giustificazioni narrative o mimetiche e nel rinunciare a definire un 'prima', che non è più, e un 'dopo', che non è ancora, in ragione di una contemporaneità in 'uno e adesso', preannunciano le concezioni dello spaziotempo della modernità. Il successivo smascheramento post-romantico della pittura come luogo della rappresentazione figurativa del mondo si attua nel passaggio all'astrazione, al monocromatismo e all'univoca e secca visione di ciò che appare, ma già la responsabile costruzione nello spazio pittorico degli elementi, figurativi o cromatici, è condizione 'di posizione', ben definita da

Cesare Brandi da Piero fino a Morandi e oltre. Gli accostamenti del fantastico e dell'onirico dei surrealisti, mutano ancora lo sguardo sul reale che già in tali pittori, vicini da sempre alla cinematografia, assume le logiche compositive del montaggio pur linguisticamente accentuando l'aspetto retorico. Piero Fortuna è molto lontano dalla pratica surrealista come da quella dadaista e, seppur di matrice concettuale, il suo operare segna una distanza anche da quella minimalista. Egli, figlio del secondo Novecento, cresciuto nella cultura che ha profondamente riflettuto sull'atto del 'pensare vedendo', sembra non nutrire più fiducia nel potere delle immagini almeno in quello abitualmente loro attribuito. La pittura nel secolo scorso ha permesso fraintendimenti enormi sul rapporto dell'uomo con il mondo e proprio rinunciando a essa, come pratica e tecnica, forse è possibile giungere a recuperarne la qualità. L'artista usa parallelamente il disegno e la fotografia all'interno di una rigorosa impostazione grafica dello spazio nella logica del montaggio: il disegno, nella sua dualità libera e tecnica, e la fotografia, come elemento di passaggio diretto del reale in immagine, sempre e comunque nella consapevolezza del loro fallimento poiché tanto artefici del falso quanto portatori della più drammatica e tragica verità. Gli elementi rilevati dal mondo nella loro singolarità (foto scattate dall'artista, oggetti della propria vita, disegni geometrici e a mano libera), particolari e mai frammenti, sono montati gli uni accanto agli altri e rendono possibile, pur nella menzogna di cui sono in ogni caso portatori, un nuovo riscatto dell'immagine. L'immagine nel montaggio è composta sempre almeno di due immagini e Pietro Fortuna fa spazio, con loro e tra loro, senza gerarchie, né simboliche né prospettiche né di altro genere, e senza clamori.

Riscatto del banale

Le immagini che Pietro Fortuna pone e monta le une accanto o sopra/sotto le altre, non sembrano provenire da una scelta in qualche modo motivata e aprioristica. Esse mostrano la loro condizione, quasi senza un 'già' e senza un 'poi', accanto ad altre immagini che hanno le medesime peculiarità. Le immagini (eppur scelte! forse lasciandosi anche guidare dalla serendipità), come peraltro gli oggetti che l'artista mette insieme e monta nelle installazioni o nelle opere di maggior valenza scultorea, sembrano provenire dall'osservazione di un reale privo di specifiche qualità e ritrarre elementi di un 'normale' quasi ovvio nel suo essere, oggetto di un indifferente e distratto (ma tecnicamente perfetto) sguardo: un gufo di terracotta che ci fissa da un giardino, un dettaglio del tavolo di lavoro, delle pellicole anonime tratte da una tipografia, canne da pesca, revolver, libri e tantissimi altri oggetti o immagini prive di una caratterizzazione che ci conduca a una storia o a un determinato riferimento. Il fatto che il fotografo sia l'artista e che le immagini ritraggano il suo personale mondo, il suo studio, il suo tavolo da lavoro, i suoi libri, il panorama dalla finestra di un albergo o l'appunto di un viaggio di lavoro, è l'unico tratto apparentemente comune di questo insieme. Il pensiero filosofico e l'arte dell'ultimo secolo insegnano che spesso è proprio nell'elemento considerato 'banale' che si insinuano sia la verità che il senso del tragico più profondi: nel dettaglio di una battaglia, nel tic di un dittatore, nel gesto e nell'immagine ripetitivi fino alla noia, nello scatto casuale di un fotoreporter come nel piccolo oggetto residuale di una vita. L'artista non trae come altri suoi colleghi le immagini dall'universo illustrato dai media, ma dal giacimento di immagini e oggetti che il personale 'clima' della vita gli ha permesso di raccogliere, accumulare e fissare anche tramite la propria macchina fotografica, *alter ego* del suo occhio. Il suo sguardo è colto e conscio della speculazione attuata da Benjamin, Barthes e dall'arte contemporanea, con la quale non cerca alcun confronto, né conforto in senso warburghiano, né esaltazioni di tipo mediatico. La volontà che trapela, e non sempre dichiarata, sembra voler giungere a uno stato 'nostalgico' dello sguardo che, senza concedere nulla al sentimento e all'emozionalità, è conscio della lontananza e dell'imponderabile perdita che le immagini dei 'suoi' oggetti posseggono e in silenzio evidenziano. Egli invita l'osservatore a porsi nella sua condizione e le due grandi foto *State bar ceiling One* e *State bar ceiling Two* vanno oltre questo invito mostrando la possibilità di alzare lo sguardo,

come l'artista, verso un sopra che poi si rivela nella banalità di un soffitto. La banalità, depauperata anche dalla distanza dall'oggetto della rappresentazione tramite il medium tecnico visibile, fotografia o disegno, induce a una considerazione sul lato soggettivo che pur esse, nel loro anonimato che non racconta, posseggono. Le immagini, tratte dal personale archivio, trovano la loro ragione d'essere proprio nel momento della loro presentazione, riscattando il loro essere 'ordinarie', la loro mancanza *tout court* di un contenuto ed esse nell'accostarsi ad altre all'interno del 'sistema opera' conquistano uno stato di esemplarità. Il montaggio diviene condizione, non necessaria ma possibile, di acquisizione di possibile senso grazie allo sguardo cosciente e dotto (e al pensiero dietro di esso) che le individua e le accosta le une alle altre non con casualità ma seguendo una personale 'indifferenza logica' non esplicitata fino in fondo neanche nei testi dell'artista. La presenza di disegni 'decorativi' mostrati insieme a disegni più tradizionalmente e apparentemente espressivi sono da inserire in quest'ottica. Come la banalità del colore, quello strano grigio-verde-beige proprio del mobilio ministeriale di sapore un po' kafkiano, colore della natura ma amorfo e tristemente anonimo, indicato nelle opere spesso come unico colore di base ove accogliere le immagini private del loro cromatismo significante. Tale colorazione nelle sue variazioni è presente non solo nell'invito alla mostra ma anche nel viraggio delle due grandi fotografie in mostra e si accosta al nero della grafite nei disegni geometrici ritagliati e posti in *Each man where he can* e *Blinky's Cross* dove uno di essi è contrapposto a quattro tasselli cromatici tratti dall'universo pittorico dell'artista tedesco scomparso.

Rappresentazioni *malgré tout*

Le immagini, i disegni, le fotografie e gli oggetti, sono nell'opera e stanno al cospetto di chi le guarda: esse sono, malgrado tutto, rappresentazioni, come spesso rammentato sia da Georges Didi-Huberman che da Arthur Danto. Ma qualsivoglia rappresentazione è svuotata completamente da ogni attributo esplicito di narrazione, simbolismo o retorica. Il montaggio, apparentemente esoterico nella sua ragione e sapiente nella sua sintassi, fornisce loro lo statuto testimoniale proprio dell'immagine, privo tuttavia di qualsivoglia emozionalità sensibile e mentale. L'osservatore deve fare i conti con ciò, quello e non altro, che l'artista offre nell'opera, nell'ostentata semplice indifferenza alla scelta dell'uno piuttosto che l'altro. Pietro Fortuna continuamente propone un solo livello a-semantico della visione nel quale gli espressivi disegni del reale sono posti accanto a trasposizioni meccaniche inespressive di un segno, come se non fosse più possibile proporre gerarchie tra le figurazioni all'interno del medesimo spazio della rappresentazione poiché la questione oramai riguarda altro. L'impaginazione dell'opera fa riferimento spesso alla tradizione editoriale più classica e consolidata, elaborata in momenti di forte riflessione ideologica. Rappresentazione 'malgrado tutto' in un mondo babelico sommerso da immagini che raffigurano tutto e che autoritariamente affermano continuamente e contemporaneamente la possibilità del vero accanto alla sua virtualità più fittizia e che determinano l'ingombrante 'immagine di fondo' dello sguardo contemporaneo. Nelle opere di Pietro Fortuna le immagini rappresentano 'malgrado tutto' sinceramente la loro identità e, tramite il loro anonimato e la loro banalità, si riscattano proprio nell'atto del rappresentare 'malgrado tutto' e lo fanno in una condizione silente posta oltre la loro (impossibile) condizione metafisica, stato oramai lontano e ontologicamente esausto. Lo sguardo dell'artista non è ingenuo né vergine ma ambisce a essere sapiente, anche furbo e smaliziato nell'affermare la sua miseria e nella consapevolezza che solo oltrepassando e smascherando la rappresentazione e i suoi meccanismi costitutivi, è raggiungibile, se mai si avesse possibilità di verifica della sua esistenza, la condizione più vera, ma più rischiosa, dell'immagine. Né immagine vera né immagine del vero quindi, ma proposta posata sull'incerto, e forse fallace, confine tra simile e dissimile. Le immagini appaiono prive di un destino certo e definito prima del fare e sono poste in essere tramite un linguaggio, ricco di riferimenti culturali non a caso con l'ebraismo e il pensiero greco,

il più possibile privato delle strutture convenzionali della retorica, della visione mitica e simbolica e di ogni possibile fondamento emozionale. L'artista possiede (lui sì) un destino che lo pone nella necessità continua di produrre immagini, di tradurre il pensiero del mondo in opere ed egli è conscio che il rischio è che ciò avvenga anche banalmente e senza eccezionalità: ma è la sua vita, 'malgrado tutto'.

Spaziotempo

Piero Fortuna progetta e realizza le esposizioni con un'attitudine a 'fare spazio' simile a quella che lo muove nel realizzare le opere. Esse sono la continua presa d'atto di una condizione spaziotemporale che riguarda il presente e il loro essere collocate nell'ambiente espositivo con cui si relazionano modificandolo. Esse non sono ambientate né poste secondo una volontà decorativa, omologante o eversiva, ma rispondendo direttamente alla questione del 'fare spazio', inteso nell'accezione propria alla generazione della quale l'artista fa parte per nascita e per appartenenza culturale. Ciò è ben evidenziato recentemente in mostre come *Metatròn*, *Saulo*, *Ebbene*, nelle quali all'osservatore è indicata una libertà di visione proporzionata alla sua capacità di esercizio critico dello sguardo, non vincolandolo a visioni univoche dell'opera, ma lasciando in un certo qual senso aperta la visione. L'esperienza dei suoi immediati predecessori, ma anche di molti suoi contemporanei, interessati a porre l'accento sull'eccezionalità dell'evento espositivo come un *hic et nunc* irripetibile, varco quasi mistico al raggiungimento di una 'verità' di cui l'artista e l'opera sono portatori, è lontano poiché non più praticabile da un pensiero che conosce l'errore e il dubbio e disincantato sul ruolo salvifico dell'arte. Egli pone nuova attenzione alla singolarità dell'opera pur presentata e ripetuta in differenti lavori esposti ed è interessato più che allo spazio complessivo determinato dalle opere nella loro contemporanea presentazione, a quello che esse posseggono in sé stesse e di cui l'artista parla anche nel testo presentato in occasione della mostra romana: "...vorrei indurre chi guarda a pensare che assimilando la figura al fondo, libera il suo sguardo dalla fuga illusionistica che...". In tali parole la perdita di illusionismo e di gerarchia prospettica tra gli elementi, tra il fondo e ciò che su di esso è posto, diviene enunciazione di una condizione di simultaneità nel presente della visione. Il montaggio delle immagini e lo spaziotempo che si genera permette allo sguardo dell'osservatore di acquisire e fare proprio il momento contemplativo. Come se la densità e la profondità dello spazio della rappresentazione, caro a un'importante parte della storia dell'arte, fosse posto, memore sia di Piet Mondrian che di Jackson Pollock, a un grado zero di uniformità nel quale le coordinate spaziotemporali non possano essere più valide se non in un momento più complesso della visione nel quale le variabili e i codici culturali, condivisi dall'autore e dall'osservatore, definiscono proprio la lontananza dal reale e la vicinanza all'arte. In *Prosus* il disegno realistico e il disegno tecnico si accampano sul foglio in un differente ma ugualmente lento tempo della stesura posto in relazione con la sospensione del bianco di fondo che da assenza diviene partecipativa presenza. La loro accurata ma impersonale esecuzione, più che in altre opere presenti nella mostra, assurge a dimostrazione della incolmabile distanza che entrambi marcano rispetto un possibile pensiero contemporaneo sulla rappresentazione del vero e di ciò che diviene figurazione e nella loro simultanea e inscindibile unità aprono la speculazione, senza fornire risposte, sulla collocazione oggi dell'opera tra mondo, artista e osservatore.

Scrittura

La condizione spaziotemporale è accentuata dalla presenza nell'opera di differenti elementi linguistici e mediatici, né ostentati né occultati ma semplicemente *plateau* ricco comunque di valenze e proprietà. In *Each man where he can* l'artista pone in rapporto un disegno geometrico-decorativo con una scritta in

inglese. L'artista accompagna spesso le immagini con frasi o parole collocate all'interno dell'opera. In altri casi la titolazione anonima *Senza titolo* è sostituita da parole che non descrivono l'opera ma si accostano a essa diventando ulteriore elemento di essa, come: *Ateneo, Binah, Casa negra, Der Shöne See, Die Insel, Diorama, Dura Spina, Eald, Ebbene, Eden, Eustachio, Forum, Geras, Germania, Glory, Hic sunt leones, Hortus, Jaarboek, Kun, La curiasse du crave central, Lilith, Lost game, Lubizia, Ma 'asim zarim, M.'a.z., Matam, Matema, Metatrón, Misure illegali, Mitreo, Nel cuore di ognuno alla testa di tutti, Nicolaus, Ognifronte, O.T., Ov, Perché un popolo scelga, Pietralata, Polare, Prayer, Ptah, Rake, Recto VI, Reschit, Rue Oberkampf, San Donà, Santa Giusta, Saulo, Serendipity, Sinedrio, Tails, Temanza, Tempie, Terrazze, Tiqqùn, Titone, Tradizione di coppie, Weak souls...* Al di là di connotazioni di luoghi nei quali l'opera trova ragione del suo primo apparire, la nominazione richiama il pensiero che essa stessa evoca. L'uso della lingua, italiano, inglese, tedesco, ebraico, vela e svela nello stesso modo delle immagini e come queste segna pur sempre il desiderio di fare a meno di codici o perlomeno di un codice privilegiato. L'artista più volte afferma di rifuggire la stupidità: essa, spesso frutto dell'ignoranza, può essere combattuta con l'intelligenza e la sapienza, elementi base di ogni speculazione artistica possibile. Frasi in italiano o altra lingua poste all'interno dell'opera, citazioni di un pensiero dell'artista o di altro pensatore filosofo, pittore o poeta, divengono significanti, come le immagini, nel loro momento epifanico. Come in *Each man where he can* la frase di Properzio che richiama l'esemplarità dell'atto ma viene mostrata attraverso il richiamo all'esemplarità di Ezra Pound. Il poeta statunitense si appropria del pensiero latino e lo offre rivisitato attraverso la propria lingua e questo è indubbiamente prossimo al consapevole fare dell'arte visiva, ben frequentata da Pound. Pietro Fortuna nella sua opera di montaggio impiega frasi e parole che, memore del loro uso dall'editoria rivoluzionaria del secolo scorso alla contemporaneità oberata di scritte pubblicitarie, divengono elementi partecipi dell'opera e le sospende, come il resto, in uno spazio immemore, quasi a voler dimenticare la loro provenienza. La decontestualizzazione come l'elaborazione tipografica le privano di un quadro di riferimento certo e di un suono possibile e le rendono immediatamente accostabili sia alle immagini in bianco e nero sia ai disegni. La scrittura diviene anche epigrafe, segno nero sul foglio, ombra di una sagoma ornamentale che si svuota e si riempie a piacimento dello sguardo in un accadimento dove l'immagine mostra il sé e dischiude lo spiraglio attraverso il quale poter vedere e ascoltare le immagini.

Felicità

Il titolo della mostra è *Per esempio scegliere una maniera felice* e le parole che lo compongono, felice, maniera, scegliere, esempio e per, sono care a Pietro Fortuna e da lui già impiegate e analizzate. Nel testo presentato in occasione della mostra romana egli afferma che “queste opere sono affidate ad un tragitto verso un comune destino tra sguardo ed esistenza dove l'arte, nel suo identificarsi con il bene, si offre in forma di dono, di gloria, liberata da ogni convenzione letteraria e resa vana alle promesse e all'avvenire”. Se per l'artista l'opera nella sua presentazione diviene consapevolmente in ogni caso esempio, scelta e maniera per giungere, nella felicità del fare, a un'identificazione dell'arte con il bene, all'osservatore è richiesta la volontà di predisporre a ricevere il dono che viene offerto. Come sempre il suo sguardo deve essere altrettanto vigile di quello dell'artista e apprestarsi all'ascolto, all'accoglienza di ciò che l'opera pone in essere. È singolare che il bene e la felicità siano richiamate dall'artista oggi, in un momento in cui il mondo dell'immagine e della comunicazione li celebra annientandoli e rimandandone il compimento alla soddisfazione di bisogni fittizi. L'artista in altre occasioni si richiama a un'etica del vedere e del fare e anche qui riporta il suo fare a doveri e responsabilità superiori e universali ma nel contempo egli è il primo a sottrarsi a tale universalità annunciandone l'inscindibile ancoraggio alla latenza contingente dell'opera nel presente del suo apparire e dell'offrirsi allo sguardo.

Le opere sono “meste e povere cose”, afferma l’artista, tra le quali c’è la sua vita che “come ho avuto modo di capire in tutto questo tempo non è poi tanto dissimile da quella di altri, dunque, dico ai possibili visitatori che basterà appena uno sguardo per sentirsi complici della stessa miseria”. Come nei numerosi testi che accompagnano nel tempo il fare dell’artista, come corollario e come ulteriore espressione del suo pensiero (mai come spiegazione), anche in questo caso egli indica, pur trattenendo il gesto e il grido, mentre dona. Lo sguardo dell’osservatore deve quindi essere complice e acquisire la capacità di esercizio di una maniera altrettanto felice che permetta di essere al cospetto dell’opera e di coglierne la miseria e la banalità come la ricchezza e l’esemplarità e discernere, nel suo vedere, tra ciò che l’artista mostra, mentre con passo da *flâneur* va altrove, e ciò che l’opera nella sua solitudine offre.

Da *Ebbene* catalogo pubblicato in occasione della mostra di Pietro Fortuna alla Galleria Giacomo Guidi di Roma il 30 ottobre 2007, Edizioni Gli Ori, Prato