

In tutta una vita di Maurizio Marrone

*Forse in questo lasciare, nell'abbandono
(in der Gelassenheit), si cela un senso dell'agire
ancora più elevato di quello che attraversa
tutte le azioni del mondo e l'agitarsi dell'umanità
Martin Heidegger*

Credo che qualsiasi riflessione critica sull'arte che non voglia limitarsi a una semplice descrizione ricognitiva o a un'analisi formale più o meno penetrante di questa o quell'opera, o del lavoro o di questo o quell'artista, debba in qualche modo aprire un confronto con alcune domande tanto apparentemente ovvie ed essenziali quanto, spesso, sorprendentemente trascurate: che cos'è un'opera d'arte, che idea di mondo veicola e sottende e da quale idea di mondo è sostenuta, che funzione svolge l'arte stessa nell'incerta dinamica del linguaggio e come si configura il delicato equilibrio che sovrintende al suo rapporto con le altre categorie dello spirito.

Questo "humus fondativo" rappresenta, in una certa misura, il volano di una ben determinata pratica ermeneutica, e ignorarne l'incidenza metodologica (esercizio tra l'altro ampiamente diffuso e più che legittimo) significa caricare interamente di senso il "come" di un'opera depotenziando l'autorevolezza espressiva del suo "che". In altre parole, un conto è decodificare meticolosamente un'opera, restituirne l'impronta stilistica, rintracciarne provenienze e riferimenti, altra cosa è, attraverso quella stessa indagine analitica, sondarne la matrice linguistica e la dimensione estetico-fenomenologica.

Vincolato a questa mia esigenza esegetica prima che metodologica, per cercare di rispondere ad alcune delle domande cui accennavo poc'anzi, e ai molteplici corollari che ognuna di esse porta in dote, più di una volta ho sostenuto la tesi in forza della quale l'opera d'arte, una volta ultimata (ammesso che questo sia mai possibile), abbandona de facto il suo autore e, varcata la soglia del suo studio, si trova esposta al proprio destino (ne assume su di sé il peso) come puro veicolo di senso.

Consumatosi questo parricidio involontario eppur fisiologico l'opera, in quanto oggetto linguistico in sé concluso, si trova spesso a divenire parte integrante di una sintassi (a volte addirittura a dettarne le regole) rispetto ai cui esiti l'intenzione progettuale e programmatica dell'autore risulta inerme e con i quali, comunque, si accorda solo accidentalmente.

La possibilità sempre latente di questa dismisura strutturale spiega i molti casi in cui l'opera di un artista (intendendo qui il lavoro di tutta una vita), per quanto gli "somigli", in realtà apre un mondo del quale egli stesso non ha piena coscienza, e dischiude un orizzonte di senso che travolge e ridefinisce a posteriori gli stessi presupposti teorici del suo fare.

Tuttavia, a dispetto di questa dismisura in cui si compie il parricidio, o forse accanto ad essa, vi sono casi in cui la distanza che separa idea e cosa, concetto ed espressione compiuta, progetto e destino, si consuma annichilita da una tenace e irriducibile intensità simmetrica che riconsegna in parte l'opera all'intenzione originaria del suo autore.

È alla luce di questa simmetria mai completamente perfezionata che, a mio avviso, il lavoro di Pietro Fortuna acquista piena e legittima intelligibilità. E non, come è ovvio,

perché là dove sia dato rintracciare questa corrispondenza, lì l'opera d'arte si intenda "riuscita", ma perché l'opera di tutta una vita (la vita e l'opera di Pietro Fortuna) testimonia innanzitutto una ricerca di senso che individua in quella corrispondenza la propria ragion d'essere essenziale. L'intera produzione artistica di Fortuna è la traccia indelebile di una fatica incorruttibile il cui fine ultimo è quello di consegnare all'opera e alla sua nuda presenza la fondazione di un'estetica; l'esserci dell'opera mostra il suo dover essere "così e non altrimenti", perché "così e non altrimenti" è l'arte.

Fatta salva questa premessa, risulta evidente come qualsiasi interpretazione del suo lavoro che intenda penetrarne la superficie per gettare lo sguardo al di là del segno e della forma, non possa tradire questo nesso di coappartenenza, tanto più se si considera il fatto che la dimensione estetica nel cui orizzonte le sue opere, venendoci incontro, si fanno gesto, fa tutt'uno con una ben delineata e per nulla ingenua visione del mondo: l'esserci dell'opera mostra il suo dover essere "così e non altrimenti", perché "così e non altrimenti" è il mondo. Parlare del lavoro di Pietro Fortuna significa, quindi, guardare alle sue opere come agli exempla di una visione dell'arte che, prima di tutto, è una visione del mondo.

Considerando questo complicato nesso in cui si dispongono opera, arte e Weltanschauung ho provato a sottoporre il mio esercizio critico ed ermeneutico a un processo di riduzione progressiva e di sintesi sistematica che consentisse al mio sguardo di cogliere l'autentica e irripetibile specificità della sua ricerca che dura da quasi trent'anni. Ho provato quindi a immaginare un paradosso che, in virtù di un'improvvisa e del tutto ipotetica contrazione ermetica del linguaggio, mi obbligasse a scegliere una parola, una sola, capace di condensare le molte che affollano il mio pensiero sul suo lavoro e di restituire il senso più intimo del suo fare. Numerose, naturalmente, sono state le possibilità cui ho rivolto la mia attenzione: rigore, tenacia, responsabilità, infinito, coerenza, senso, verità, etica, presenza, silenzio.

Ciascuna di esse indica tracce di un sentiero, rievoca memorie di un percorso, compone frammenti di senso. Eppure, con mio stesso stupore, quella che infine si è imposta sulle altre e che ne costituisce, in qualche misura, il sostrato ineludibile è la parola vita.

Potrà sembrare azzardato l'accostamento di questo concetto all'operato di un artista il cui linguaggio e la cui cifra stilistica, in passato, sono stati spesso erroneamente ricondotti a esperienze formali, come quelle del concettualismo e del minimalismo, che trovano in un reiterato esercizio di astrazione meta-linguistica, la loro matrice estetica; a ben guardare, tuttavia, proprio la centralità della "vita", nel duplice senso che cercherò di suggerire, disloca l'opera di Pietro Fortuna in "un altro" luogo dell'essere e del pensiero che la "protegge" da ogni tentazione autoreferenziale e da ogni vocazione letteraria o didascalica. E non si intenda in alcun modo il riferimento alla vita come l'estetizzazione ostentata e spettacolare di una ferita mai ricomposta (Damien Hirst) o l'esibizione simbolica di un sacrificio originario di cui l'arte è, o vorrebbe essere, sintesi catartica (Hermann Nitsch).

Affrancata ab origine da ogni contaminazione para-scientifica (vitalismo, olismo, ecc.) e da ogni semplificazione iperrealista la vita, così come ad esempio è dato rintracciare esplicitamente in diverse produzioni degli ultimi anni (Realismi, Lilith, Dura spina, il video Matan), costituisce un elemento germinativo deputato a esibire null'altro che la propria quieta trascendenza; quell'elemento atono eppur irrevocabile che depotenzia l'arte da ogni ybris mimetica, così come da qualsiasi rinvio escatologico e pone il suo fare al cospetto di un'ineluttabilità senza riscatto, di un tempo senza promessa.

Ciò che, come una sorta di “residuo fisso”, precipita dalle sue opere e le preserva da ogni deriva didascalica e narrativa è la vita, intesa come attitudine all’esibizione di un senso che scomunica passato e futuro e partecipa della pienezza disadorna del presente. Ma la vita, allo stesso tempo, diviene orizzonte ultimo di intelligibilità dell’intero suo lavoro, nella misura in cui rappresenta la pratica quotidiana, originaria, e intrascendibile in cui la coappartenenza di opera, arte e realtà esauriscono ogni funzione esistenziale e significante.

Nella vita di Pietro Fortuna non v’è che arte perché l’arte non è una prassi comunicativa tra le altre: è gesto nativo che lascia essere il mondo nella sua trascendenza; è l’unico evento che fa di una vita un atto responsabile il cui destino è testimoniare il puro e semplice esserci del reale. E’ anche in virtù di questa apertura fenomenologica e di questa attenzione per l’aderenza immediata al misero, eppur nobile, esser così e non altrimenti delle cose che

il suo lavoro, in quanto pura vocazione testimoniale, è posto al riparo da ogni seduzione metaforica e letteraria. Fortuna scomunica l’immagine non perché ha fede nella funzione semantica dell’astrazione, ma perché dell’immagine rifiuta la logica rappresentativa, l’ambizione a “stare per altro”, a voler essere “troppo” rispetto al “poco” di cui si compone l’essenza ultima degli oggetti. E’ come se il suo lavoro guardasse alle cose per coglierne e restituirne l’austera miseria: una miseria che, proprio perché irrevocabile, eccede il tempo del rimando e pretende per sé l’intimità di un atto testimoniale.

Ogni opera, in questo senso, è parola esemplare e reca in sé memoria del più semplice e sublime gesto vitale: lo sguardo prediscorsivo che accoglie il reale nella sua pura irreparabilità.

Questo ritorno alle cose e a una visione dell’arte come prassi di vita elementare e, appunto per questo, “inaggrabile”, mi ha portato a cercare non modelli ma analogie, e a leggere l’opera di Pietro Fortuna come una possibile articolazione fenomenologica indiretta della straordinaria intuizione profetica di Joseph Beuys. E tuttavia, proprio in virtù di questa compromissione filosofica, quello che in Beuys era il nesso apparentemente naturalistico tra arte e vita (in realtà la posizione di Beuys era molto più complessa e sofisticata), acquista in Fortuna una nuova, e del tutto personale, tonalità etica.

Per evitare di contaminare questa specificità, con una retorica dell’arte “socialmente impegnata” che le è del tutto estranea, è necessario tuttavia intendersi sulle parole. Quello dell’etica è un concetto solo apparentemente univoco. Tutti sanno, o pensano di sapere, a cosa realmente si riferiscono quando ne parlano o dicono di ispirarvisi eppure, a ben guardare, quella parola, quel concetto con il quale si crede di avere una familiarità consolidata e pacificante, quando si cerchi di afferrarlo e di catturarne l’essenza, perde densità e compattezza, si frantuma e disperde il suo senso presunto in infinite determinazioni, ognuna pronta a rivendicare per sé l’autenticità del tutto.

Spesso si considera l’etica semplicemente come quel sistema complesso di regole che, in base a un principio irrepresentabile eppur condiviso (quello che il *mythos* era per i greci), disciplina la dimensione sociale dell’esistere. In realtà l’etica eccede sempre la propria articolazione normativa (un corpus di precetti e convenzioni) e, quanto al suo senso più intimo (che è la sua stessa ragion d’essere), coincide interamente proprio con quel principio che ne fa il “luogo comune” di ogni comunità possibile.

E’ l’attenzione nei confronti di questo “luogo comune”, come dimora privilegiata del suo fare artistico, che spinge il lavoro di Pietro Fortuna a varcare i confini indefiniti dell’esperienza etica. L’arte, da questo punto di vista, non è una disciplina volta a costruire immagini inedite di modelli conosciuti (la natura, l’uomo, il mondo). L’arte

è quella prassi di vita fondativa che si colloca là dove ogni forma di agire rimanda al proprio “luogo comune”; è quello sguardo che, come accennavo poc’anzi, accoglie il reale nella sua pura irreparabilità e ne accompagna la trascendenza.

Questa disposizione testimoniale e aniconica, per Pietro Fortuna, è de facto un atto di responsabilità; anzi, è esperienza archetipica di ogni concreto gesto responsabile e rappresenta il sostrato partecipato (non raccontato) della nostra stessa coscienza etica.

L’inoperosità silente e autorevole degli oggetti che egli quasi come in un rito sacrificale aggiunge al reale (Tails, Ma ‘asim zarim, Sinedrio, Die Insel, Temanza), al di qua di qualsiasi abbrivio simbolico e comunicativo, mostra un ritegno che non ammette parole, perché ciò che ivi viene esperito non è il tempo di una narrazione ma l’estasi di ciò che, nel suo manifestarsi è esemplare. E’ qui che, secondo Pietro Fortuna, l’arte diviene esperienza del bene.

Da *Saulo* catalogo pubblicato in occasione della mostra di Pietro Fortuna nella Galleria La Nuova Pesa, Roma febbraio 2008