

Le forme viventi: l'impronta e il soffio.

Giuseppe Penone e Andrea Mantegna: un dialogo anacronistico

Claudia Cieri Via



1 | Macchiatonda, Capalbio, 10
Marzo 2021.

Osservare tronchi d'alberi su una spiaggia d'inverno permette di cogliere l'azione della natura: il lavoro del vento, dell'acqua del sale sulla superficie di un tronco una volta parte di un albero, parte di un bosco o di una foresta [Fig.1].

Un albero che ha perso la sua funzione nel processo di fotosintesi clorofilliana nel luogo d'origine diventa testimonianza dell'effetto degli elementi naturali che hanno contribuito alla sua trasformazione, permettendo di misurarne la temporalità e dunque di ricostruire la sua storia:

Nel recuperare una forma che è naturale, c'è uno stupore una sorpresa che è data dalla materia stessa [...] questo lavoro dell'albero ritrovato all'interno del legno.

Così afferma Giuseppe Penone in occasione della conversazione con Carlos Basualdo (Basualdo 2018). Ma già da queste parole si evince l'opera dell'artista che lavora sugli elementi della natura, tronchi o rami di alberi, foglie, pietre, scavando nella materia, ascoltandola. In un disegno del 1968 in cui la mano dell'artista 'ausculta' il tronco dell'albero egli enuncia il suo progetto per Alpi marittime, accompagnando i suoi disegni con annotazioni poetiche tracciate sui fogli [Fig. 2].

Sento il respiro della foresta, odo la crescita lenta ed inesorabile del legno, modello il mio respiro sul respiro del vegetale. Avvero lo scorrere dell'albero attorno alla mia mano appoggiata al suo tronco.

Ancora nel progetto dello stesso anno *Per aderire agli alberi* [Fig. 3] l'artista riflette sull'albero:

[...] come elemento vitale in espansione e in accrescimento continuo [...] alla sua forza aderisce la mia forza, i suoi rami ed i suoi cerchi si adattano agli anelli delle mani e delle braccia e ricordo i contatti e le prese delle gambe che affondano in lui. La sua reazione è il suo lavoro .

Giuseppe Penone sperimenta dunque l'azione del tempo annotando “[...] per ritrovare all'interno dell'albero l'azione da me compiuta” [Fig. 4]. Una “archeologia del sè”, dunque, una splendida espressione di Salvatore Settis che coglie icasticamente il lavoro come pensiero di Giuseppe Penone (*Incursioni*, alla pagina 194)



2 | Giuseppe Penone, progetto per *Alpi Marittime*, disegno, 1968.

3 | Giuseppe Penone, *L'albero ricorderà il contatto*, azione dell'artista, 1968.

4 | Giuseppe Penone, *Per aderire agli alberi*, disegno, 1968.

Nei suoi disegni la vitalità delle forme naturali e del suo pensiero dialogano in una rispondenza fra scrittura e sperimentazione agente, della mano che disegna, della mano che ascolta la natura. “L'arte – afferma Penone in dialogo con Germano Celant – non è la descrizione di forme ma del pensiero” (Celant 1989; Brugerolles 2017).

Anche Andrea Mantegna osservava la natura padano-veneta, nei luoghi del suo lavoro d'artista, attraverso il processo geologico di quelle rocce calcaree che il tempo aveva conformato e sbriciolato, assimilandolo al lavoro degli scavi archeologici del suo tempo [Fig. 5]. Nella *Madonna delle*

cave agli Uffizi [Fig. 6] l'artista accosta le forme della natura alle forme dei ruderi, il processo geologico allo scavo archeologico, cogliendo in entrambi i casi l'azione del tempo fra trasformazione e distruzione. Andrea Mantegna si rivela, fin dal suo apprendistato presso la bottega di Francesco Squarcione, un artista che osserva la natura, in un progressivo coinvolgimento empatico ed artistico, attraverso un'analisi lenticolare della materia rocciosa secondo un processo che evoca una sorta di dendrologia alla quale fa riferimento Michael Baxandall nel suo libro sugli scultori in legno del Rinascimento tedesco attraverso una analisi del materiale stesso, il legno di tiglio: "[...] il migliore fra tutti i legni che si adoperano nella scultura [...] perché egli ha i pori uguali per ogni lato e ubbidisce più agevolmente alla lima e allo scalpello" (Baxandall [1980] 1989).

Fu per primo Paul Kristeller nella sua monografia sull'artista padovano del 1902 a introdurre notazioni scientifiche sui materiali delle rocce naturali della *Madonna delle cave* dove: "pezzi di minerali cristallizzati posti sulla roccia originale sono il frutto di una formazione vulcanica di basalto, formazioni che si trovano in pochi luoghi d'Italia; uno di questi è il monte Bolca vicino a Ronca, fra Vicenza e Verona" (Kristeller 1902, 238-240). Le immagini del territorio di Ronca con il monte Bolca verificano il fascino di questa natura sull'artista nelle sue opere giovanili. Un interesse per la natura nei dipinti di Mantegna si lega a quello più strettamente geologico informato a un'indagine stratigrafica dei materiali nel sito. Infatti le rocce, frastagliate e aguzze, a blocchetti o a scaglie sono molto simili alle rocce del territorio di Ronca, carbonatiche, sedimentarie, formatesi in ambiente marino composte di strati calcarei, determinando quel tratto scabroso degli aridi paesaggi pietrosi già nei dipinti degli anni '60 del Quattrocento come il *San Sebastiano* di Vienna o l'*Orazione nell'orto* della National Gallery di Londra, fortemente caratterizzati dagli effetti di fenomeni geologici, trovando in particolare riferimento nelle descrizioni di Alberto Magno il quale sulla scorta di Aristotele e di Avicenna scriveva nel *De mineralibus* stampato a Padova nel 1475:

Qualche volta i monti sono prodotti accidentalmente quando un corso d'acqua o il vento frattura il suolo; così dallo scavamento si erge un'eminenza elevata; è questa la principale formazione della montagna [...]. Vi sono in effetti delle terre molli e delle terre dure; i venti e i corsi d'acqua

sollevano le terre molli tanto che le terre dure sopravvivono e formano eminenze (Alberto Magno, *De mineralibus*, edizione Padova 1475).

Più che di rovinismo si può parlare dunque per Mantegna di indagini stratigrafiche volte a recuperare l'essenza dei materiali, la loro natura e la loro storia per renderli artisticamente attraverso il tratto della sua pittura. Un preciso riferimento agli scavi archeologici si individua nella *Madonna delle cave* [Fig. 6].



5 | Andrea Mantegna, *L'Orazione nell'orto degli Ulivi*, ca. 1459, Londra, National Gallery.

6 | Andrea Mantegna, *Madonna delle cave*, 1488-90, Firenze, Uffizi.

Qui, attraverso l'osservazione naturalistica, l'analisi geologica e l'indagine archeologica sono vissute scientificamente e emotivamente. Mantegna sembra infatti lavorare sui materiali al fine di renderli 'effetti' dell'attività umana e del tempo; così i muri crepati e fratturati appaiono come conglomerati di processi geologici, mentre i frammenti di sculture o di monumenti, come nei dipinti del *San Sebastiano* a Vienna e a Parigi, sono testimonianze o sopravvivenze nel tempo dei processi storici e artistici [Fig. 7]. Non si tratta dunque solo di 'citazioni' di modelli antichi ma di 'osservazione' da parte dell'artista che ne coglie la fattura materica originale anche nei frammenti, e dunque la loro storia.

Nel progetto per *il giardino di pietra* del 1968, Penone sembra voler far dialogare gli alberi con i materiali di pietra, in particolare con lastre e colonne doriche, in una forma di innesto degli uni con gli altri: "L'albero teso al suo ritmo di crescita per poter [...] ridurre i tempi di espansione e di stabilità assorbe gli ostacoli che oggi vengono posti dall'attività dell'ambiente" [Fig. 8].

È interessante evocare, in un rapporto rovesciato, questa problematica contesa fra natura e ambiente, fra natura e cultura, in una riflessione di Leon Battista Alberti tratta dal X libro del *De re aedificatoria* in cui si legge:

Il fico selvatico è per i muri come un ariete silenzioso. Io stesso ho veduto – incredibile a dirsi – pietre colossali rimosse e scompagnate dal cuneo possente di una piccola radice annidatasi fra le fenditure, ora se questa fosse stata estirpata fin da principio quando era ancora tenera l'opera sarebbe rimasta intatta (L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. Orlandi, Portoghesi 1966, 988).

La presenza di un fico selvatico che emerge dai frammenti antichi del *San Sebastiano* del Louvre, al di là di un eventuale significato simbolico cristologico, sembra riproporre nella ricerca artistica di Mantegna quella connessione fra l'indagine geologica e l'indagine archeologica nell'ambito delle quali il tempo ha un ruolo determinante anche come giudizio etico rivolto in questo caso all'incuria degli uomini cui fa riferimento Leon Battista Alberti nel passaggio citato del *De re aedificatoria* (Esch 2008) [Fig. 9].



7 | Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1459, Wien, Kunsthistorisches Museum.

8 | Giuseppe Penone, progetto per *Il giardino di pietra*, 1968.

9 | Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1490, Paris, Louvre.

L'interesse dunque di Mantegna sembra essere di ordine processuale oltre che figurale. La ricerca sui materiali naturali è strettamente legata all'osservazione del paesaggio reale indagato ed osservato in maniera lenticolare per restituire l'ambiente storico, luogo di antichità, all'ambiente reale in cui natura e cultura si fondono nell'identità dell'artista. La trasposizione artistica di questa analisi geologica del territorio da parte di Andrea Mantegna avviene attraverso l'interesse archeologico da un punto

di vista stratigrafico e da un punto di vista artistico-testimoniale. L'indagine scientifica infine trova espressione nel tratto dell'artista che si fonde nella resa del soggetto.

Un ulteriore appunto di Penone nel *Progetto per un giardino di pietra*, chiama in causa le pietre nella loro contesa con gli altri elementi: “[...] l'albero come il fango ha imparato ad inghiottire le pietre e le ingloba e le fa divenire sua struttura”. Una riflessione che a partire dal 1981 Penone svilupperà nella serie di opere *Essere Fiume*, in cui il processo di levigazione e trasformazione delle pietre sotto l'azione dell'acqua diventa una prova per ottenere lo stesso effetto su una pietra da lui stesso lavorata; dal confronto fra le due pietre l'assimilazione della traccia dell'artista alla natura è perfetta: “Produrre una pietra di pietra è scultura perfetta” – scrive l'artista, esaltando il ruolo processuale della creazione artistica. E, ancora, “È l'essere fiume la vera scultura di pietra”.

La scultura è un lavoro di memoria e l'opera di Penone è essenzialmente un'opera di scultura, come attivazione di forme e proiezione del tempo nella materia. Scrive Catherine Grenier:

Être Fleuve est a ce titre emblématique de toute l'oeuvre. Par le geste le plus élémentaire du sculpteur, l'artiste crée de sa main un bloc d'éternité. Ce bloc renferme la mémoire d'une conjonction de temps (Grenier 2004, 122).

Occorre “[...] farsi albero, farsi fiume, farsi pietra [...]” – scrive Penone – per attivare il processo della creazione artistica attraverso la memoria. E ancora nel 1968 in rapporto al suo processo-performance di “farsi scultura” [Fig. 10] appunta:

Per realizzare la scultura è necessario che lo scultore si adagi, si sdrai per terra lasciandosi scivolare, senza scendere in fretta, dolcemente, a poco a poco e finalmente raggiunta l'orizzontalità, concentri l'attenzione e gli sforzi al suo corpo che premuto contro il terreno gli permette di vedere, di sentire contro di sé le cose della terra e raggiungere il grado di quiete necessaria al compimento della scultura. Lo scultore penetra e la linea dell'orizzonte si avvicina ai suoi occhi. Quando si sente con la testa finalmente leggera, il freddo della terra lo taglia a metà e gli rende leggibile con chiarezza e precisione il punto che stacca la parte del suo corpo che appartiene al vuoto

del cielo e la parte che è del pieno della terra. È allora che avviene la scultura.



10 | Giuseppe Penone, *Soffio di Foglie*, 1979, foglie di bosso, performance.



11 | Giuseppe Penone, *Soffio di foglie*, 1979.

Il lavoro del suo corpo sulla materia proprio della scultura porta Penone a concentrarsi sull'impronta in quanto memoria che il corpo deposita sul mondo. Scrive Georges Didi-Huberman:

Il gesto di impronta non ha in sé un valore orientato e utilitario della produzione di un oggetto: è innanzitutto l'esperienza di una relazione, il rapporto di emergenza di una forma da un substrato 'improntato'... La forma, nel processo dell'impronta, non è mai rigorosamente prevedibile è sempre problematica, inattesa, instabile aperta (Didi-Huberman [2008] 2009, 31).



12 | Giuseppe Penone, *L'impronta del disegno*, 2002.



13 | Giuseppe Penone, *Sulla pelle delle dita il disegno del suono*.

L'impronta è anche "l'alba delle immagini" – scrive Leroi-Gourhan – da affrontare " [...] attraverso la ricerca del fantastico nella natura, il sentimento estetico che spinge verso il mistero delle forme bizzarre, conchiglie pietre denti o zanne, impronte di fossili" (Leroi-Gourhan [1965] 1977, 212-216).

Giuseppe Penone è stato impressionato dai numerosi resti presenti nel territorio delle Alpi liguri, come ricorda Germano Celant, vestigia del paleolitico e del neolitico che conservano tracce dell'origine dell'umanità, di cui l'artista ha raccolto delle testimonianze di pietre scolpite per osservare e riproporre il processo del tempo. Il segno della natura nella stratificazione delle rocce è uno dei fenomeni che permette di leggere la temporalità nel processo geologico, evincendo in alcuni casi sorprendenti immagini di creazione artistica. Il ritrovamento nel territorio di Ronca, attraverso un'indagine stratigrafica, di bellissimi e preziosi pesci fossilizzati, ha permesso di ricostruire la memoria di questo territorio secondo un procedimento simile a quello adottato dalla scienza archeologica. Ai fossili di Verona già si riferiva Pietro d'Abano:

In alcune pietre si trovano figure meravigliose: esse sono delle testimonianze dei corpi celesti e non delle figure di corpi di qui in basso. È ciò che si vede nelle pietre che si trovano a Verona; in queste pietre delle stelle sono raffigurate attraverso cinque raggi... vicino a Verona si raccolgono degli eleganti fossili dove si vedono stelle a cinque braccia marcate di un'influenza

celeste (Pietro D'Abano, *Geomantia, nuovamente tradotta di latino in volgare per il Tricasso mantoano*, Venezia 1542).

Ad analoghe immagini (Cieri Via 2010, 261 fig. 20; Pratesi 2003, 46, n. 38) Leon Battista Alberti dedica un passaggio del II libro de *De re aedificatoria*, prendendo le distanze da ogni fenomeno magico per confermare la sua posizione scientifica:

Fatto più sorprendente ancora nella campagna veronese ogni giorno si raccolgono pietre sparse all'aperto qua e là che portano il disegno del cinque foglie inciso con linee esatte in modo perfetto e armonioso dalla natura, con arte tanto sicura e ammirevole che nessun uomo sarebbe in grado di imitarne l'accuratezza. E ciò che più meraviglia è il vedere come ogni sasso sia voltato in giù in modo da nascondere il disegno che porta impresso; dal che si può facilmente dedurre che la natura ha creato questi capolavori non per rendere gli uomini stupefatti, ma solo per se stessa (L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. Orlandi, Portoghesi 1966, 158).

Attraverso le parole di Leon Battista Alberti si può cogliere l'operazione proposta da Giuseppe Penone di *Rovesciare i propri occhi* secondo la quale l'artista coprendosi gli occhi con due lenti a contatto specchiate dimostra che siamo in grado di vedere attraverso l'ingannevole apparenza delle cose, dentro la materia, in profondità.

I *Soffi di foglie* restituiscono la memoria del corpo dell'artista e del suo soffio. L'intervento dell'artista segna la sua riflessione sull'esperienza di una relazione fra corpo e materia. Il bronzo restituisce la forma dell'artista impressa nelle foglie oppure solamente lo spostamento delle foglie attraverso il soffio fermato nel tempo [Fig. 11].

La presenza dell'artista come impronta della sua attività creatrice trova una sua forma di sublimazione nelle *Propagazioni*: dall'impronta del suo dito l'artista sviluppa l'idea di una corrispondenza dell'immagine con il suono e con la luce che si propagano nello spazio ma è anche associata all'ondulazione dell'acqua in una sorta di installazione performativa [Fig. 12].

Sul disegno del 1995 Penone scrive [Fig.13]:

Cristallo, luce della terra che trasporta il pensiero. Albero occhio della Terra, trappola di luci / Sguardo di foglie / Marmo ossa della terra / calcio pensiero di pietra / cervello di cristallo / flauto di vertebre / schiena di vetro/ Albero delle vertebre. Sulla pelle delle dita il disegno del suono (Celant, 1989, 28-29) .

L'impronta umana del dito, come nella struttura degli alberi, produce un progressivo allargamento dei cerchi concentrici, frutto di un paziente lavoro che esprime anche un processo di ascesa, evocando suggestivamente la progressione dei disegni di Botticelli nel *Paradiso* di Dante. Tale processo trova continuità nelle opere con le spine d'acacia, dove l'impronta delle labbra dell'artista come "[...] spazio incerto perché spazio che confina il dentro col fuori, l'io con l'altro. Spazio di fusione e di osmosi totale", ma anche come spazio del soffio vitale, si coglie nella visione a distanza dell'opera rispetto a una visione ravvicinata, che invece permette di cogliere l'aggressività della superficie in una polarità di senso (Grenier 2004, 248-253).

Il soffio nelle *Metamorfosi* di Ovidio è una metafora della creazione e dunque del 'dar vita' nel mito di Prometeo che "[...] formò gli uomini con il limo e coll'acqua mentre Atena spirò in essi il soffio della vita", ma anche della perdita della vita ad esempio nel mito di Orfeo ucciso dalle Baccanti: "Lo ammazzarono sacrileghe e da quella bocca ascoltata perfino dai sassi [...] l'anima si disperse con l'ultimo respiro nel vento" (Ovidio, *Metamorfosi* XI, 41-43).

Al soffio della vita e al ritmo vitale dell'inspirare e dell'esprire Aby Warburg riferisce quella pausa di riflessione, quello spazio del pensiero, *Zwischenraum*, quell'intervallo che per Penone consiste fra ciò che è fisico e ciò che è pensiero e che si fonda sulla memoria. Così scrive Warburg a conclusione del suo saggio su Rembrandt del 1926:

L'ascensione al sole con Elios e agli Inferi con Proserpina simboleggia due stazioni che nel movimento circolare della vita sono legate l'un l'altra come inspirazione e espirazione; nel nostro viaggio possiamo portare solo un unico bene: la pausa eternamente fuggitiva fra impulso e azione, e sta a noi quanto a lungo possiamo estendere questa pausa del respiro con l'aiuto di Mnemosyne (Warburg [1926] 2007, 362).

Bibliografia

Basualdo 2018

C. Basualdo, a cura di, *Giuseppe Penone. The inner Life of Forms*, New York 2018.

Baxandall [1980] 1989

M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco* [ed. or. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press 1980], trad. it. D. Frigessi, Torino 1989.

Brugerolles 2017

E. Brugerolles, *Le partage d'une passion pour le dessin*, Paris 2017.

Celant 1989

G. Celant, *Giuseppe Penone*, Milano 1989.

Cieri Via 2010

C. Cieri Via, *Andrea Mantegna e la 'geologia artistica'*, in *Mantegna a Roma. L'artista davanti all'antico*, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, Roma 2010, 237-270.

Didi-Huberman [2008] 2009

G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, [ed. or.: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008], trad. it. C. Tartarini, Torino 2009

Esch 2008

A. Esch, *Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna*, in *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, hrsg. von J. Poeschke, C. Syndikus, Muenster 2008, 123-164.

Grenier 2004

C. Grenier, *Giuseppe Penone, ouvrage accompagnant l'exposition présenté au Centre Pompidou*, Galerie sud, du 21 avril au 23 aut 2004, Paris 2004.

Kristeller 1902

P. Kristeller, *P. Andrea Mantegna*, Berlin-Leipzig 1902.

Lancioni 2008

D. Lancioni, a cura di, *Giuseppe Penone*, Exposition sous la direction de Richard Peduzzi, Accademie de France à Rome, Villa Medici, Paris 2008.

Leroi-Gourhan [1965] 1977

A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola, II: La memoria e i ritmi* [ed. or.: *Le Geste et la Parole II. La Mémoire et les Rythmes*, Paris 1965], trad. it. F. Zannino, Torino 1977.

Orlandi, Portoghesi 1966

G. Orlandi, P. Portoghesi (a cura di), L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, Milano 1966,

Pratesi 2003

L. Pratesi (a cura di), *Giuseppe Penone. Paesaggi del cervello*, Torino 2003.

Warburg [1926] 2007

A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *Opere II. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, 2007, 405-654.
