

Al cuore delle cose

Per pietrificare le parole

di Laura Cherubini

“Il sapere è una relazione del *Medesimo* con l’*Altro* in cui l’*Altro* si riduce al Medesimo e si spoglia della sua estraneità, in cui il pensiero si rapporta all’altro, ma in cui l’altro non è più altro in quanto tale, in cui è già proprio, è già *mio*”

Emmanuel Levinas

“L’arte non può far nulla. Il che non è affermare una sua incapacità o impotenza, semmai al contrario la possibilità di poter far tutto”

Pietro Fortuna

Contro la narrazione

Tutto il lavoro di Pietro Fortuna parte da un rifiuto della logica della rappresentazione. A questa logica Fortuna sembra opporre una forma di resistenza passiva. Renitente alla leva della rappresentazione, l’opera sviluppa una resilienza attraverso una sorta di tenace opacità. Il fatto è che è difficile che il narratore non entri nel racconto, ed è proprio questo che si vuole evitare. Il racconto si situa e si evolve in un arco temporale, mentre l’opera di Fortuna accetta di abitare il tempo più scomodo: quello *presente*. Ha scritto Riccardo Giagni: “Ogni lavoro di Pietro Fortuna, e complessivamente tutta la sua opera, sembra nascere e manifestarsi a partire dall’idea stessa di una *sottrazione*: sottrarsi alle pretese della narratività, della letterarietà dell’opera, sottrarsi alle lusinghe della falsa dialettica bene/male e ad ogni sua rappresentazione per il tramite dell’arte”. Così è l’artista stesso a indicare uno strano parallelismo: “Le mie opere si ostinano ad essere antiletterarie, a cercare un primato impolitico”. L’arte va depotenziata dagli elementi narrativi perché, come nota Maurizio Marrone, sono elementi sovrastrutturali, il lavoro “non è mai letterario perché la categoria del rimando ad altro e quindi la relazione tra modello e rappresentazione ne è espulsa alla radice”. Alla letterarietà si sostituisce la *letteralità*. Pur rifiutando le mitologie letterarie e i modelli della rappresentazione Fortuna può parlare di realismo. Solo che si tratta di “un *realismo* inteso come accesso a una forma di vita in cui l’arte, depurata dalle promesse dei linguaggi e irriducibile alle parole, si mostra come *gloria*”.

Forse è la sua programmatica contrarietà al criterio della rappresentazione a portare Pietro Fortuna verso la *musica*. Negli anni in cui vive l’avventura di *Opera Paese* un ampio ruolo è dedicato alla musica all’interno di quell’interessante spazio sperimentale e interdisciplinare. Nel 2000 si situa un episodio di collaborazione con Alvin Curran: il musicista crea un brano musicale su cui l’artista elabora un video che intitola *Matan* (un termine che ha vari significati, tra cui quello di follia per un inutile dolore). “Le immagini mostrano tre bambini ripresi in primo piano che ruotano come pianeti... compiono tre movimenti: inclinano le teste, si avvitano sul busto, perché siedono su degli sgabelli girevoli, e ancora, con un accorgimento, si lasciano trascinare dal movimento della pedana su cui sono seduti”. Le teste dei bambini ruotano come biglie. Alvin Curran ha preso tre suoni: due accordi, il rumore delle biglie, la frenata di un treno. Alla dimensione della dissolvenza sono affidate alcune

scritte in incongruo e frammentario dialogo con i volti dei bambini “incolpevoli” perché inconsapevoli. I volti infantili appaiono come *figure dell’alterità*.

La nostalgia dell’avvenire

Glory è un progetto che l’artista ha ideato per un ciclo di mostre in istituzioni italiane e straniere. Dopo il *Tramway* di Glasgow nel 2010 ora realizza appositamente per la Hall di MACRO una grande installazione lunga circa 20 metri e alta 6 che salda tre opere realizzate tra il 2002 e il 2008 in contesti diversi in solo organico corpo.

“Quest’opera, sulla scia di questo progetto che io ho intitolato *Glory*, approfondisce una serie di tematiche che sono quelle sulle quali io fondo il mio lavoro. Per la Scozia mi sono occupato di un aspetto legato a un’idea di dialettica tra singolare e plurale, tra l’individuo e la comunità. Qui l’opera è ispirata a un altro tema” dice Pietro Fortuna (in conversazione con chi scrive) e prosegue “*Glory* di volta in volta accoglie nuove voci. Il sottotitolo di questa tappa è *Le lacrime dell’Angelo*. L’Angelo rappresenta questa figura che si strazia di dolore perché sa che le opere di Dio si dimenticano, ma quello che resta è soltanto una specie di *cordoglio*, che poi possiamo riconoscere nella redenzione. L’Angelo è il partner del Dio creatore, è colui che gli sta più vicino mentre crea, però si fa carico anche della redenzione e rimane l’unico testimone di questo. L’uomo è il primo a bruciare le opere, non solo quelle di Dio beninteso, per poi passare la sua vita per redimersi”.

Si tratta di un unico blocco di diciotto metri per cinque metri che taglia sagittalmente tutto il piazzale, leggermente inclinato in modo da essere percepito tutto in un unico colpo d’occhio. La diagonalità permette di riassumere visivamente la struttura complessa e articolata. Sono in realtà tre blocchi, volutamente saldati l’uno all’altro perché rimandano a tre momenti e dunque a tre opere che l’artista ha replicato, in qualche misura già diversamente realizzate, ma in questo caso inedite. Pietro Fortuna ha parlato una volta di *nostalgia* come bisogno di riprendere i pensieri di un avvenire. Forse è anche questa una forma di attiva e produttiva nostalgia, un modo per riprendere i pensieri e donargli un avvenire.

All’interno di un primo blocco in metallo, come un enorme magazzino, una raccolta di celle, l’artista custodisce una serie di oggetti. Oggetti che ha precedentemente concepito, ma che per l’occasione ha rielaborato o addirittura fatto. Sono armi, una ventina di grandi gufi in gesso, assi di legno su cui si posa un bicchiere con dentro una pigna da cui spunta una pianta come in una progressione dall’inanimato al vivo. “Un’armonia che alimenta un ciclo virtuoso: le piantine vivono nella pigna immersa nell’acqua contenuta nel bicchiere...”. Questo bicchiere è una sorta di miniaturizzata natura morta, o meglio, per usare l’espressione usata per questo genere da Giorgio de Chirico un brano di *vita silente* (un’analogia osservazione è stata fatta da Marco Meneguzzo per l’insieme delle opere di Fortuna). E’ alambiccico che contiene e mostra *in vitro* l’enigma della vita. E’ un microcosmo diafano in un contenitore trasparente.

La gabbia crea infatti una serie di trasparenze. Su di essa poggiano in bilico anche una campanella e una pila che rimane accesa, ma anche un disegno/schema (una lista di istituzioni benefiche e bande criminali, una *tassonomia* del bene e del male). Il suono, la luce, il disegno. La luce, che definisce le cose, interrompe il suo percorso a contatto con la campana, provocandone il bagliore. All’esterno la progressione griglia/corpo centrale/rotoli corrisponde all’alternanza trasparenza/opacità/trasparenza. All’interno una sorta di catalogo delle cose che l’artista ha realizzato e che lì riposano.

Il primo gufo Fortuna lo fotografa nel 2008 in un giardino in Inghilterra, colpito dall'intensità dello sguardo. Viene in mente una storica foto in cui Alighiero Boetti, nel giardino del One Hotel a Kabul, sgrana gli occhi imitando il gufo Rémé che gli sta accanto.

Nell'opera di Fortuna i primi fucili risalgono al '77: si tratta di "due fucili incrociati simili a due remi che disegnai per la mia personale da Cannaviello a Roma e ricordo che Fabio Mauri, allora a me sconosciuto, li acquistò insieme a un altro lavoro, che per anni ha campeggiato nella sua sala da pranzo, che rappresentava quattro piccole ali stampigliate agli angoli di un foglio bianco". Nel 1999 per il Watertoren di Vlissingen in Olanda realizza una serie di foto di armi, ma questa idea era già *in nuce* in una prima foto scattata nel '76 nella casa di piazza della Regina, allora disadorna, con un unico mobile: sul marmo l'artista aveva piazzato una pistola. Sempre del '99 è una foto che riproduce un fucile che si posa sulle corna di un cervo. Il titolo, *Ma 'asim zarim*, nell'antico ebraico significa atto contrario alla legge religiosa. "Aggiungevo così al trofeo il suo strumento di morte, ma a sua volta inforcato dalle corna. E come nel gioco della morra lasciavo alla sorte l'esito di una sfida tra le cose tolte al senso e lasciate alla loro nuda forma, al loro peso... L'arma e le corna si saldavano in un'unica immagine esangue, senza carne, come l'insegna pietrificata di un'azione, di una vita che non si può raccontare, ma sfidando il tempo, può solo essere testimoniata...". Quasi un emblema araldico che è quello che è, dice quello che dice.

"Un'arma è sempre fuori posto perché il suo luogo è in realtà un luogo che si nasconde alla vista". Un'arma rimanda al suo stesso uso, però possiede anche elementi estranei alla sua funzionalità che si trasformano in puri segni. Quello che ha sempre colpito l'artista è che qualcuno si sia preoccupato di rendere l'arma gradevole. Un'episodio spesso citato da Fortuna è quello della caduta di San Paolo, il momento che genera la conversione. Saulo cade perché accecato da una forte luce, ecco che questa luce illumina se stessa, poiché egli non riesce più a vedere alcun oggetto. Quella luce, come l'*ornamento*, parla di sé e solo di sé.

"Tutto ciò in funzione di una mia considerazione: nel momento in cui tu ti poni di fronte all'opera, non la salvi perché quell'opera si custodisce nel renderti una realtà, dal momento che io non uso la rappresentazione, ma perché tu avverti che quest'opera ti offre nella sua contemporaneità il ritorno a quell'originalità. Gioco sul fatto di reclamare un passato. Nel rifare, come una preghiera, io metto in luce, evidenzio, rendo visibile quel dato di originarietà, che è custodito dall'opera stessa" (Pietro Fortuna in conversazione con chi scrive).

Questo si ripete per la parte centrale, usando per una grande costruzione i cartoni, in modo simile all'opera di Glasgow, e poi alla fine creando una specie di struttura, di *ring*, dove una serie di elementi sono appoggiati arrotolati ad alcune aste di acciaio. Un grande telaio con otto coppie di aste.

Sono questi il secondo e il terzo elemento dell'opera, posta nel grande cortile del MACRO, possiamo girarci intorno, realizzare un periplo, dare una durata alla percezione, ma è altrettanto importante il fatto che possiamo cogliere l'opera, tutta, nella sua interezza, in un solo sguardo. Il colpo d'occhio è rapido e radente, riduce la temporalità a istantaneità, annulla la durata in un attimo fuggente e tuttavia l'opera è astante e presente. Paolo Aita ha notato che nelle opere di Fortuna c'è perfetta identità tra presenza e assenza. *Glory* è corredata di alcune iscrizioni, titoli di opere dell'artista, frasi ispirate al Nuovo Testamento o alla Torà. "Ognuno di noi nel futuro, ognuno di noi in ciò che è stato".

Due croci

In fondo il lavoro di Pietro Fortuna sembra rispondere a una domanda fondamentale: “Come essere autobiografico non mettendo nulla di te?”. In generale possiamo dire che tutto il lavoro di tutti gli artisti è autobiografico, ma il materiale viene elaborato, trasformato, subisce una metamorfosi che rende poco appariscente o addirittura invisibile la traccia biografica. Pensiamo ad Alighiero Boetti che, secondo l’amico artista e attento esegeta Francesco Clemente, ha disseminato tracce del proprio dna in tutta la sua opera, celandole a occhi indiscreti.

“Tutto il mio lavoro è autobiografico. Io in qualche modo attingo dal concetto stesso di vita, che non è una vita dove puoi raccogliere testimonianze ed episodi della tua autobiografia, ma è un’altra vita, psicologica... Da ragazzo avevo creato una struttura immaginaria, avevo un tic da bambino, credevo che gli occhi potessero cadere all’interno... Le prime fotografie in assoluto che feci nella mia vita, nel ’75 (le vide anche Achille Bonito Oliva), con le quali feci una mostra a Trieste consistevano in ‘quello che io posso vedere considerandomi’. Se tu metti una macchina fotografica molto vicina al tuo corpo e fotografi, cominci a vedere le tue gambe e così via... questa separazione, che era quasi autistica, l’ho riprodotta in queste attuali separazioni di tre cose che per me sono quasi una sorta di struttura originaria che potrei definire la *discesa* o il *campo* o il *museo* e poi la *croce* o la *voce*. Dunque tutto il mio lavoro, in qualche misura, ha sempre questo tipo di divisione. La discesa in campo è praticamente questo stare di fronte a qualcosa che noi vogliamo osservare, ma è anche la nostra stessa esteriorità che bussa a questa porta. Poi questo oggetto centrale è sempre qualcosa che si mette come pietra d’inciampo tra noi e quello che osserviamo, è come se fosse una costruzione piena di finestre. E’ possibile vedere, però attraverso un filtro. E poi alla fine, la cosa più leggera, ma al tempo stesso più legata anche al corpo, una piccola radice che si conficca nella terra, ma che è anche la croce e anche la voce.

Queste cose sono sempre state perfettamente calzanti per il mio lavoro”.

“La croce rappresenta un canone assoluto i cui segni convergono attraverso un percorso rettilineo”. L’interesse per il tema della croce è ricorrente in Pietro Fortuna e addirittura lo spinge a progettare un piccolo libro che intitolerà la *Croce di Gino*. Il riferimento è a un’opera del 1971 di Gino De Dominicis, una stampa fotografica per il Manifesto dell’Immortalità dove una X sbarra una croce, o, per meglio dire, a una croce se ne sovrappone un’altra che ruota rispetto allo stesso asse. I due segni appaiono saldati in un segno unico e “non sapremo mai quale delle due croci sbarri l’altra”. Un po’ come in *Ma ‘asim zarim* non sapremo mai quale dei due elementi dell’emblema vincerà la sfida della morra, se il fucile o le corna di cervo. In ambedue i casi la soluzione trova impedimento nella soglia del primo piano.

Uno sguardo privato di visione

Fortuna attinge a un repertorio minimo di figure e oggetti che tornano e si accumulano assumendo una nuova identità. Il suo calibrato (ma mai prudente) minimalismo possiede una marcata impronta mentale. Del minimalismo l’opera di Fortuna possiede una sorta di *opacità*, una condizione di *oggetto muto*. Un altro tema è quello della *misura* che l’artista cerca di superare, secondo Giagni, “ottenendo nell’opera una *dismisura*”. Nonostante la pratica dell’installazione sia in questo artista molto

complessa, in qualche modo Fortuna ha sempre sentito di essere rimasto tenacemente pittore. La sua pittura scabra fin dall'inizio tendeva all'oggetto.

Nella mostra alla galleria di Giuliana De Crescenzo (1980) la pittura si presenta come affine al disegno. Una grande tela con l'immagine del Tevere attraversa sospesa lo spazio. L'immagine approssimativa emerge dal vuoto di fondo, senza essere circondata da nessun elemento naturalistico che ne permetta l'identificazione. Nelle anse del fiume non riconosciamo altro che le tracce del pennello e sono segni bruni, terrosi, che non ricercano fluidità. Più che del fiume si trattava del suo letto, della struttura che permane eguale a se stessa, mentre non riusciamo a bagnarci due volte nella stessa acqua. Dalla mostra emana un'aura di *melanconia*, sottolineata anche dagli oggetti geometrici. Il concetto fondamentale era quello di *limite*, un concetto che mi sembra ancora adeguato per gli ultimi lavori di Fortuna.

Nella mostra alla galleria Giacomo Guidi del 2007 dissemina sul pavimento una serie di rotoli fatti di pellicola. L'arrotolamento suggerisce una vita interiore, uno sguardo dall'interno su cui le immagini affacciano, uno sguardo assorbente. Gli oggetti che abitano l'opera di Fortuna sono "presenze che prendono per sé tutto il tempo" (l'artista in conversazione con Rossella Caruso).

Nella stessa galleria Guidi, ma in una nuova sede, nel 2010 (*Per esempio scegliere una maniera felice*) viene presentata una serie di lavori bidimensionali in cui "l'artista usa parallelamente il disegno e la fotografia all'interno di una rigorosa impostazione grafica dello spazio nella logica del montaggio" come scrive Aldo Iori che prosegue "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... Il montaggio è composto 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". In una di queste opere il nero di una croce si sovrappone a un comune sgabello da studio, ancora una volta appare la croce, ancora una volta le due immagini sono saldate in una dal *montaggio*, ancora una volta è il primo piano il dispositivo reticente che pareggia i conti.

"Nella mostra alla Nuova Pesa (2011) all'ingresso c'era questo: un rotolo chiuso e uno aperto con la croce e una frase. Sto scrivendo un testo sulla croce sbarrata di Gino De Dominicis, importante proprio perché vive su un difetto. Nell'ambiente di passaggio ho appoggiato su questi disegni vecchi e nuovi le mie armi. In un'altra sala c'è questo setto di legno dove sopra è posato un bicchiere. Questi bicchieri, invece di venderli, li avevo dati in affitto, prendevo dei soldi finché la pianta viveva, due sono morte subito e ho perso i soldi, un'altra invece l'ho data a un inglese che mi ha chiamato per sapere cosa doveva fare... C'erano poi una gabbia con dentro dei cilindri e altri due oggetti. Nell'altra stanza c'era il gufo sull'asse e su un'altra parete una gabbia d'acciaio. Dopo ho fatto una conversazione" (Pietro Fortuna in conversazione con chi scrive). Della pratica della conversazione intesa come opera d'arte è stato precursore Fabio Mauri.

Tornare a far coincidere il tempo della vita quotidiana e quello della vita interiore. L'alterità della novità assoluta sgorga (come dice Levinas) dalla temporalità trascendente.

L'essere a casa propria

“Vi sono delle forme del nostro fare che non vogliono dal tempo un profitto o un risarcimento. Non chiedono nulla al futuro perché non attendono alcun compimento; una rinuncia, dunque, a sapere, a possedere” scrive l’artista. Le opere hanno una presenza povera, spoglia, scarna come un disegno e trascendente al tempo stesso.

La pratica del disegno e, in quantità più ridotta, quella della pittura, hanno fatto collocare inizialmente il lavoro di Fortuna nell’ambito del generale ritorno alla pittura che ha caratterizzato i primi anni Ottanta. Questa prospettiva si è rivelata inesatta. “Il mio era totalmente un lavoro diverso, a me interessava la pittura solo perché spostava delle masse di colore da una parte all’altra, punto. Si parlava anche di informale, non si erano resi conto. In ogni caso credo di aver fatto delle bellissime opere che però attendono una lettura più organica. Tra l’80 e l’82 ho fatto pochissime opere, intanto suscitate da un’idea quasi meccanica della pittura, nel senso che era assente qualsiasi riferimento oggettuale, qualsiasi riferimento di rappresentazione, e così tantissimi altri aspetti che non presuppongono neanche di essere rintracciati in un gesto informale, che presuppone un disordine, ma presuppone anche un ordine remoto, dunque non ha niente a che vedere con tutto questo. A me interessava, se vogliamo, l’ho capito molto dopo rivedendo alcune cose di Gerhard Richter, un riferimento come Richter, cioè un uomo aperto, pronto a tantissime esperienze, che poteva anche utilizzare la pittura. Non dimentichiamoci che proprio con Achille Bonito Oliva ebbi piccole conferme in merito al fatto che io e pochi altri, Francesco Clemente soprattutto, avevamo cercato di superare l’impasse concettuale, nel senso che abbiamo usato il disegno ed era un disegno che sostanzialmente guardava il mondo, cosa che era totalmente nuova rispetto a quella visione analitica, quasi clinica del concettuale, votata soprattutto alle verifiche scientifiche. Ricordo la mostra che fu importante nel ’79 da Luciano Inga Pin, un uomo che ha avuto molto fiuto... Eravamo quattro artisti, io, Francesco, Mimmo Paladino con una fotografia, perché faceva ancora il fotografo a tutti gli effetti e l’altro artista che usava la fotografia, Alberto Garutti. Il clima era un po’ quello. Invece no, noi disegnavamo un itinerario, una casa, un nostro percorso, questo era veramente nuovo e tra l’altro pochi disegnavano” (Pietro Fortuna in conversazione con chi scrive). Si è parlato di *nostalgia* soprattutto per i disegni di Fortuna. La nostalgia, come ha mostrato in un bel saggio Antonio Prete, è un sentimento che riguarda il tempo più che il luogo. Solo che, come abbiamo già accennato, nel caso di Fortuna, questo tempo è quello a venire più che quello passato.

“Se penso ai tuoi lavori mi accorgo che spesso ciò che per primo si offre alla mia attenzione mostra i tratti noti del disegno. E tuttavia è come se il disegno abbandonasse la sua vocazione formale ed espressiva ed assumesse i caratteri della testimonianza immobile”. L’affermazione è di Maurizio Marrone in conversazione con Pietro Fortuna che risponde ipotizzando che proprio il vuoto sia il di più del disegno: “Ecco, adesso lo spazio accorda una dimora al disegno che, dunque, non abita un vuoto, ma partecipa alla costituzione di un luogo”. Per Alain Badiou il *vuoto* è “mancanza di un atto, di un’operazione”, anche le categorie della filosofia sono vuote perché, sulla scorta di Althusser, “la filosofia è propriamente luogo in cui niente accade”, vuoto preparatorio a un atto.

Si potrebbe quasi dire che un disegno è fatto essenzialmente di due elementi: il vuoto e il nero. Quel *nero*, come nota lo stesso artista, aveva espresso la radicalità degli enunciati concettuali e minimalisti. “E’ così che l’ho trovato, severo e depurato di ogni retorica, più che un colore tra gli altri colori è semplicemente inchiostro, vischioso, tenace, tiene in piedi un disegno, è umile...”. Il disegno, mentale e fisico al tempo stesso, corpo sottile del pensiero.

Lo stesso Fortuna ha notato una certa affinità dei disegni con alcuni motivi ornamentali. Se questo è vero, forse è dovuto al fatto che l'ornamento è libero da ogni dipendenza mimetica. "I disegni che ho ottenuto riempiendo delle forme ritagliate o traforate, dove il fondo si fa partecipe della presenza della figura, sono l'esito di un ancoraggio che però non si riferisce all'artificio di sovrapporre una forma al fondo. Non ho, infatti, alcun interesse a mostrarne il processo o la costruzione; sebbene sia stato proprio io ad averli realizzati, preferisco sbarazzarmi di quella circostanza e guardare i fogli, l'essere sospesi alla parete in quel luogo e non altrove, nella piena dimenticanza della loro genesi... Ecco che l'ancoraggio è inteso come ciò che fissa in un'unica inquadratura la figura e il fondo in un accadimento che sospende ogni relazione semantica esibendo la sua pura evidenza". Lo stesso artista (in un documentario girato da Alessandra Populin) lega il mezzo del disegno ai pochi oggetti da cui è circondato nello studio, oggetti che sono entrati in uno spazio senza occuparlo, non poggiano su qualcosa, non generano alcuno sfondo. Sono oggetti che ritornano a essere disegni, disegni che anticipano cose, nello spazio tra il gesto e un tavolo.

La contrazione dell'infinito in un pensiero finito

In altre parole la finitudine dell'essere è trafitta dall'infinito. La trascendenza è spazio infinito, quello spazio che si contrae fino ad abitare un pensiero. "Lo spazio della trascendenza si configura come un 'non-luogo', un 'altrove' utopico" scrive Franco Camera a proposito di Emmanuel Levinas, per il quale nella traccia dell'infinito si trova il volto dell'altro e lo stesso Dio è ai limiti dell'assenza.

Anche se molti hanno accostato l'opera di Fortuna al concettualismo, in realtà la sua opera predispone una dialettica mentalismo/fisicità. "Nell'arte il fine non è qualcosa di estraneo al fare, ma è il fare stesso". Ogni progetto deve trovare il giusto mezzo. Fortuna sente il limite delle proposizioni analitiche e, come nota Maurizio Marrone, pur parlando il linguaggio il linguaggio della contemporaneità non ne condivide l'aspetto autoreferenziale. Il tempo non è quello della rappresentazione, ma "il tempo di sempre", un tempo, dice Marrone, "sospeso tra futuro e futuro". L'arte non deve confiscare le cose e limitarsi a mutare in immagini gli oggetti, dice Fortuna, deve invece "portarne degli altri, aggiungere nuovi modelli e posarli sul fondo di un orizzonte comune". Si tratta in fondo di "portare le parole verso le cose", renderle di pietra.

Per Fortuna la *frontalità* è responsabilità nei confronti dell'altro "come di un volto che tu hai di fronte ai tuoi occhi". L'altro è misura della mia stessa esistenza e non è poi così lontano. L'arte è spirito, pensiero, è un "procedere amoroso". La sua temporalità, nota Fortuna, è simile a quella di un'altra alta attività improduttiva, quella della *preghiera* che qualcuno ha considerato come evento temporalizzante dell'essere umano. Qui il silenzio, più che assenza di suono è indicibilità, impossibilità della parola. L'uomo al culmine delle proprie potenzialità dice Fortuna è *silente* e Marrone aggiunge "è anche solo". Riccardo Giagni ha detto che l'opera di Fortuna "possiede l'evidenza semplice delle cose belle, evidenza che però è muta".

L'opera mette in scena una cerimonia d'accoglienza per la *gloria dell'inessenziale nella misura scandalosa del poco*. L'arte è suscitata da poco più di nulla. La gloria del titolo si rivela priva di qualunque boria, la vera gloria è fatta quasi di niente perché il meno è il più. Questo è il vero scandalo.

Matatron era il nome dell'angelo più vicino a Dio, il custode di tutte le immagini, una sorta di "ministro della comunicazione" come dice Pietro Fortuna. Un disegno è un volume che perde corpo. Come un angelo.

Così dice lo stesso artista: "E l'angelo della creazione piange perché crede che là si nasconda il nulla dove tutto è destinato a ritornare. L'angelo non sa, ma crede".

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