

Ebbene

di Marco Meneguzzo

“Ebbene” è la mostra di Pietro Fortuna.

“Ebbene” è un transitivo.

“Ebbene” presuppone un prima e un dopo, una causa e un effetto, dove l’opera sta in quell’interstizio che non è né l’uno né l’altro.

“Ebbene” è anche una congiunzione ottimista, in fondo: ricorda che tutto viene dal bene.

“Ebbene” sollecita il tuo intervento, la tua partecipazione: nell’attimo di sospensione tra le parole unite dalla congiunzione, anche tu dai una tua risposta.

“Ebbene” afferma e domanda al tempo stesso.

“Ebbene” è Pietro Fortuna.

Dunque, cosa sono queste opere, testimoni di un “ebbene” (“e bene”)? La frequentazione di Pietro Fortuna, del suo lavoro e di chi ha scritto su di lui o su di esso, sembrerebbe relegarle nella categoria del “pre-testo”, categoria cara al concettualismo semiotico e a un cotè filosofico che ama compiere incursioni oltre le (proprie) linee: pretesto come scusa, e pretesto in senso etimologico di “ciò che viene prima”, e che quindi apre al discorso, ritraendosi immediatamente dopo. Una sorta di esca, di innesco esplosivo, l’artificio che costringe a dire, a misurarsi, a interrogarsi.

Credo invece che la questione vada ribaltata, a costo di creare un brutto – ma efficace, spero... - neologismo: le opere di Pietro Fortuna sono un “post-testo”, sono, cioè, “quel che rimane”.

Pietro insiste molto sull’aspetto testimoniale del proprio lavoro, e non abbiamo ragione di dubitare di questo, anzi, è il concetto e il progetto basilare dell’attività e persino della vita di Pietro Fortuna.

Eccomi, sono qui, ho visto e ricordo. Questo è il testimone: colui che rimane.

L’opera è dunque ciò che rimane “dopo il testo”. Nel nostro caso anche dopo la parola, visto che la parola è un aspetto fondamentale del testo del nostro artista: una presenza silente sulla scena della vita (Giorgio De Chirico chiamava “vita silente” ciò che tutti gli altri definivano “natura morta”, e ci pare che questa nominazione autoreferente – la vita dei frutti che continua silenziosamente, al proprio interno, impercettibile sino alla dissoluzione finale – mostri più di una vicinanza con le opere per altro incorruttibili di Fortuna) sostanzialmente ineffabile, indicibile, refrattaria ad ogni facile narrazione, concettualmente immobile.

In una parola, indifferente.

Questa serie di cilindri tipografici (non importa se lo sono veramente: lo sembrano), fatti di pellicole zeppe di immagini casuali e tutte rivolte all’interno, una sull’altra, così come i disegni, spesso mossi da un’immagine preesistente sul foglio, integrata da gruppi di segni e corredata di un titolo o asettico (come “senza titolo”) o enigmatico, e ancora certi assemblaggi di oggetti, al contempo precari nella loro fragilità di fisica vicinanza, ma tendenzialmente eterni per statuto ideale, tutte queste tipologie di lavoro condividono la stessa attitudine all’indifferenza.

Ma come si può essere indifferenti e testimoni allo stesso tempo?

Innanzitutto, si potrebbe affermare che queste opere testimoniano proprio un’indifferenza: l’indifferenza delle cose rispetto alla vita. Il senso al mondo viene dato dall’interpretazione, dall’investimento di desiderio, di volontà, di sentimento nelle cose, che di per sé non partecipano affatto alla vita affettiva di cui noi le carichiamo. Le cose non sono nulla senza questo investimento di senso. Come a dire che il mondo esiste anche al di fuori di noi, ma è sostanzialmente inaccessibile. Si tratta di un’affermazione forte, per quanto e tuttavia, questo aspetto di assolutezza minimalista – il mondo è qui, presente, ma non si dà a noi – non corrisponde esattamente al lavoro di Fortuna, il quale, invece che inafferrabile, inaccessibile come si è appena detto, sembra piuttosto enigmatico. È un lavoro, cioè, che attende di essere interrogato, che esige che lo spettatore si faccia attore, analista, persino inquisitore nei confronti di questa indifferenza, che pure ha, deve avere una chiave di lettura. Questo grimaldello analitico, questa leva linguistica che solleva un poco

l'immobilità delle opere non pare essere l'indagine psicologica, e neppure la conoscenza del vissuto, anche se il vissuto – il vissuto dell'artista – è fondamentale nella costruzione del lavoro. Infatti, le opere sono il frutto di una felice casualità, di un incontro tra la cosa e l'autore, le cui motivazioni sono ben nascoste probabilmente anche alla consapevolezza dello stesso Fortuna, che pure le sceglie con accuratezza, e quasi con amore, senza però caricarle del proprio vissuto. Ancora una volta ci si trova di fronte a un'aporia, nel lavoro di Pietro Fortuna: se prima era testimonianza/indifferenza, ora è amore/disinteresse. A ben guardare, le due opposizioni un po' si assomigliano, in quel movimento continuo di attrazione e repulsione senza sentimento. Strano tipo di amore, allora, quello che non prevede nessun tipo di salvezza, e non proietta la memoria che porta con sé – si deve ricordare che l'opera è sempre “testimone”...- in nessun futuro. Di fatto, proiettare nel futuro il presente comporta quasi sempre un'idea di speranza, e si presume che testimoniare il presente possa servire a indirizzare il futuro, quindi a progettare (etimologicamente “gettare in avanti”) una vita futura. Ebbene (eccolo, il primo!...), Fortuna contrasta accanitamente questo sentimento e questo sentire, che è facile e che si direbbe, per questa specie di automatismo sentimentale, innato: l'artista cerca costantemente di mantenere bassissimo l'investimento “salvifico” dell'opera e nell'opera, come se questo sentimento – l'opera come speranza e come promessa: “la bellezza (e quindi l'arte, aggiungiamo noi) è la promessa della felicità”, diceva Stendhal – rappresentasse quella consolazione di cui l'individuo consapevole non ha bisogno, e che anzi lo fa deviare dalla vera consapevolezza. Non è un caso, a questo proposito, che Fortuna insista anche sul concetto di “poco”: vi insiste negli scritti, e vi insiste nelle opere, che di fatto sono costituite di “poco”. Non si concede nulla, e la rarefazione di cui vivono non ha nulla a che vedere con l'essenzialità monumentale di un lavoro minimalista, che è anch'esso silenzioso, ma lo è perché superbo, intoccabile: al contrario, il lavoro di Fortuna è, come si è detto, “ciò che rimane”.

Niente futuro, un trascorso fondamentalmente misero, una memoria inutile: che valore testimoniale ha dunque un'opera siffatta? E, anche se l'avesse, a chi viene consegnata?

Il valore della testimonianza allora è nell'essere testimone, non in ciò che si testimonia: c'è sempre una derivata - ecco ancora che ritorna l'ebbene, che implica appunto una necessità derivata – , ma non è importante; c'è un passato, ma non conta; ciò che importa veramente è la consapevolezza del trascorrere continuo di questa coscienza testimoniale. Da un lato quindi la testimonianza di un valore (ci si scusi il gioco di parole...) che è pura testimonianza, puro atto non “riempito” di questo o quel valore, dall'altro l'essere diventati testimoni. Ecco il valore dell'opera, ed ecco a chi viene consegnata. Viene consegnata a noi, e con noi a chiunque abbia voglia di essere testimone.

In tutto questo trascorrere circolare, cioè non indirizzato, non scagliato come una freccia nel futuro, un solo elemento viene a orientare la percezione del mondo, lo scorrere della vita punteggiato di testimonianze – cioè di opere – senza riscatto, ed è la dichiarazione dell'artista per cui è proprio nella presa d'atto, nella responsabilità assunta su di sé di una testimonianza senza scopo apparente, lì si farebbe esperienza del “bene”. Con un traslato linguistico vicino al calembour, in un modo caro ai filosofi francesi - non a caso Fortuna in un intervento del 2004 cita proprio Emmanuel Levinas -, l'artista parla di “bene esteso a ebbene”, dove la presenza terminologica del “bene” assume anche il valore del trascorrere da una frase a un'altra, da una derivata – si presume – a un'altra derivata, in un'eterna deriva.

Non trovo altra giustificazione a questa presenza del bene se non nel desiderio dell'artista, o del filosofo, nel senso che questo esserci del bene arriva alle radici di ogni convinzione sull'essere: il bene esiste e di esso si può fare esperienza. E' il dogma di questo percorso a ritroso verso le radici della percezione e dell'atteggiamento nei confronti del mondo messo in atto da Fortuna e testimoniato dalle sue opere (e dalle sue parole: o forse le sue parole sono parte integrante delle opere?). E' un'affermazione tanto positiva quanto dogmatica, che fa intravedere addirittura un baluginio di eroismo e di titanismo, subito smorzato dai modi della sua presa d'atto, dalla facies della responsabilità assunta nei confronti di sé e della vita. Alla base, dunque, la presenza e la possibilità del bene attivano questo silenzioso trascorrere indifferente ad ogni cosa, refrattario ad ogni stimolo, che in questo modo, però, sfugge all'insensatezza del reale, e gli concede al massimo

l'indifferenza. In altre parole, il reale ha senso, ma siamo sostanzialmente indifferenti ad esso ed esso è indifferente nel proprio e nei nostri confronti. Ecco allora che "ciò che rimane" è ancora una volta il senso di una testimonianza in sé e per sé. Questo deve bastare a una vita operosa (cioè costellata di opere).

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