

Ebbene

di Rossella Caruso

C'è da chiedersi come abbiano fatto gli antichi, che non avevano gli antichi.
(E. Delacroix, 1854)

Bisogna dare alle forme vita e diritto a un'esistenza individuale
(K. Malevic, 1916)

Ci sono opere che in sé conservano lo sguardo di chi le ha progettate;
e opere che quello stesso sguardo lo assorbono per poi restituirne altri, ad altri.
Ci sono opere che attivano processi, e altre che reclamano una contemplazione, stabilendo una
distanza, non solo percettiva, rispetto a chi le osserva.
Ci sono opere che pacificano lo sguardo.

Accade questo indipendentemente dal quantum di astrazione o referenzialità (termini, oggi,
refrattari a definizioni assolute); di compiacimento o urgenza espressiva; di spiritualità o volontà
denunciataria; di assolutezza oppure di occasionalità. Come dire che, quando un lavoro artistico
giunge a una qualche compiutezza, per consegnarsi alla fruizione, entrano in gioco valori autonomi
di visività, non necessariamente prestabiliti, ma verosimilmente germinati da specifiche attitudini
creative.

Non mi riferisco alla pur lecita preoccupazione, ante litteram, di Eugene Delacroix quanto alle sorti
di «un quadro irreprensibile in studio», una volta affidato allo spazio espositivo e al pubblico. Né alla
straordinaria sintesi compiuta da Marcel Duchamp - riflessa in particolare dall'opera *l'Étant donné*
- sulla dimensione corporea della visualità e sui limiti della musealizzazione. Né credo che
quest'abbozzo di considerazioni non debba toccare la contemporaneità, che pure ci sta abituando a
ulteriori modalità espressive, che sembrano allontanarsi da un certo statuto dell'arte per
approssimarsi all'indagine sociologica, alla percezione plurisensoriale, alla vivibilità architettonica,
alla convivialità.

Penso invece che oggi ci si disponga inevitabilmente alla visione delle opere nella coscienza di una
loro appartenenza storica, e tuttavia la memoria ne trattiene un'immagine, e quell'immagine - che
non è semplicemente il suo aspetto formale - impone nel tempo la propria forza e la propria
indipendenza da tutto, solo assoggettandosi all'occasionalità dello sguardo, ed eventualmente alle
conseguenti catene di associazioni e rimandi immaginali. E questo varrebbe anche per ciò che è già
stato storicizzato.

Nel lavoro di Pietro Fortuna questa qualità del mostrare senza dissimulazioni oggetti e figure,
«presenze che prendono per sé tutto il tempo»¹, si esplica coerentemente, anche nella sua
impassibile ridondanza.

Non si tratta di approdare a qualcosa che ostenti una flagranza o, duchampianamente, produca una
rinominazione di oggetti conosciuti; eppure si potrebbe essere sedotti dal riconoscimento di diverse
pratiche di prelievo (frammenti di meccanismi, armi, fotografie, naturalia ecc.). Tantomeno gli si può
attribuire una processualità concettuale, che si concluderebbe preferibilmente nella
smaterializzazione, attardandosi sulla sostanzialità delle idee più che sulla configurazione fisica delle
opere. Ciò che si coglie del lavoro di Fortuna - nella frequente risoluzione (direi tradizionale) su
supporti a parete, o nell'esibizione isolata ed emergente di oggetti a valenza architettonica - è ciò che
è, null'altro che quello che va a rivelarsi sotto i nostri occhi; sia che lo si riconosca come segno non-
mimetico appartenente a tassonomie note (*Tails*, 1998; *Realismi*, 1998; *Senza titolo* (fucile e corna

di cervo), 1999; Ognifronte, 2000), sia che lo si colga nella sua sorprendente originalità (Titone, 1996; Perché un popolo scelga, 1997; ma anche Temanza, 2001).

Si potrebbe aggiungere che, l'indiscutibile appartenenza a un codice visivo, del quale sono evidentemente già stati indagati gli espedienti rappresentativi e dichiarativi, è un ulteriore conforto all'ipotesi che queste opere non vogliano rimandare a nessun'altra sfera semantica, e piuttosto tendano a una saturazione temporale e a una sorta di sincretismo, al punto da poter essere riconosciute come classiche: «forse il segreto della classicità sta nel manifestare i tratti costanti di un'apertura al dopo affidata a un anacronismo imperfetto».

L'andamento rituale di certe scelte – in particolare la ricorrenza, nella seconda metà degli anni '90, del segno fortemente suggestivo “a bandiera”, che si ripete in Polare (1997), e dell'elemento costruttivo che compare in Kun (1998), nome al tempo del suo assistente – confermerebbe inoltre una volontà, o forse un'urgenza, di rintracciare luoghi visivi che siano espressione di una coscienza etica e che testimonino un personale umanesimo: un'appartenenza, silenziosa, al mondo, come «soggetto distinto, che occupa un posto tra gli altri». Arrivando a rintracciare questo sentimento anche laddove una figurazione preprospettica - nata da esigenze primariamente divulgative, e che pure si dispiega ad affresco sulle superfici interne di una chiesa -, descrive le linee ortogonali della veduta posteriore di una croce (Giotto, Presepe di Greccio, Assisi, Basilica Superiore), che nel suo penzolare obliquo, al di sopra della scena descritta, «reciterà all'infinito la fatica degli uomini». Proprio attraverso il disegno, poi, che è in sé astrazione nella proiezione, Fortuna traccia i confini di questa individuale ma condivisa esperienza: «il disegno partecipa alla costituzione di un luogo», per definire spazi, intesi architettonicamente, di una propria realtà espressiva.

In un'opera come Perché un popolo scelga (1997), che già nel titolo recita un'intenzionalità corale, si dispongono su diversi piani due distinti elementi: l'icona assimilabile a quella presente in Kun (1998) e una serie di taches nei toni sbiaditi del porpora. Entrambi occupano la fascia centrale di un foglio neutro, e mentre i tasselli colorati, dai bordi imprecisi, si dispongono in prospettiva su più file («come delle poltrone di una platea»), a definire narrativamente una situazione, l'elemento geometrico rettangolare, del quale sono segnate le fratture, in orizzontale e in parallelo, si ribalta sulla superficie limite del supporto, determinando percettivamente un'ineludibile oscillazione. E se anche quest'alternanza rende manifesta un'irrapresentabilità e non trova nelle parole una possibile traduzione, nondimeno la sua compiutezza la immette nella sfera di possibilità offerte a chi, come Fortuna (confortato dal pensiero filosofico di Emmanuel Lévinas), si riconosce nell'operatività visiva come atto quotidiano di responsabilità. Ebbene, è proprio «qui che si fa esperienza del bene, è qui che tutti i giorni nel più elementare atto sensoriale s'iscrive il bene».

Non si capirebbe del resto quanto l'esperienza comunitaria di Opera Paese (1996 - 2004), luogo e circostanza fondati da Fortuna con la collaborazione di amici filosofi, sia strettamente connessa a questa modalità operativa, fino a una corrispondenza tutta visuale tra la progettazione delle opere, prima, e l'articolarsi, poi, di eventi e situazioni, all'interno di un edificio industriale da lui individuato.

Per approdare a Nel cuore di ognuno alla testa di tutti, un'iscrizione-manifesto che campeggiava, in una spazialità pausata da bande verdi e nere, sulla facciata del Teatro Civico di La Spezia (maggio 2004), e non poteva essere altrove.

1. Tutte le citazioni contenute nel testo sono tratte da recenti conversazioni o scritti di Pietro Fortuna.