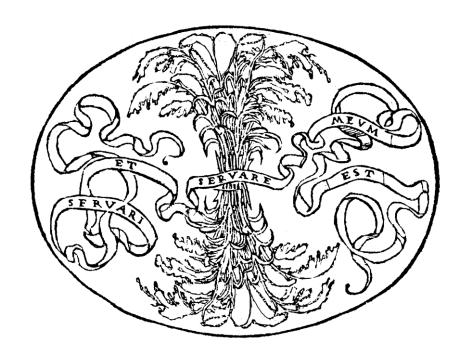
# STUDI

DI

# **MEMOFONTE**

Rivista on-line semestrale

Numero 21/2018



# FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

# www.memofonte.it

# **COMITATO REDAZIONALE**

Proprietario
Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice Paola Barocchi

Direzione scientifica
Donata Levi

Comitato scientifico Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines, Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

> Cura scientifica Flavio Fergonzi

Cura redazionale Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione
Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

# INDICE

FLAVIO FERGONZI Editoriale	p. 1
FABIO BELLONI  Stampo virile. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970	p. 3
FRANCESCO GUZZETTI «Note sullo spettatore» per Giovanni Anselmo:  Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale	p. 42
DENIS VIVA La finzione dell'esordio: Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971	p. 12
GIACOMO BIAGI Senza numero. Alighiero Boetti 1972	p. 103
Duccio Nobili	•
Toninelli 1972: Mauro Staccioli e «il lavoro dello scultore»  FILIPPO BOSCO	p. 128
Cambiare l'immagine e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone  MARIA ROSSA	p. 147
Luciano Fabro, Iconografie (Bacinelle): alcune possibilità di lettura  Giorgio Di Domenico	p. 178
«Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, <i>Tragedia civile</i> , 1975	p. 216

# CAMBIARE L'IMMAGINE E I DISEGNI LEONARDESCHI DI GIUSEPPE PENONE

Premessa

«Se c'è un ritorno al disegno, lo si deve ancora all'esigenza di apprendere e non di rappresentare»<sup>1</sup>. Formulata alla fine del 1976 a introduzione di una mostra milanese di opere su carta, l'ipotesi di Tommaso Trini riassume il dibattito italiano intorno al disegno che è già articolato a metà degli anni Settanta, sull'onda di un sicuro interesse internazionale<sup>2</sup>. Precedenti ai proclami della Transavanguardia e al ritorno all'individualismo espressivo, alla citazione e al ritorno ai mezzi tradizionali dell'arte<sup>3</sup>, le riflessioni su questo tema della prima metà del decennio affermano inevitabilmente la preminenza ormai stabile delle funzioni analitica e progettuale del disegno nel panorama italiano; d'altro canto, si comprende come l'ambito prevalentemente concettuale degli artisti e delle opere presi in esame problematizzasse – e questa è anche la premessa delle considerazioni di Trini – ogni proposta di rappresentazione in senso figurativo.

La sostanziale conferma di quest'ipotesi viene dalla mostra che fornisce il miglior proprio all'altezza opere denominate 'disegni' del 1976, ovvero Drawing/transparence organizzata da Achille Bonito Oliva presso la Galleria Studio d'Arte Cannaviello a Roma<sup>4</sup>. In coincidenza eloquente con la epocale *Draving Nov* organizzata dal Department of Drawing del Museum of Modern Art di New York<sup>5</sup>, la mostra romana – di fatto dimenticata nella ricostruzione storica di quegli anni – raduna i fogli statunitensi e italiani degli anni Sessanta e Settanta attorno al tema della 'trasparenza' del disegno, inteso come luogo di diretta sedimentazione dell'idea artistica. Nelle parole di Bonito Oliva, «nell'arte contemporanea il disegno diventa direttamente il momento autosufficiente dell'idea che diventa forma, del segno che si accontenta della propria leggerezza. [...] il disegno, nella sua smaterializzazione, favorisce un accorciamento di distanza tra progetto ed oggetto»<sup>6</sup>. Osservazioni come quella per cui «ormai pubblico e privato, in quanto al disegno, coincidono», o l'ininfluenza delle condizioni materiali dell'esecuzione («l'artista, attraverso il

Il presente studio è stato formulato per la prima volta come seminario presso la Scuola Normale di Pisa, all'interno del corso di Storia dell'Arte Contemporanea del professore Flavio Fergonzi nell'A.A. 2017-2018. Della metodologia proposta nel corso, della discussione seguita al seminario e delle occasioni di confronto con le ottime colleghe e gli ottimi colleghi mi sono avvalso in ogni momento della ricerca. Oltre a loro e al professore, desidero ringraziare l'Archivio Penone di Torino, nella persona di Paola Tartaglino, per la generosa disponibilità alla condivisione delle informazioni e alla consultazione dei materiali; e Giuseppe Penone per il fondamentale colloquio svolto davanti alle sue opere.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> TRINI 1976, p. 1. La mostra dal titolo lacaniano *La cosa disegnata* è inaugurata il 2 dicembre 1976 presso la Galleria Studio Marconi di Milano.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Va ricordata, come poco più avanti nel testo, almeno l'importante mostra statunitense *Drawing Now*, transitata tra 1976 e 1977 anche in Svizzera e in Germania; all'origine del testo in catalogo di Bernice Rose (*DRAWING NOW* 1976, pp. 9-95) si riconosce l'impostazione di un seminale articolo pubblicato su «Artforum» nel 1969, intitolato *The Possibilities of Drawing* (PLAGENS 1969). In Europa si può segnalare il fondamentale numero di «Kunstforum International dedicato alle *FUNKTIONEN DER ZEICHNUNG* 1976.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Per un vaglio circostanziato del significato attribuito al disegno nella teoria della Transavanguardia e nelle opere di Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi e altri, con un'approfondita analisi della retorica di Achille Bonito Oliva, cfr. BELLONI 2008, in particolare pp. 73-85.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Presso la sede di Palazzo Massimo alle Colonne ruotano nella primavera del 1976 due raccolte di disegni: dal 26 gennaio al 5 marzo cinquantasei fogli di altrettanti artisti americani, dal 6 marzo al 7 aprile un numero uguale di opere italiane. Oliva ottiene prestiti internazionali da gallerie private quali la Sonnabend e la Gibson di New York o la Templon e la Lambert di Parigi (BONITO OLIVA 1976).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Aperta al MoMA dal 21 gennaio al 9 marzo 1976 (DRAWING NOW 1976).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> BONITO OLIVA 1976, [pp. 8-9].

disegno, si spoglia di ogni ricatto materico, di ogni tentazione»<sup>7</sup>), si riferiscono ai progetti, ai diagrammi e ai lavori più marcatamente concettuali della mostra del 1976. In un simile contesto le poche opere che si confrontano con la figurazione spiccano per incongruenza, magari ironica come nel 'travestimento' da Antonello da Messina di un *Autoritratto benedicente* di Salvo, o per la radicale dipendenza dalla fotografia, nel disegno a matita *Lato destro* di Giovanni Anselmo o in *Io non amo la natura* di Vettor Pisani<sup>8</sup>.

La questione si complica quando all'interno delle tensioni generiche tra concettuale e figurativo si posiziona un'opera come quella inviata da Giuseppe Penone proprio a *Drawing/transparence*. Un artista tipicamente aniconico, che Bonito Oliva avrebbe ascritto, evitando il lemma di Arte Povera, all'Arte Processuale (in cui «il segno è al servizio di un processo formativo che privilegia lo svolgimento e la durata [...]. Qui il disegno diventa la trama leggera che rimanda all'energie della natura e del pensiero»<sup>9</sup>), entrava con *Cambiare l'immagine* (Fig. 1) nel campo ambiguo della figurazione.

Il presente studio tenta la lettura di quest'opera, realizzata da Penone nel 1973, e avvia da essa l'analisi delle implicazioni figurative che già da tali pochi cenni appaiono dense nel contesto del disegno italiano degli anni Settanta, come si pone nei termini di Trini o di Bonito Oliva. Partendo dalla ricostruzione il più possibile ravvicinata di questo lavoro, i binari dell'indagine seguiranno poi il caso di Penone 'disegnatore', esemplare per la complessità del suo rapporto con la figurazione, per concentrarsi sul dialogo decisivo con un modello alto e attentamente selezionato come la grafica di Leonardo da Vinci.

# 1. Cambiare l'immagine (1973)

Difficilmente il lettore del catalogo del 1976 potrebbe verificare nell'illustrazione un po' sfocata di *Cambiare l'immagine* la sua singolare didascalia, «Carta morsicata e sanguigna». Dal vero invece (ma l'opera è oggi di ubicazione ignota<sup>10</sup>) ci si poteva accorgere del rilievo, in corrispondenza del campo vuoto della bocca spalancata, dell'impronta dell'arco dentale dell'artista impressa sulla carta. In basso, a destra, la firma e la data sono accompagnate dal titolo e dal numero di serie 5. Di altre sei opere oggi conosciute con questo titolo, numerate in una sequenza che non allude a un'elaborazione progressiva<sup>11</sup>, vi sono scarsissime attestazioni coeve: queste poche tracce costituiscono tuttavia una prima pista per l'interpretazione dell'opera.

Un anno dopo l'invio del disegno a *Drawing/transparence*, Penone sembra confermarne l'importanza selezionandolo in *Rovesciare gli occhi*, il volume commissionatogli da Paolo Fossati per la collana Einaudi Letteratura<sup>12</sup>. La prima 'monografia' sulla sua attività, cominciata da meno di un decennio, pone in sequenza cronologica opere dal 1968 al 1975, associando ai

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Per quanto riguarda l'opera di Pisani, l'indicazione della tecnica «carboncino su carta» che compare in catalogo va messa in discussione: l'illustrazione è con ogni probabilità un particolare ravvicinato della serigrafia, oggi nota e coincidente con le misure dell'opera esposta nel 1976 (50×70 cm), che è tratta da una fotografia di Claudio Abate realizzata in occasione della performance omonima all'interno della mostra *Fine dell'alchimia* all'Attico (28-29 dicembre 1970).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Bonito Oliva 1976, [p. 14].

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> L'ultima attestazione nota agli studi dell'opera in questione è l'illustrazione all'interno del catalogo della personale di Grenoble del 1986 (*GIUSEPPE PENONE* 1986, p. 54).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> La precisazione, come il racconto dell'esecuzione di Cambiare l'immagine, viene direttamente dall'artista.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> PENONE 1977. Per una ricostruzione della vicenda editoriale, cfr. RUSSO 2014, pp. 270-271. La pubblicazione cadeva in corrispondenza della prima personale presso un'istituzione pubblica e soprattutto del primo catalogo dedicato a Penone, realizzati dalla Kunsthalle di Lucerna con la curatela di Jean Christoph Ammann (GIUSEPPE PENONE 1977). Il saggio in catalogo di quest'ultimo veniva tradotto in italiano in appendice al volume Einaudi (PENONE 1977, pp. 133-140).

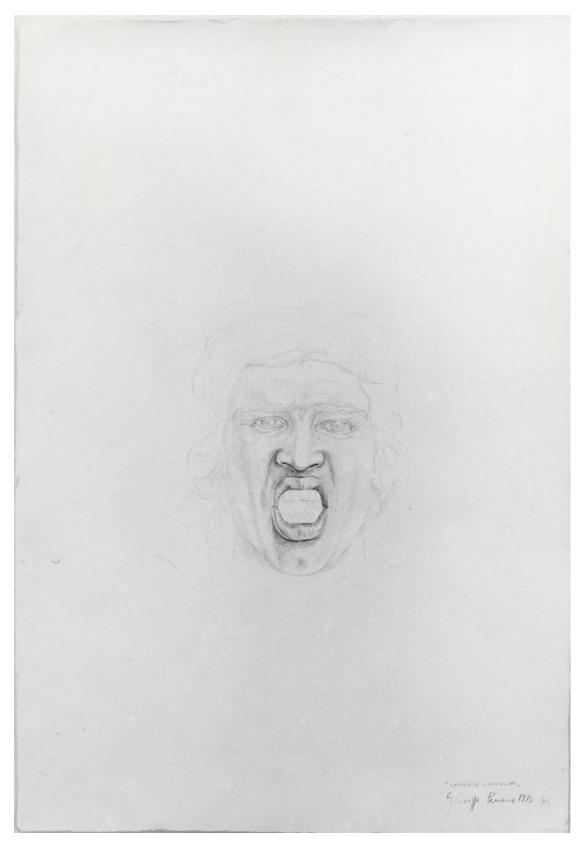


Fig. 1: G. Penone, *Cambiare l'immagine n. 5*, 1973, matita su carta, 49×34,5 cm, ubicazione ignota. © Archivio Penone

titoli e alle date le documentazioni fotografiche dei lavori e alcuni testi, distinti in citazioni virgolettate e più frequenti brani autografi di Penone stesso<sup>13</sup>. Rovesciare gli occhi non è scevro di selezioni, scarti e riletture creative da parte dell'artista stesso, in un'operazione retrospettiva che coinvolge anche *Cambiare l'immagine*. Sotto quest'unico titolo compare, oltre a un particolare del n. 5 già citato, anche l'esemplare n. 2<sup>14</sup>: riprodotto a tutta pagina, si tratta di un collage realizzato applicando la fotografia di uno studio leonardesco della lingua su un foglio mancante dell'angolo superiore destro per l'effetto della masticazione della carta da parte dell'artista (Fig. 2).



Fig. 2: G. Penone, *Cambiare l'immagine n. 2*, 1973, tecnica mista e collage su carta in cornice di legno e vetro, 44×31,5 cm, collezione privata. © Archivio Penone

-

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Sono raccolti i testi autografi fino ad allora pubblicati in altri cataloghi o inscritti in qualche modo sulle opere stesse; per quanto riguarda le citazioni, a volte esse sorprendono per l'eclettismo delle fonti, come i due brani a commento degli Alberi, tratti entrambi da due note d'autore da *Il millesimo-secondo racconto di Sheherazade* di Edgar Allan Poe (PENONE 1977, pp. 46-47).

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 92-93.

Nella sequenza del 1977 le pagine di *Cambiare l'immagine* cadono in una sezione piuttosto precisa, dedicata al tema dell'impronta: i vetrini schiacciati su tutto il corpo dell'artista di *Svolgere la propria pelle* (1970-1971) o il *Guanto* di lattice scolpito secondo il calco quasi impercettibile delle impronte digitali (1972) hanno infatti come motivo conduttore l'indagine sulla pelle come dispositivo di contatto e produzione di impronte. Il significato di 'immagine' per le opere di questi anni può essere precisato come il risultato di un processo meccanico di pressione, di frottage o ricalco<sup>15</sup>; lo dimostra fra l'altro una precoce intervista allo stesso Penone raccolta nel 1973, cioè a ridosso dell'elaborazione di questi lavori: «la pelle è un elemento che lascia immagini secondo le infinite possibilità dell'uomo di toccare le cose o di esistere comunque; anche l'aria e l'acqua prendono le forme in negativo e quindi le impronte della pelle» <sup>16</sup>. Un'immagine dunque aniconica e processuale, legata antropologicamente all'esistenza percettiva dell'uomo, secondo un orientamento che dimostra peraltro la pervasività e la persistenza delle indicazioni poveriste di Germano Celant.

Oltre al posizionamento rispetto alle altre opere, il libro d'artista del 1977 presta un ulteriore commento a *Cambiare l'immagine* nel brano che accompagna le due illustrazioni. Si tratta di una rielaborazione del mito classico del re Mida fatta da Penone stesso:

Mida aveva uno sviluppatissimo senso tattile che era andato esercitando fin dalla prima infanzia. Egli pensava che il tatto fosse altrettanto importante della vista ed in grado di procurare analoghi piacevoli sofisticati processi conoscitivi e di identificazione. Questa sua necessità lo spingeva a toccare, palpare, tastare le cose e traeva ogni volta tesoro da queste esperienze. Fu questa curiosità esasperata che lo spinse a voler indagare le cavità della bocca, dell'esofago, dello stomaco con dell'oro bollente. Ingerì il liquido ed ottenne la «lettura» che i cibi normali non gli avevano mai dato perché l'oro era caldo, pesante e si solidificava<sup>17</sup>.

Epurata dal risvolto moralistico dell'originale, la vicenda di Mida viene reinventata in chiave 'tattile' per inserire coerentemente l'opera all'interno della ricerca sulla pelle e sulle immagini come impronte. La redazione del brano è infatti riferibile al 1977 e alla costruzione interna del libro d'artista, in cui questo e altri riferimenti mitologici rivelano uno dei materiali di lavoro di Penone, ovvero il manuale scolastico *Mitologia classica illustrata* di Felice Ramorino<sup>18</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Può essere utile porre a confronto *Cambiare l'immagine* e l'unico altro lavoro che fa riferimento al termine, ovvero *Coincidenza di immagini*, anch'esso datato al 1973 (*ivi*, p. 108). Anche in questo caso oggetti diversi vanno sotto lo stesso titolo, così da far emergere la costante del procedimento piuttosto che il risultato materiale: al centro della riflessione di questo lavoro è la produzione di immagini oggettive e non arbitrarie, perché coincidenti con l'organo (la pelle, le dita) che le produce.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> BANDINI 1973, p. 89. Eloquenti sono gli esempi riferiti ai lavori riconducibili a *Svolgere la propria pelle*: «La prima possibilità di immagine che ho dato della mia pelle è stata quella ottica-fotografica [...]: ho fotografato tutta la pelle del corpo come un'unità, servendomi di un vetrino per appiattirne l'area, di modo che in un punto l'immagine collima esattamente con la superficie della pagina stessa. [...] In "Emulsione fotografica" che riproduce l'impronta della mia pelle applicata sulla finestra o sul neon, entrambi elementi luce, agisce innanzi tutto come una diapositiva, la cui immagine ricopre un determinato spazio; in secondo luogo è il primo punto d'impatto della luce sull'elemento vetro che isola lo spazio interno da quello esterno, ed è quindi un elemento divisorio e di confine come la stessa pelle. La medesima cosa accade nella "Punta delle Dita", premute contro un vetro o specchio, poiché questi elementi sono divisori tra la realtà e la riflessione della stessa e quindi dell'immagine» (*ibidem*).

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> PENONE 1977, p. 92.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Cfr. questo brano dal testo del 1967: «Mida, spinto dalla sua avarizia, chiese si convertisse in oro ciò che egli toccasse col suo corpo. Fu soddisfatto; ma il piacere divenne per lui ben presto un intollerabile tormento; giacché in oro mutavasi perfino il pane che ei voleva mangiare e l'acqua che voleva bere» (RAMORINO 1967, p. 215). L'individuazione della fonte nel diffusissimo manuale Hoepli è assai verosimile perché il testo viene citato direttamente in altri due brani del 1977. Tra virgolette a p. 85, vicino a *Svolgere la propria pelle/Pietra*, Penone inserisce un breve inciso sulla creazione degli uomini («Prometeo, figlio di Giapeto e Climene, formò gli uomini col limo e coll'acqua mentre Atena spirò in essi il soffio della vita») calcato da Ramorino («Prometeo, figlio di

Mettendo insieme titolo, contesto e 'parafrasi' mitologica, è insomma possibile giungere a una lettura di *Cambiare l'immagine* dall'interno della sua pubblicazione in *Rovesciare gli occhi* e avvicinare di seguito alcuni confronti.

È innanzitutto evidente la sovrapposizione di Mida con l'artista stesso, all'insegna dell'innato «sviluppatissimo senso tattile» inteso come «processo conoscitivo e di identificazione»: le immagini della bocca e della lingua non alludono pertanto al senso del gusto ma sempre a quello del tatto e dunque alla scultura. Le azioni dell'artista sono in effetti 'scultoree' e adoperano il foglio in senso plastico: questo avviene sia nel rilievo del calco dei denti, effettuato umettando la carta e facendola poi asciugare; sia nell'increspatura della masticazione e nella sottrazione di volume del foglio, studiatamente teso a mostrare la parete dietro all'opera<sup>19</sup>. Il lessico di questi interventi deriva vistosamente dalle opere su carta di Giulio Paolini<sup>20</sup>. È utile il confronto con una serie sicuramente ancora viva nella memoria di Penone nel 1973, ovvero Apollo e Dafne, presentata alla Libreria Stampatori di Torino nel maggio del 1971: da un lato, le 'metamorfosi' da un elemento all'altro comportavano strappi, segni a matita dell'artista e accartocciamenti che possono aver suggerito a Penone le modalità operative di Cambiare l'immagine; dall'altro, il posizionamento di Paolini rispetto all'immagine di partenza presa da Poussin, tra pretesto tematico e affinità elettiva, andrà tenuta a mente di fronte ai prelievi leonardeschi di Penone<sup>21</sup>. Questo primato della scultura sul disegno si legge nell'esecuzione stessa dell'esemplare n. 5, in cui l'intervento grafico a sanguigna è realizzato in un momento successivo all'impronta dei denti: da quest'ultima dipende dunque il disporsi dell'immagine dell'autoritratto di Penone, a dimensioni reali e chiaramente somigliante.

L'autorappresentazione era a quelle date un elemento intrinseco del lavoro dell'artista, tematizzato in modo esplicito con il suo icastico primo piano in opere come *Alfabeto* o *Rovesciare gli occhi*. Per opere come queste Penone sarebbe stato segnalato precocemente nelle coeve riflessioni critiche sul tema e messo a confronto con altri artisti di ambito internazionale, tra i quali sicuramente spicca per caratteri comuni Bruce Nauman<sup>22</sup>. Proprio i suoi *Studies for Holograms (a-e)*, una *suite* di serigrafie del 1970 in cui l'americano si storceva in vari modi la bocca con le mani, in una ripresa ravvicinata, erano certamente noti a Penone nel 1973<sup>23</sup>.

Giapeto e di Climene [...], il quale avrebbe formato uomini e bestie col limo e coll'acqua, mentre Atena avrebbe spirato in essi il soffio della vita, l'anima», ivi, p. 267). Un lavoro più tardo, Vaso del 1975, è invece accompagnato da un'altra parafrasi mitica («L'impossibilità di Talo, l'uomo di bronzo custode dell'isola di Creta donato da Giove a Minosse, a raccogliere stumature del tatto, lo spingeva a buttarsi nel fuoco che, arroventando il suo corpo, lo rendeva più morbido», PENONE 1977, p. 126) che è il parallelo più vicino al brano di Cambiare l'immagine per la libertà con cui Penone traduce nelle caratteristiche del proprio lavoro di scultore il racconto originale («Talo dunque dicevasi fosse tutto di bronzo e invulnerabile; Efesto, o secondo altri, Giove l'aveva donato a Minosse come custode dell'isola di Creta. Egli percorreva di corsa tre volte al giorno l'isola, e se qualche straniero tentava avvicinarsi, saltava nel fuoco fino a diventar rovente, poi abbracciava i malcapitati e se li teneva stretti con un riso sardonico, finché esalavano l'ultimo respiro», RAMORINO 1967, p. 322).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Sul retro delle opere di *Cambiare l'immagine* consultate, i cartoni che foderano il retro dei telai sono sagomati e ritagliati in corrispondenza delle lacerazioni delle stesse opere, perché, una volta appese, sia visibile la parete.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Per lo studio complessivo delle modalità operative e tematiche delle opere su carta di Paolini, cfr. BERNARDI 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> GIULIO PAOLINI 2008, I, p. 231.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> LIPPERT 1975. Sull'attenzione per Nauman, piuttosto evidente nel ciclo di calchi in gesso delle parti del proprio corpo, cfr. le recenti dichiarazioni di Penone: «He was one of the American artists who was interesting to the Europeans in general. Because there was the aspect of using the body, it was similar to the European artists for several reasons» (BUCHLOH 2012, p. 21).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Un'importante personale itinerante di Nauman che comprendeva *Studies for Holograms (a-e)* era recensita nel febbraio del 1972 su «Artforum» (PINCUS-WITTEN 1972) e poi nel maggio del 1973, con le illustrazioni dell'opera, in un numero di «Das Kunstwerk» che conteneva anche la riproduzione di un lavoro di Penone (CATOIR 1973).

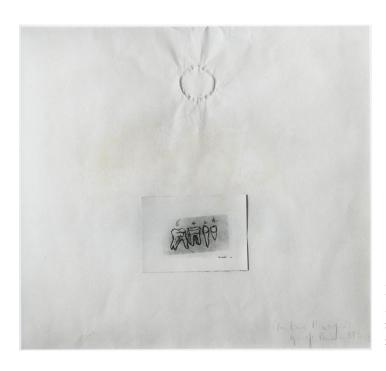


Fig. 3: G. Penone, *Cambiare l'immagine n. 3*, 1973, collage e matita su carta morsicata, 44,5×50 cm, ubicazione ignota. © Archivio Penone



Fig. 4: J. Johns, *Painting bitten by a man*, 1961, pittura ad encausto su tela, 24,1×17,5 cm, Museum of Modern Art, New York. © Scala Archive

La marcata tradizione surrealista del calco dentale o del morso sulla carta, che lascia una traccia animalesca e disturbante dell'artista, è ancora più dichiarata nell'esemplare n. 3 di *Cambiare l'immagine* (Fig. 3), dove il cerchio impresso da due arcate dentali campeggia isolato sopra la fotografia di un disegno di denti di Leonardo. Una tale regia non può non ricordare *Painting Bitten by a Man* di Jasper Johns (Fig. 4): sebbene l'opera del 1961 fosse difficile da reperire in riproduzione prima della metà degli anni Settanta<sup>24</sup>, il morso che scava lo strato particolarmente spesso della pittura a encausto suggerisce la potenza di un atto profondamente estraneo ai mezzi artistici e il valore inquietante del segno dei denti.

Quale che sia l'origine dell'uso surrealista della bocca e dei denti, in tutti gli esemplari oggi noti dell'opera il 'cambiamento' cui si riferisce il titolo è quello tra l'immagine figurativa degli organi che compiono l'azione, cioè la bocca, la lingua e i denti, e la traccia risultante dalla masticazione o pressione dell'arco dentale. Un meccanismo tipicamente concettuale e tautologico, basato sull'equivalenza metonimica dell'agente e dell'atto, che è incentivato dall'organizzazione sintattica tra gli elementi: una contiguità didascalica tra l'organo e il suo effetto, allusiva del processo di realizzazione, negli esemplari n. 1 e n. 7 (Figg. 5, 6); oppure un'ampia scansione paratattica, dichiaratamente derivata dalle opere di Joseph Kosuth, come nel già citato n. 3 e nel n. 6 (Fig. 7).

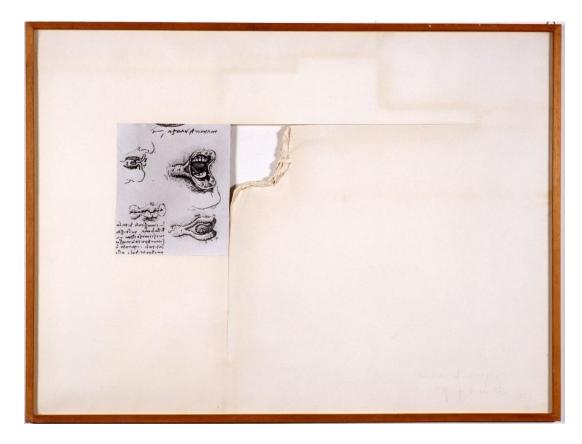


Fig. 5: G. Penone, *Cambiare l'immagine n. 1*, 1973, collage e matita su carta, cornice di legno e vetro, 81×108 cm, Archivio Penone, Torino. © Archivio Penone

-

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> JASPER JOHNS 2017, V, p. 225.



Fig. 6: G. Penone, *Cambiare l'immagine n. 7*, 1973, collage e matita su carta, 76,5×51,50 cm, ubicazione ignota. © Archivio Penone

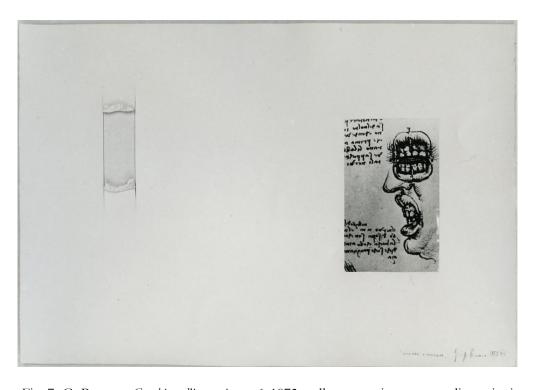


Fig. 7: G. Penone, *Cambiare l'immagine n. 6*, 1973, collage e matita su carta, dimensioni sconosciute, ubicazione ignota. © Archivio Penone

# 2. I disegni di Leonardo

L'identificazione, forse non così ovvia per il lettore del 1977, dei disegni fotografati e incollati in alcune delle versioni di *Cambiare l'immagine* pone il problema del rapporto tra Leonardo e Penone, sia nell'ambito più ampio della produzione grafica di quest'ultimo, sia per il suo significato specifico in quest'opera.

I particolari leonardeschi selezionati vengono da alcuni studi anatomici di collezione Windsor, ripresi, ingranditi e ritagliati a mano oppure stampati in un formato fotografico standard. Il volume utilizzato dall'artista per le fotografie di tutti i lavori di *Cambiare l'immagine* è con ogni probabilità il secondo tomo del monumentale *Leonardo da Vinci*, edito nel 1959 dall'Istituto Geografico De Agostini di Novara reimpiegando la campagna fotografica e i contributi dell'epocale mostra leonardesca di Milano del 1939<sup>25</sup>. Il comprensibile fascino del grande formato e la cura delle illustrazioni calcografiche offrivano un prezioso repertorio, in cui capitoli tematici quali *L'anatomia e le scienze biologiche* e *Leonardo glottologo* avranno guidato il giovane artista alla ricerca dei soggetti legati al tipo di lavoro che stava conducendo.

L'interesse di Penone per Leonardo da Vinci, e specificamente per i suoi disegni, non era nuovo nel lavoro del giovane artista. Qualche osservazione può partire dalle sue modalità di ricezione, appunto legata alle illustrazioni sui testi dell'epoca che riducevano gli inchiostri degli originali a un netto e uniforme bianco e nero. La lettura di questi repertori doveva valorizzare a cavallo tra anni Sessanta e Settanta l'analogia con i contemporanei registri concettuali, innanzitutto per il valore analitico delle immagini e la loro interazione ravvicinata con il testo. La processualità insita negli studi e nei progetti di Leonardo poteva affascinare in questo senso un artista come Penone, abituato a un'assidua pratica del disegno per la verifica preliminare dei suoi lavori. L'ambito privato della sua grafica indica fin dal 1968 l'importanza dei modelli leonardeschi a un livello sia formale sia tematico: lo dimostrano, nei primi fogli a penna dal tratto sottile e ritorto, la contiguità funzionale ma espressiva delle figure e dei testi che le commentano o intitolano; il punto di vista ravvicinato sugli elementi dell'intervento artistico e il loro rapporto con processi naturali quali la crescita degli alberi o il moto dell'acqua; il valore referenziale assegnato alle misure umane, come in un 'vitruviano' progetto per La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello del 1968<sup>26</sup>; la verifica, infine, dei dispositivi e delle azioni inserite nel loro contesto ambientale, come nei sorprendenti studi del 1970 per le Lenti a contatto specchianti. Uno di questi ultimi, discussi recentemente da Francesco Guzzetti in rapporto alla prima elaborazione fotografica di Rovesciare i propri occhi, costituisce un precedente per la reinvenzione della propria effigie con i mezzi del disegno che caratterizza anche Cambiare l'immagine<sup>27</sup>.

Va sottolineato che questo tipo di disegni 'progettuali' oggi noti rimanevano per lo più delle verifiche private: a rappresentare i lavori realizzati *in situ* sono più spesso in quegli anni le fotografie, preferite da Penone in quanto «strumento che ha la possibilità di riprodurre una realtà in modo freddo e oggettivo»<sup>28</sup>. Sebbene spesso sulle stampe fotografiche intervenga la scrittura e una certa interazione tra testo e immagine, il bisogno di oggettività alla base di questa scelta chiarisce per contro l'attribuzione ai disegni di un grado eccessivo di autografia

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> LEONARDO DA VINCI 1959, II. L'individuazione è comprovata dall'inclusione apparentemente inavvertita, all'interno del ritaglio fotografico dei denti dell'esemplare n. 3 di *Cambiare l'immagine*, di un frammento della didascalia dell'immagine come compare nel testo De Agostini (*ivi*, p. 363).

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Studio per vasca nel ruscello, un inchiostro su carta, 30×40 cm, è pubblicato in GIUSEPPE PENONE 2004, p. 80, e illustra l'operazione di inserire il corpo dell'artista in un quadrato con le stesse dimensioni della lunghezza delle sue braccia aperte e della sua altezza, per farlo poi riempire nel corso d'acqua di un fiume. Per quest'opera Salvatore Settis ha recentemente ricordato la suggestione della celeberrima poesia *I fiumi* di Giuseppe Ungaretti (SETTIS 2018, p. 160).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> GUZZETTI 2018, pp. 225-226, fig. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Bandini 1973, p. 84.

ed espressività. La ricostruzione degli invii di Penone ad alcune mostre importanti di questi primi anni ha chiarito inoltre come le stesse opere denominate 'progetto' siano più frequentemente fotografie o fotomontaggi<sup>29</sup>.



Fig. 8: G. Penone, *Progetto per Leonardo*, da CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970, p. 157

Lavori fotografici sono appunto i *Progetti per Leonardo* datati al 1969 e riprodotti in più occasioni nel corso del 1970<sup>30</sup>. Materialmente descritti dall'artista come «fotografie di nubi con scritta o disegno a china»<sup>31</sup>, consistono nella riproduzione ingrandita di una sezione di un disegno leonardesco di tempesta<sup>32</sup>, su cui l'intervento autografo di Penone varia da esemplare a esemplare. Tramite brevi testi o diagrammi di oggetti 'minimal', il segno entra letteralmente nell'immagine stampata, senza rimanere indifferente al lirismo della rappresentazione cinquecentesca: lo suggeriscono le didascalie *Una piccolissima parte dei miei giorni nel cielo* o *Progetto per una lunga suonata*, quest'ultima associata a due parallelepipedi piatti messi in prospettiva

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> È il caso dei fotomontaggi inviati alla mostra Information tenuta al MoMA di New York: Progetto per la dilatazione di un braccio nel muro, Project oper la dilatazione di una testa nel muro, Project for the expansion of a section of a neck e Project to return the image of the eyes (GUZZETTI 2018, rispettivamente figg. 5, 6 (p. 221), 7 (p. 222), 8 (p. 223)).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Due *Progetti per Leonardo* sono illustrati nel catalogo della mostra organizzata da Celant e tenutasi tra il giugno e il luglio 1970 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino (*CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART* 1970, pp. 156-157); quello intitolato *Una piccolissima parte dei miei giorni nel cielo* costituisce l'intervento di Penone al numero estivo (luglio-agosto) 'concettuale' di «Studio International» («STUDIO INTERNATIONAL» 1970, p. 13).

<sup>31</sup> *CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART* 1970, [p. 198].

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Windsor, RL 912376: Penone ne esclude l'ampia sezione a destra con il gruppo di cavalieri travolti. La riproduzione fotografata viene probabilmente da un'altra diffusa pubblicazione De Agostini, curata da Adolfo Venturi (VENTURI 1941, p. 57). Nei grandi volumi De Agostini del 1959 e in quello della Storia Universale dell'Arte UTET del 1968 segnalato da Guzzetti (GUZZETTI 2018, p. 230, nota 47) i particolari dell'illustrazione mancano invece di alcuni dettagli presenti nell'opera di Penone.

come a penetrare tra le nubi leonardesche abitate dalle divinità della tempesta (Fig. 8). Del resto la scelta di un disegno di drammaticità quasi pittorica<sup>33</sup>, sebbene in parte raffreddata dalla mediazione fotografica e dalla moltiplicazione, non si esaurisce nel voluto contrasto con gli interventi asettici dell'artista e l'esecuzione canonicamente concettuale del lavoro.

Nel 1969 esce l'edizione di Kenneth Clark e Carlo Pedretti dei fogli leonardeschi di collezione Windsor<sup>34</sup>. In regesti come questo, consultabili facilmente nelle biblioteche specializzate o in Accademia a Torino, la grafica di Leonardo si dispiega nel corposo apparato di tavole ipnotizzando il lettore con i propri meccanismi sintattici, i cortocircuiti tra studi analitici e rapidi appunti accostati casualmente. Non è difficile, insomma, immaginare come essi divengano non solo un modello alto di riferimento, ma diretto materiale, organico e autonomo, per il lavoro di Penone<sup>35</sup>. In questa direzione può in quegli anni aver stimolato il giovane artista l'uscita del film a puntate sulla Vita di Leonardo da Vinci di Renato Castellani, trasmesso in bianco e nero dalla RAI tra l'ottobre e il novembre del 1971<sup>36</sup>: lo sceneggiato, divenuto subito celebre fino a interessare lo stesso Paolini<sup>37</sup>, vivacizzava i passaggi più didattici o più complicati sugli studi scientifici di Leonardo con la manipolazione virtuale, tramite trasparenze e sovrimpressioni, di alcuni disegni e progetti grafici.

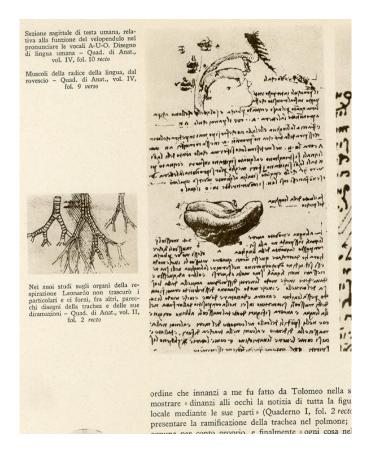


Fig. 9: Da LEONARDO DA VINCI 1956, p. 402

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Per la fortuna novecentesca dei disegni di diluvio tra interpretazioni storiografiche e conseguenze filosofiche fino agli anni Sessanta, cfr. FEHRENBACH 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> CLARK–PEDRETTI 1968-1969, II-III.

<sup>35 «[...]</sup> he "reads" a certain operational advantage [...], investigating its hidden consubstantiality with his own self, allowing the "vitality of the individual materials" to set off a fertile interpenetration» (SETTIS 2018, p. 150). <sup>36</sup> EKSERDJIAN 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Il volto di Philippe Leroy interprete di Leonardo nel kolossal di Castellani è prelevato per rappresentare il genio rinascimentale nell'opera del 1971 Apoteosi di Omero (GIULIO PAOLINI 2008, I, pp. 232-233).

Col significato di materiale importato e manipolato i disegni leonardeschi si presentano anche nel 1973 in Cambiare l'immagine. Si è visto come la distinzione concettuale tra il segno dell'azione autoriale dell'artista (il morso, la masticazione) e l'immagine dell'organo agente (bocca, denti, lingua) impone a Penone di raffreddare quest'ultima attraverso la mediazione fotografica del collage. Rispetto a una qualsiasi fotografia anatomica, le peculiarità linguistiche degli studi di Leonardo sembrano fornire la possibilità di mantenere la paradossale e disturbante vividezza degli organi, isolati e sottoposti ad analisi, come nell'impressionante studio dei «muscoli della lingua»<sup>38</sup> (Fig. 9). Nella disposizione sul foglio pensata da Penone è leggibile d'altra parte la derivazione dalle illustrazioni dei grandi tomi De Agostini: per esempio, i «movimenti delle labbra»<sup>39</sup> riprodotti lungo il margine sinistro della pagina (Fig. 10) vengono reimpiegati con il medesimo taglio fortemente verticale nell'esemplare n. 7 (Fig. 6), in una sequenza discendente che culmina con la lacuna del foglio masticato. Quest'ultimo disegno di Leonardo sembra essere stato il più efficace per Penone, che ne isola gli studi in basso in Cambiare l'immagine n. 1 e quelli in alto nel n. 6 (Figg. 5, 7). Resta dominante in questi casi la volontà di non interagire se non per distanza e opposizione con il linguaggio grafico di Leonardo, e potenziare con immagini estranee lo shock degli interventi scultorei dell'artista.

In alcuni esemplari di *Cambiare l'immagine*, tuttavia, i disegni di Leonardo non si limitano a rispondere alla necessità di un'immagine 'ready-made', prelevata per le sue specifiche qualità linguistiche. Nei due fogli centrali della serie, il n. 4 (Fig. 11), che ha l'indicazione di *Progetto*, e il n. 5, inviato nel 1976 a *Drawing/transparence*, il modello leonardesco induce a inserire il disegno a matita invece delle immagini fotografate. Il punto di partenza è ancora il prediletto studio dei movimenti di labbra: la rotazione della visione frontale e del profilo dei denti viene rispettata con precisione nel n. 4, dove è accostata a due fogli morsicati incollati. Un vivace studio a matita, datato curiosamente già al 1970 (Fig. 12), mostra forse una prima idea per questa variante: eseguita probabilmente allo specchio ripetendo con il volto le pose leonardesche, essa prevedeva l'iscrizione del titolo sull'arcata dei denti a dimensione naturale. Lo scrupoloso chiaroscuro accademico e l'austerità lineare di omaggio a Paolini si addolciscono poi nel n. 5 (Fig. 1), dove si ripete, isolata e allargata, la visione frontale della bocca spalancata: il fitto tratteggio intorno all'impronta dei denti, il modo di rarefare i segni alla periferia del volto e l'utilizzo della sanguigna non possono non essere un'allusione precisa e stilistica ai più intensi disegni di Leonardo.

Riportata al contesto italiano del 1976 ricordato nell'incipit di questo studio, un'opera come *Cambiare l'immagine* sembra risolversi entro la problematizzazione della figurazione nel disegno italiano degli anni Settanta: l'alternativa tra disegno autografo e collage fotografico risponde in fondo alla 'postura' concettuale di un lavoro scultoreo piuttosto che grafico, processuale ed esplorativo, teso ad «apprendere» e non a «rappresentare», per riprendere i termini proposti da Trini in quel dibattito. L'esempio di Leonardo però, lo si è visto, aveva implicazioni più ampie nel lavoro di Penone e la frequentazione assidua dei suoi disegni comporta una riflessione linguistica sul disegno, inteso come mezzo espressivo autonomo. Sta di fatto però che l'episodio disegnativo di *Cambiare l'immagine* resta isolato in questi anni e bisogna aspettare almeno la seconda metà del decennio dei Settanta perché il ritorno sui fogli leonardeschi offra un termine di confronto e un'ipotesi di sviluppo allo snodo del 1973.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Windsor, RL 919115, riprodotto in LEONARDO DA VINCI 1959, II, p. 402.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Windsor, RL 910955, riprodotto *ivi*, p. 368.

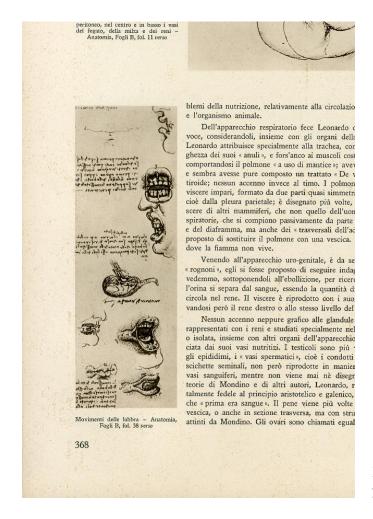


Fig. 10: Da LEONARDO DA VINCI 1956, p. 368



Fig. 12: G. Penone, *Progetto per Cambiare l'immagine*, 1970, matita su carta, 28×22 cm, Archivio Penone, Torino. © Archivio Penone

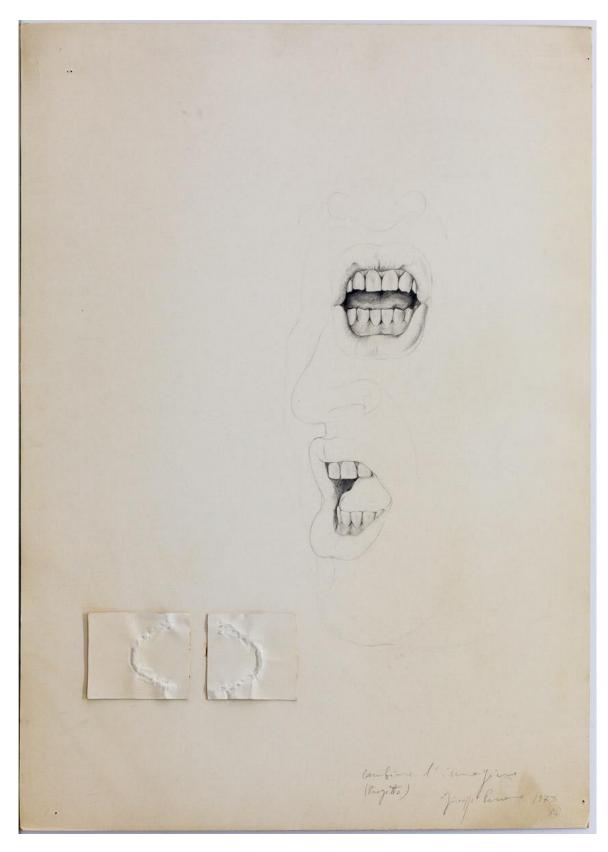


Fig. 11: G. Penone, *Cambiare l'immagine (Progetto) n. 4*, 1973, collage e matita su carta, 70,5×49,9 cm, Archivio Penone, Torino. © Archivio Penone

# 3. I disegni del catalogo di Essen (1977-1978)

In un'intervista del 2004, in cui Leonardo è chiamato in causa rispetto alla sua attività grafica, Penone ricorda direttamente un nucleo preciso di lavori: «[...] once I made a whole series of somewhat offhand little experiments on the idea of the representation of the fluid and on the real form of breath»<sup>40</sup>. Il pur laconico riferimento va a numerosi disegni realizzati tra il 1977 e il 1978, di cui una minima parte è emersa dal consueto esercizio privato quando è stata pubblicata all'interno del catalogo della personale dell'artista a Essen nell'autunno del 1978<sup>41</sup>.

Dopo la mostra del 1977 al Kunstmuseum di Lucerna e quella alla Staatliche Kunsthalle di Baden-Baden dell'inizio del 1978, accompagnate anch'esse da preziosi cataloghi cui collabora attivamente l'artista, l'esposizione al Folkwang Museum è la terza personale di Penone presso una sede istituzionale. Curata dal direttore del museo Zdenek Felix, comprende opere fin dal 1972: i lavori sono in parte spediti direttamente da un deposito della Hasenkamp di Colonia, dopo che erano stati esposti a Baden-Baden e a marzo presso la Galleria Zwirner; in parte arrivano inediti da Torino e comprendono anche la quarta esecuzione estemporanea del disegno murale *Pressione*. Posta in esergo al catalogo, la poesia *Epirrhema* di Goethe fornisce ai recensori tedeschi la chiave tematica complessiva nell'attraversamento costante dei limiti tra uomo e natura<sup>42</sup>. La mostra ruota però intorno alla prima esposizione di un esemplare della serie dei *Soffi*, le grandi terrecotte a forma di anfora che presentano su un fianco l'impronta dell'artista e all'apice il calco interno del suo cavo orale, esito scultoreo di una ricerca complessa, condotta su altre tecniche e in altri lavori, dedicata alla rappresentazione del respiro<sup>43</sup>.

Il raffinato volume è in preparazione almeno da giugno<sup>44</sup> e vi collaborano il primo gallerista di Penone all'estero, Paul Maenz, che cura la realizzazione grafica, e Gerd de Vries, che traduce in tedesco il testo di Germano Celant *I legami archetipici in Giuseppe Penone*. Il tema dei *Soffi* si impone fin dalla copertina (Fig. 13), dove campeggia il disegno di una bocca nell'atto di 'soffiare' uno schema lineare spiraliforme. Un'ampia sezione centrale illustra poi sette dei dodici *Studi per Soffio/Respiro* che erano esposti alle pareti del Folkwang, riprodotti seppiati e ciascuno su due pagine. Il lungo testo di Celant conclude il volume, intervallato da fotografie dei lavori dal 1968 al 1978, compresi alcuni scatti dell'esecuzione dei *Soffi*, e da una raccolta dei brani autografi di Penone. La coerenza dell'intero percorso creativo è saldata da questa cornice di commento, come in *Rovesciare gli occhi*, e l'artista rielabora anche qualche brano mitologico presente nel libro d'artista del 1977 per includere il nuovo tema del soffio<sup>45</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> GIUSEPPE PENONE 2004, p. 39. Il disegno leonardesco proposto dalla domanda di Catherine de Zegher non è tra quelli utilizzati dall'artista tra il 1977 e il 1978.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> La mostra è inaugurata il 15 settembre e si chiude il 15 ottobre (GIUSEPPE PENONE 1978).

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> «"Müsset im Naturbetrachten / immer eins wie alles achten. / Nichts ist drinnen, nichts ist draußen: / denn was innen, das ist außen" – una citazione di Goethe introduce il catalogo e indica il punto di partenza e le intenzioni del trentunenne Giuseppe Penone, che si rivolge enfaticamente a se stesso in un lavoro coerente [...] L'italiano intraprende senza compromessi i tentativi di attraversare il confine senza gesti magniloquenti, ma con un sicuro gusto per le immagini poetiche» (HOGHE 1978).

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Realizzati a Castellamonte a partire dal 1978, gli esemplari dei *Soffi* sono ricostruiti nella scheda di G. Verzotti, *Soffi di creta*, in *GIUSEPPE PENONE* 1991, pp. 94-103. Per una rassegna ampia e prevalentemente tematica di tutte le opere connesse con questo lavoro, cfr. LANCIONI 2012; la trattazione ad oggi più approfondita in LANCIONI 2018.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> L'informazione si deduce da una lettera del 28 giugno 1978, inviata da Zdenek Felix a Ingo Bartsch della Kunsthalle di Baden-Baden e conservata presso l'Archivio del Folkwang Museum di Essen.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Per esempio, il mito classico della creazione degli uomini, che si è richiamato sopra in quanto citazione dal manuale di Ramorino («Prometeo, figlio di Giapeto e Climene, formò gli uomini col limo e coll'acqua mentre Atena spirò in essi il soffio della vita»), fa da tramite tematico fra i lavori sul tatto del 1977 e i *Soffi* del 1978, una volta modificato e integrato con altri riferimenti: «Secondo un vecchio mito il creatore dell'uomo è il dio Khnum,

A illustrare la parte iniziale del volume e l'introduzione firmata da Felix, Penone consegna al menabò curato da Maenz cinque disegni realizzati a inchiostro bruno su carta acquerellabile<sup>46</sup>. Oltre a un certo grado di rifinitura, questi *Studi per Soffio/Respiro* sono caratterizzati da una studiata veste antica, tanto che anche senza l'indicazione esplicita delle didascalie («Da uno studio di Leonardo da Vinci sul moto dei fluidi») non sarebbe stato difficile individuare il referente di questi disegni.

Il ritorno nel 1977 di Penone allo studio, copioso e concentrato, sulla grafica leonardesca va calato nel contesto richiamato da Daniela Lancioni di una carriera ormai avviata, dell'insegnamento all'Accademia Albertina<sup>47</sup> e forse anche dell'interesse di Penone per gli eventi del capoluogo piemontese. Risale infatti soltanto all'autunno del 1975 la mostra dei tredici disegni di Leonardo alla Biblioteca Reale di Torino, con la prestigiosa curatela di Pedretti, che aveva suscitato l'attenzione internazionale e animato un vivace dibattito cittadino<sup>48</sup>. La possibilità di verificare gli originali può aver stimolato l'interesse di Penone per gli aspetti più sottili, di tecnica e tratto, di rapporti interni e composizione, di un linguaggio grafico sino ad allora compulsato sulle riproduzioni. Per i lavori del 1977, in ogni caso, Penone torna alle riproduzioni del testo De Agostini del 1959.

L'analisi dei disegni e delle loro fonti leonardesche può partire dal frontespizio del catalogo, d'invenzione complessa e cura esecutiva maggiore, tanto da non essere intitolato 'studio' bensì «ohne Titel (Zeichnung)» (Fig. 14). Su una carta spruzzata di inchiostro, come per simulare un foglio antico, è raffigurata l'azione del soffio come una figura umana che spande in ricche volute il proprio respiro. A ben vedere l'immagine risulta dalla fusione di due disegni di Leonardo: in alto, il profilo maschile è tratto da un'illustrazione di ottica del manoscritto D<sup>49</sup>, i cui schemi per l'ingresso dei raggi luminosi nella pupilla si traslano sulla bocca e divengono un getto d'aria; in basso, è riconoscibile un prestito dal più noto dei tardi studi di diluvio, di cui si ripropongono fedelmente i riccioli dei turbini<sup>50</sup>.

Da uno studio di Leonardo da Vinci sul moto dei fluidi è il titolo di due disegni che compaiono all'interno del testo. Da uno di essi Penone trae lo schema lineare del vortice d'aria che compare in copertina (Fig. 15): il modello leonardesco è uno studio ad acquerello per la regolazione di una rapida dell'Arno e l'illustrazione monocroma del libro De Agostini spiega perché il fedele esercizio di Penone sottolinea soprattutto l'andamento lineare del corso d'acqua<sup>51</sup>. Sulla stessa pagina del volume (Fig. 16) è presente uno studio sull'«andamento dei filetti e dei rigurgiti in un canale che presenta ostacoli lungo le sue pareti»<sup>52</sup>, che l'artista preleva nel secondo disegno, di cui si conserva l'originale a inchiostro (Fig. 17), per metterlo in dialogo

che è rappresentato nell'atto di modellare l'uomo come vasaio al tornio. Secondo un altro mito Atena spira il soffio della vita all'uomo formato da Prometeo con il limo e con l'acqua» (GIUSEPPE PENONE 1978, p. 60, in tedesco nell'originale).

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Le indicazioni per la messa in stampa si trovano ancora sul retro dell'unico acquerello tra quelli inviati a essere conservato, e comprendono la numerazione progressiva, il titolo «Da uno studio di Leonardo da Vinci sul moto dei fluidi», la misura della larghezza della stampa (220 mm) e la tecnica («Feinstich»).

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> LANCIONI 2018, [p. 3].

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> La mostra seguiva di un anno l'inchiesta della «Stampa Sera», che il 24 novembre 1974 aveva denunciato le trascurate condizioni della Biblioteca Reale di Torino e la scarsa visibilità dei fogli di Leonardo chiusi in una scatola senza un'adeguata messa in sicurezza. L'annuncio della mostra a giugno seguiva la donazione di un sistema di antifurto e la creazione dell'Associazione Amici della Biblioteca Reale, oltre all'intervento del ministro Spadolini e il finanziamento dell'Ente Turismo Nazionale. Per tutta la durata della mostra, aperta il 21 settembre e prorogata fino al 15 novembre, si susseguono a Torino conferenze, eventi e articoli.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Ms. D, f. 3, riprodotto in *Leonardo Da Vinci* 1959, II, p. 428. È interessante rilevare che Francesco Guzzetti ha già ricordato la pertinenza degli appunti leonardeschi del manoscritto D sulla geometria della visione illustrati proprio in quel disegno per l'ideazione delle *Lenti a contatto specchianti* del 1970 (GUZZETTI 2018, pp. 224-225).

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Windsor, RL 912389, riprodotto in LEONARDO DA VINCI 1959, II, p. 457.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Windsor, RL 912680, riprodotto ivi, p. 469.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Ms. F, f. 90, riprodotto *ibidem*.

con un'analoga immagine di idraulica dal manoscritto  $F^{53}$  e con alcuni curiosi e piccoli studi di comparazione tra «la forma dei pesci e delle carene in relazione alla penetrazione dell'acqua»<sup>54</sup>.



Fig. 13: Copertina di GIUSEPPE PENONE 1978



Fig. 14: G. Penone, *Senza titolo (Disegno)*, 1978 in *GIUSEPPE PENONE* 1978, frontespizio

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Ms. F, f. 47v, riprodotto *ivi*, p. 467.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Ms. G, f. 50v, riprodotto *ivi*, p. 482.

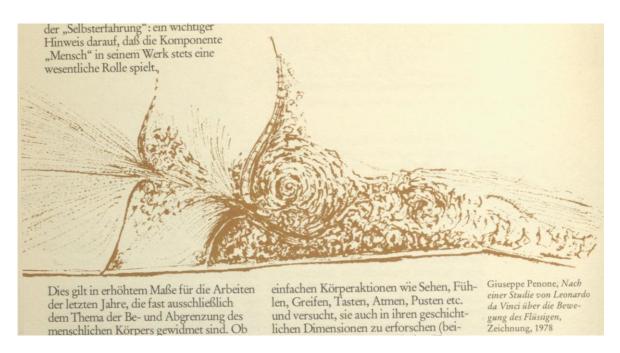


Fig. 15: G. Penone, Da uno studio di Leonardo da Vinci sul moto dei fluidi, in GIUSEPPE PENONE 1978, p. 12

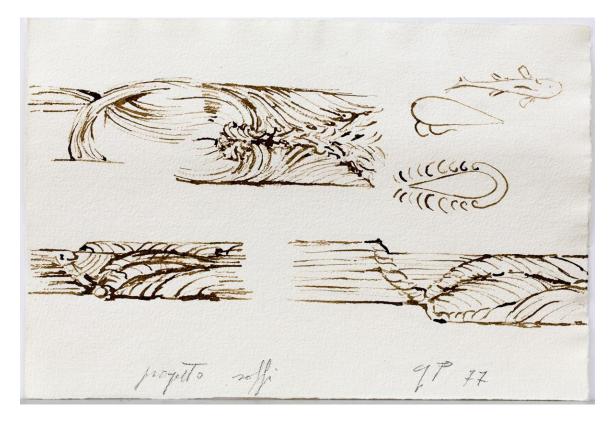
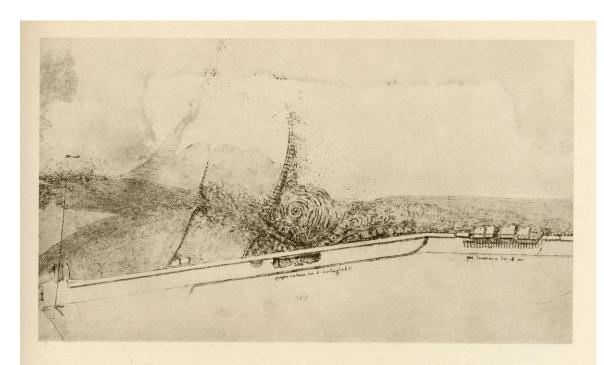


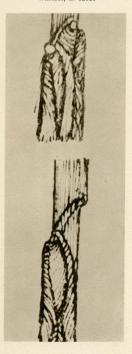
Fig. 17: G. Penone, *Da uno studio di Leonardo sul movimento dei fluidi*, 1977, matita e inchiostro di china su carta, 19,4×29,8 cm, Archivio Penone, Torino. © Archivio Penone



Questo l'ambiente: ma a presentare il quadro della genesi e la successiva evoluzione del pensiero di Leonardo, cosa ben più interessante per noi posteri lontani, che non i risultati realmente raggiunti, sarebbe necessario poter ricostruire e riordinare cronologicamente il materiale superstite: ma questo come da altri è detto, non riesce che in minima parte con sufficiente attendibilità: dobbiamo perciò limitarci a passare in rivista tutti gli elementi dei codici vinciani che hanno attinenza col nostro argomento, soffermandoci ad illustrare quelli che possano sembrare più meritevoli di attenzione.

Leonardo ci si presenta anche qui, come sempre, duplice: accanto al pratico, il teorico — ed il realizzatore è integrato dalla mente che sa assurgere alla sintesi; mentre da un lato le sue carte si coprono di disegni di conche, di paratoie, di pennelli, di « pescaie », di sezioni di canali, visioni prospettiche di manufatti e levate topografiche per progetti di sbarramenti; ecco la più ampia e documentata casistica: i ben 903 « casi » elencati dal codice di lord Leicester: materiale immane, chè non sarebbe forse bastata tutta la sua inesausta operosità a sviluppare quella enorme massa di problemi corredati da disegni, la quale veramente avrebbe costituito il più completo trattato di idraulica pratica. La sua stesura è attribuita dal suo trascrittore, Leonardista insigne, agli anni 1505-1506, epoca perciò della migliore maturità. Questo codice è una raccolta riordinata e brevemente illustrata di tutti i suoi numerosissimi pensieri attinenti allo studio delle acque, sparsi negli altri codici: essi sono problemi che si riferiscono a casi concreti, quali possono occorrere al costruttore idraulico, ma sostanzialmente si tratta sempre delle leggi alle quali obbediscono nel loro defluire le acque superficiali, tracciandosi la strada per giungere al mare. Leonardo vi dispiega tutta la sua esperienza ed il frutto delle sue osservazioni per rendere il lettore padrone di queste forze selvaggie, ed assecondandole, assoggettarle fin dove è possibile ai propri voleri. Grande il lavoro preparatorio, del quale innumeri tracce ci sono pervenute soprattutto nei codici mazarini dell'Istituto di Francia: lo preoccuparono grandemente le anse di un fiume e perchè si formassero e secondo quali regole il filone della vena si spostasse nell'alveo, in che punto e con quale violenza gli argini delle sponde venissero erosi, come l'acqua girasse attorno agli ostacoli incontrati nel suo cammino, oppure come li scavalcasse, dando luogo a nuove erosioni a valle dell'oggetto. Tutte le questioni sono dibattute a lungo e suffragate con similitudini meccaniche e con raffronti ad altri fenomeni fisici ed a manifestazioni analoghe che rasentano un campo di maggiore astrazione come lo studio sistematico delle scie e dei rigurgiti attorno alle pile dei ponti, considerati come un ostacolo al defluire di una vena di velocità costante in presenza di brusche variazioni della sezione come potrebbero essere costituite da volumi disposti lungo le pareti ed in mezzo ad un canale di pendenza uniforme. Alla formazione dei sistemi di onde stazionarie che ne traggono origine, egli riconduce il fenomeno della deviazione del filone principale nelle anse, e correttamente, insegna il modo di prevederne il comportamento. Questi studi preparatori ci riportano necessariamente agli anni antecedenti il biennio della compilazione del Codice Leicester: al periodo della sua prima giovinezza, alla sua permanenza nella capitale lombarda, alle sue peregrinazioni da Piombino

Studio per la regolazione di una rapida dell'Arno – Raccolta Reale di Windsor, n. 12680



Andamento dei filetti e dei rigurgiti in un canale che presenta ostacoli lungo le sue pareti – Manoscritto F, fol. 90 recto

469

Fig. 16: Da LEONARDO DA VINCI 1956, p. 469

Per gli ultimi due disegni, intitolati *Studi per Soffio*/*Respiro* (Fig. 18), Penone non parte dagli studi sui fluidi, ma recupera un'immagine già utilizzata nel 1973 per *Cambiare l'immagine*: si tratta della visione in sezione della produzione della voce, che compare sopra lo studio di lingua già citato (Fig. 9). Altri fogli rimasti privati<sup>55</sup> mostrano che questa figura ripetuta e ridotta a schema è intesa come l'immagine dell'osmosi del respiro, e per questo associabile al dispositivo bronzeo connesso ai *Soffi* ed esposto anch'esso a Essen: si tratta di un calco del cavo orale e delle labbra, con le impronte dei denti, che rende peraltro letterale l'esplorazione metallica della bocca anticipata nel mito di Mida<sup>56</sup>. Nel catalogo il disegno a sinistra mostra una sorprendente attenzione al tratteggio parallelo e alle sbavature d'inchiostro del foglio leonardesco, che si traduce in quello a destra nella descrizione calligrafica della dispersione fluttuante del soffio.



Fig. 18: G. Penone, Studi per Soffio/respiro, 1978, da GIUSEPPE PENONE 1978, pp. 8-9

Tra i disegni rimasti fuori dalla selezione per il catalogo del 1978, realizzati a matita, a sanguigna o a inchiostro bruno, i riferimenti a Leonardo seguono due linee formali e tematiche evidenti. In primo luogo, come si può osservare nel *Senza titolo* del frontespizio, Penone risolve con l'espediente leonardesco il problema dell'inserimento della figura umana nei disegni che rappresentano la genesi stessa dei *Soffi*. È il caso di un disegno datato 1977 che rappresenta la posizione dell'artista come è immortalata dalle terrecotte, cioè l'atto di spargere verso il basso e contro il proprio corpo la massa del respiro (Fig. 19)<sup>57</sup>: la visione in trasparenza della trachea e persino la posa del braccio sono sottilmente tratte da una sezione anatomica di Leonardo<sup>58</sup>, mentre l'identificazione con Penone è suggerita anche dalla piccola figura del vasaio al lavoro che compare a sinistra. In modo analogo, la bellissima sanguigna degli Uffizi con lo studio di *Testa di vecchio e di giovane*<sup>59</sup> presta il profilo del volto efebico e ricciuto in un altro foglio dedicato allo studio del *Soffio* bronzeo<sup>60</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Cfr. il foglio riprodotto in LANCIONI 2012, p. 90.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Una serie fotografica di Paolo Mussat Sartor mostra metaforicamente l'esecuzione da parte di Penone, colto nell'atto di estrarsi il calco di bronzo dalla bocca (GIUSEPPE PENONE 1978, pp. 60-61).

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Cfr. anche l'analogo studio a matita pubblicato in LANCIONI 2012, p. 53, fig. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Windsor, RL 912627, riprodotto in LEONARDO DA VINCI 1959, II, p. 403.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, n. 423 c. Questa è l'unica opera utilizzata da Penone tra 19777 e 1978 non reperibile nei volumi De Agostini.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> LANCIONI 2012, p. 61, fig. 11.



Fig. 19: G. Penone, *Soffio*, 1977, inchiostro di china e matita su carta, 29×19,6 cm, Archivio Penone, Torino. © Archivio Penone

In secondo luogo, da tutti i disegni leonardeschi di Penone emerge un'attenzione specifica per la calligrafia curvilinea del tratto, la fascinazione per i diluvi vorticanti e per gli eleganti moti dell'acqua<sup>61</sup>. Sorprendente se messa in relazione all'attitudine aniconica che ha sempre caratterizzato il lavoro di Penone, questa eleganza grafica trova una traduzione immediata nelle volute arricciate che sulle terrecotte dei *Soffi* si dipanano dal calco in negativo dell'artista: calando un tema tutto disegnativo nel materiale plastico, Penone sembra confrontarsi con gli stucchi dei palazzi torinesi con un interesse, non isolato in quegli anni, per la decorazione settecentesca<sup>62</sup>.

Aver notato le implicazioni tematiche e linguistiche del recupero della grafica di Leonardo nei disegni tra il 1977 e il 1978 permette di escludere che si tratti di una forma di citazionismo: a dimostrarlo chiaramente basterebbe il confronto con i prelievi più occasionali e cinici fatti negli stessi anni, magari dagli stessi disegni anatomici di Leonardo, da Francesco Clemente<sup>63</sup>. Un parallelo di grande interesse è invece offerto dai *Disegni sui Codices Madrid di Leonardo* commissionati nel 1975 a Joseph Beuys, che li aveva intrapresi durante un soggiorno

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Cfr. un disegno a inchiostro datato 1978 e pubblicato in CELANT 1989, p. 99: Penone vi affronta la solita sezione del cavo orale sovrastata dai riccioli tratti dal diluvio e uno studio diretto della terracotta ad anfora già arricchito dei riccioli. Cfr. anche un altro studio ad acquerello della terracotta in LANCIONI 2012, p. 64, fig. 14.

<sup>62</sup> Il recupero dei motivi decorativi rococò caratterizza anche un lavoro fotografico di Michelangelo Pistoletto pubblicato sul primo numero della rivista «La Città di Riga» e consistente in fotografie rielaborate di stucchi settecenteschi di interni veneziani (PISTOLETTO 1976).

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Belloni 2008, p. 154.

a Capri l'anno precedente, in corrispondenza dell'edizione in facsimile del manoscritto spagnolo scoperto a metà degli anni Sessanta<sup>64</sup>. Se anche nel 1978 Penone potrebbe averne conosciuto qualche foglio dal testo di Celant *Benys. Tracce in Italia*<sup>65</sup>, l'operazione dell'artista tedesco indica soprattutto la possibilità di un confronto con Leonardo strumentale alla propria poetica e innescato dalla concezione del disegno come 'campo sperimentale' del lavoro artistico<sup>66</sup>. L'appropriazione dei codici di Leonardo da parte di Benys resta comunque al di qua di una diretta assunzione stilistica, e in questo si differenzia dalla riflessione di Penone che è innanzitutto linguistica.

«[...] in my work I've tried to include ideas about forms and images that aren't specific to artists but belong to everyone, such as prints and breath. [...] I wondered how to reproduce breath, with all the representational constraints I had. So I started to think how fluidity had been represented in different cultures»<sup>67</sup>. Il problema della raffigurazione del respiro chiama in causa Leonardo su un tema fondamentale degli studi sulla sua opera<sup>68</sup>, stimolando una ricerca iconografica che indaga anche esempi dalla cultura antica cinese: lo dimostra uno schizzo a matita e inchiostro (Fig. 20) tratto dalla riproduzione di un dragone bronzeo di dinastia Chou, «capolavoro di ritmi lineari correlati»<sup>69</sup>, inteso come personificazione del vento e comparabile per calligrafia alle fonti leonardesche.



Fig. 20: G. Penone, *Senza titolo*, 1977, matita e inchiostro di china su carta, 19,8×29,1 cm, Archivio Penone, Torino. © Archivio Penone

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> BEUYS 1975. Sulla commissione per Manus Presse e il rapporto con le edizioni americane del codice leonardesco, cfr. LAUF 1998, pp. 40-43.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> CELANT 1978, pp. 68-71, figg. 64-67. Qualche commento interessante sulla distanza dalle opere di Beuys e da «an idea of art directly related to reality» si trova nell'intervista a Penone del 2012 (BUCHLOH 2012, p. 12).

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> L'acuta definizione è al centro del saggio di KEMP 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> BUCHLOH 2012, p. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Cfr. almeno GOMBRICH 1986 e VIATTE 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> SICKMAN–SOPER 1969, p. 22. La riproduzione di questa celebre opera, databile tra VI e III secolo a.C. e di collezione Stoclet, è probabilmente reperita da Penone *ivi*, tav. 11.

Del resto, come ha suggerito Alessandro Nova interrogando le implicazioni storicoartistiche di questo tema, «il vento e l'aria gettano una sfida allo statuto dell'arte occidentale intesa come mimesi»<sup>70</sup>, e gli *Studi per Soffio* su cui si misura Penone additano a ben vedere i «representational constraints» che problematizzavano la figurazione nel dibattito sul disegno degli anni Settanta.

His drawings appear to be very precise, descriptive... but at the same time, they are not descriptive, because being descriptive is not the problem for Leonardo. Often one poses the question: When does a drawing become too descriptive in relation to the subject? But this is a false problem, because if the drawing is done for one reason or another, the problem of representation becomes irrelevant<sup>71</sup>.

Queste recenti dichiarazioni di Penone mostrano ancora attive tali tensioni, e lasciano intravedere il significato di questa 'affinità elettiva', mirata ed esclusiva, nel momento in cui a metà degli anni Settanta, tra *Cambiare l'immagine* e i disegni per il catalogo di Essen, i suoi propri disegni affrontano il problema della rappresentazione in senso figurativo.

[...] the extraordinary thing about Leonardo is that he considered all the elements on a par with each other. He draws a leaf like he draws a man, like he draws perhaps the sex of a woman, like he draws water, like he draws the wind. It is all seen as equal. There is a sense of parity among the different elements that make up the world<sup>72</sup>.

La concezione filosofica di Leonardo è dunque ritrovata nella specificità del suo linguaggio grafico, definito come «not based on convention» e dunque oggettivo. L'oggettività, che come per la fotografia permette l'ingresso dell'immagine del lavoro concettuale e processuale dell'artista, è, come si è visto, all'origine della scelta di incollare le riproduzioni di Leonardo per sostituire il proprio disegno autografo. Ma già in *Cambiare l'immagine*, e poi più estesamente negli *Studi per Soffio* del 1978, sui fogli leonardeschi Penone 'impara' e si appropria di un tipo originale di figurazione.

Stimolato poco oltre da una riflessione sulla propria opposizione al disegno automatico di tradizione surrealista, l'artista sembra andare al nocciolo della questione:

Why is it that there is something interesting in every line [nei disegni di Leonardo, n.d.r.]? Because every line has a necessity, in the economy of the drawing, in the concept, in the reading... [...] Obviously, there were Surrealist artists who could draw very well, and in these cases you see that at a certain moment it is not a question of a line that came about by itself, through a gesture involving no reflection, but that there is an intellectual diversion involved in this drawing, in following a form, in creating something... And then, as a result, the gesture becomes necessary again<sup>73</sup>.

Il modello dei disegni di Leonardo e il genere dello studio preparatorio permette dunque un recupero della figurazione, singolare nel decennio dei Settanta per l'autonomia dal mezzo fotografico e l'alternativa al neoclassicismo lineare diffuso dall'esempio di Paolini. Un segno necessario, conscio, non convenzionale, costantemente in tensione con la funzione d'indagine e di esperimento permette l'apertura inedita all'eleganza decorativa e all'espressione dell'inchiostro.

-

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> NOVA 2007, p. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> *GIUSEPPE PENONE* 2004, p. 39.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> *Ivi*, pp. 42-43.

Tra queste coordinate si può avanzare una lettura degli *Studi per Soffio* che Penone sceglie di esporre a Essen, e che incontrano una notevole fortuna nelle riproduzioni sui rotocalchi<sup>74</sup>. Una foto di sala li mostra a parete, in diretto dialogo con la terracotta e con il bronzo allestito su un ramo di un piccolo albero portato dentro il museo<sup>75</sup>. Come un paradosso del lavoro processuale si comprende la denominazione di 'studi preparatori' per lavori scultorei assegnata a una serie omogenea di dodici disegni a inchiostro, concepiti come variazioni sull'immagine della bocca in atto di soffiare. Il disegno rimette poi ogni espressività al motivo stesso, in sé espressivo, delle smorfie e delle guance rigonfie: pur priva in questo caso di dirette fonti visive, la lezione leonardesca è evidente nell'assunzione del tratteggio obliquo e delle sottili linee di contorno e nell'eleganza delle variazioni sullo stesso foglio delle bocche evanescenti; il risultato in queste opere è un ricercato azzeramento stilistico e il ricorso a un'esecuzione singolarmente accademica.



Fig. 21: G. Penone, Studi per Soffio/respiro, da GIUSEPPE PENONE 1978, pp. 16-17

Il dialogo intenso e complesso con Leonardo e con la sua grafica nei lavori di Penone non si ferma agli anni Settanta, ma anzi continua da un lato ad attuarsi in sede di progetto per le opere scultoree e dall'altro a manifestarsi nella forma del catalogo-libro d'artista, in modo simile a quanto sperimentato con la mostra di Essen<sup>76</sup>. Del resto il riferimento a Leonardo si

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Cfr. la riproduzione di uno di essi affiancato a Rovesciare i propri occhi sulla prestigiosa «Domus» (GIUSEPPE PENONE 1978) e di due esemplari a tutta pagina in PENONE 1979.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> La fotografia è riprodotta nella scheda di G. Verzotti, *Soffi di creta*, in *GIUSEPPE PENONE* 1991, p. 97.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Pochi anni dopo, per esempio, l'esperienza del soggiorno di un anno a Mönchengladbach, avvenuta tra il 1979 e il 1980, avrà come esito un raffinato catalogo con testi di Penone in cui compare (*GIUSEPPE PENONE* 1982, [pp. 6-7]) un disegno per la scultura *Colonna di menti* inequivocabilmente derivato dai fogli di fisiognomica di Leonardo (ad esempio, cfr. Windsor, RL 912276v, riprodotto in *LEONARDO DA VINCI* 1959, II, p. 445).

affermerà a partire dagli anni Ottanta nei contributi critici dedicati a Penone come uno dei *topoi* irrinunciabili per assegnare ai temi del rapporto tra uomo e natura, espliciti nel lavoro del torinese, una genealogia nobile e diacronica, con deduzioni anche molto ambiziose, valide per tutto l'arco della sua produzione<sup>77</sup>. Di fatto, però, il raffronto delle due poetiche, talvolta sorprendentemente suggestivo, rischia di rimanere un punto di vista generico o una discendenza filosofica a monte dell'operare di Penone. Lo dimostra il fatto che il genio del Quattrocento gli è stato accostato quasi sempre a partire dai testi, evitando confronti pertinenti con quanto potesse cadere all'attenzione figurativa dell'artista torinese negli anni Settanta.

Comunque sia, e fatto salvo il valore delle riflessioni più colte e intelligenti sulla filiazione culturale cui si riallaccia l'opera di Penone, l'indagine ravvicinata delle opere in cui Leonardo è diventato per la prima volta materia prima sotto il suo intervento creativo ha dato i suoi frutti. Imprescindibili sono in questo senso la verifica di quale Leonardo possa interessare a un artista poco più che ventenne negli anni Settanta; la ricostruzione di un contesto di idee, problemi e stimoli in un torno d'anni preciso; l'analisi filologica delle testimonianze dirette di un dialogo, che avviene tra due linguaggi specifici, oltre che tra due poetiche.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> L'esempio migliore e più recente in SETTIS 2018, pp. 157-159.

# **BIBLIOGRAFIA**

#### Bandini 1973

M. BANDINI, Giuseppe Penone. Intervista, «DATA», 7-8, estate 1973, pp. 84-89 (consultabile online www.capti.it).

#### Belloni 2008

F. BELLONI, "La mano decapitata". Transavanguardia tra disegno e citazione, Milano 2008.

## Bernardi 2017

I. BERNARDI, Giulio Paolini. Opere su carta: un laboratorio gestuale per la percezione dell'immagine, Torino 2017.

#### **BEUYS 1975**

J. BEUYS, Zeichnungen. Zu den beiden 1965 wiederentdeckten Skizzenbücher »Codices Madrid« von Leonardo da Vinci, Stoccarda 1975.

#### BONITO OLIVA 1976

A. BONITO OLIVA, *Drawing/transparence*. *Disegno/trasparenza*, Catalogo della mostra, Pollenza 1976.

#### BUCHLOH 2012

B. BUCHLOH, Intervista a Giuseppe Penone, in GIUSEPPE PENONE 2012, pp. 11-26.

#### **CATOIR 1973**

B. Catoir, Über das Subjektive bei Bruce Naumann, «Das Kunstwerk», 6, 1973, pp. 3-12.

#### CELANT 1978

G. CELANT, Benys. Tracce in Italia, Napoli 1978.

# CELANT 1989

G. CELANT, Giuseppe Penone, Milano 1989.

#### CLARK-PEDRETTI 1968-1969

K. CLARK, C. PEDRETTI, The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, I-III, Londra 1968-1969.

# CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970

Conceptual art Arte povera Land art, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Torino 1970.

#### GIULIO PAOLINI 2008

Giulio Paolini. Catalogo ragionato, a cura di M. Disch, I-II, Milano 2008.

#### Drawing Now 1976

Drawing Now, Catalogo della mostra, a cura di B. Rose, New York 1976.

#### Ekserdiian 2013

D. EKSERDJIAN, Renato Castellani: Leonardo (1971), in The Lives of Leonardo, a cura di T. Frangenberg, R. Palmer, Londra-Torino 2013, pp. 229-248.

# FEHRENBACH 2013

F. FEHRENBACH, Un nuovo paradigma: il diluvio, in Leonardo '1952' e la cultura dell'Europa nel dopoguerra, Atti del convegno internazionale (Firenze 29-31 ottobre 2009), a cura di R. Nanni, M. Torrini, Firenze 2013, pp. 303-320.

#### Funktionen der Zeichnung 1976

Funktionen der Zeichnung, numero monografico di «Kunstforum International», 15, 1976.

#### GIUSEPPE PENONE 1977

Giuseppe Penone. Bäume, Augen, Haare, Wände, Tongefäss, Catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, Lucerna 1977.

#### GIUSEPPE PENONE 1978a

Giuseppe Penone, Catalogo della mostra, a cura di Z. Felix, Essen 1978.

#### GIUSEPPE PENONE 1978b

Giuseppe Penone, «Domus», 589, 1978, p. 47.

#### GIUSEPPE PENONE 1982

Giuseppe Penone, Catalogo della mostra, a cura di S. Fehlemann, Colonia 1982.

#### GIUSEPPE PENONE 1986

Giuseppe Penone, Catalogo della mostra, Grenoble 1986.

#### GIUSEPPE PENONE 1991

Giuseppe Penone, Catalogo della mostra, a cura di I. Gianelli, G. Verzotti, Milano 1991.

# GIUSEPPE PENONE 2004

Giuseppe Penone. The imprint of Drawing / L'impronta del disegno, Catalogo della mostra, a cura di C. de Zeger, New York 2004.

#### GIUSEPPE PENONE 2012

Giuseppe Penone, a cura di L. Busine, Milano 2012.

## GIUSEPPE PENONE 2018

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

# GOMBRICH 1986

E.H. GOMBRICH, La forma del movimento nell'acqua e nell'aria, in Id., L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento, Torino 1986, pp. 51-79.

#### GUZZETTI 2018

F. GUZZETTI, Information 1970: alcune novità sul lavoro di Giuseppe Penone, «L'Uomo Nero», n.s., 14-15, 2018, pp. 214-231.

#### **HOGHE 1978**

R. HOGHE, *Essen: "Giuseppe Penone"*, «Die Zeit», 38, 15 settembre 1978, consultabile online <a href="https://www.zeit.de/1978/38/kunstkalender">https://www.zeit.de/1978/38/kunstkalender</a> <5 ottobre 2018>.

## JASPER JOHNS 2017

Jasper Johns. Catalogue Raisonné of Painting and Sculpture, a cura di R. Bernstein, I-V, New York/New Haven-Londra 2017.

## JOSEPH BEUYS 1998

Joseph Beuys. Drawings After the Codices Madrid of Leonardo da Vinci, a cura di L. Cooke, K. Kelly, Düsseldorf-New York 1998.

#### **KEMP 1998**

M. KEMP, Leonardo-Beuys. The Notebook as Experimental Field, in JOSEPH BEUYS 1998, pp. 30-37.

# Lancioni 2012

D. LANCIONI, Breath, in GIUSEPPE PENONE 2012, pp. 46-93.

#### LANCIONI 2018

D. LANCIONI, IV Breath, in GIUSEPPE PENONE 2018, p.n.nn.

#### **LAUF 1998**

C. LAUF, Multiple, Original, and Artist's Book. The Codices Madrid, in JOSEPH BEUYS 1998, pp. 38-44.

#### LEONARDO DA VINCI 1959

Leonardo da Vinci, I-II, Novara 1959.

#### LIPPERT 1975

W. LIPPERT, Das Selbstporträt als Bildtypus, «Kunstforum International», 14, 1975, pp. 99-124.

# Nova 2007

A. NOVA, Il libro del Vento. Rappresentare l'invisibile, Genova 2007.

#### **PENONE 1977**

G. PENONE, Rovesciare gli occhi, Torino [1977].

# PENONE 1979

G. PENONE, Disegni preparatori per un soffio, «G7 Studio», 2, 1979, pp. 4-7.

## PINCUS-WITTEN 1972

R. PINCUS-WITTEN, Bruce Nauman: Another Kind of Reasoning, «Artforum», 6, 1972, pp. 30-37.

#### PISTOLETTO 1976

M. PISTOLETTO, Le stanze: capitolo undicesimo, «La Città di Riga», 1, 1976, pp. 102-113.

#### PLAGENS 1969

P. PLAGENS, *The Possibilities of Drawing*, «Artforum», 2, 1969, pp. 50-55.

#### RAMORINO 1967

F. RAMORINO, Mitologia classica illustrata ad uso delle scuole medie, Milano 1967 (edizione originale Mitologia classica illustrata, Milano 1897).

#### RUSSO 2014

V. RUSSO, Einaudi Letteratura di Paolo Fossati, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 262-284.

#### **SETTIS 2018**

S. SETTIS, Sculpting time, in GIUSEPPE PENONE 2018, pp. 145-167.

# SICKMAN-SOPER 1969

L. SICKMAN, A. SOPER, L'arte e l'architettura cinese, Torino 1969 (edizione originale The Art and the Architecture of China, Harmondsworth 1956).

#### «Studio International» 1970

«Studio International», a cura di S. Siegelaub, 180, 924, 1970.

# **TEMKIN 1998**

A. TEMKIN, Joseph Beuys. Codices Madrid, in JOSEPH BEUYS 1998, pp. 12-29.

# Trini 1976

T. TRINI, La cosa disegnata, «Studio Marconi», 9, 1976, pp. 1-16.

#### VENTURI 1941

A. VENTURI, Leonardo da Vinci e la sua scuola, Novara 1941.

# VIATTE 2006

F. VIATTE, «Della figura che va contro il vento». Il tema del soffio nell'opera di Leonardo da Vinci, Vinci-Firenze 2006.

#### **ABSTRACT**

Questo studio prende in esame alcuni lavori di Giuseppe Penone, intitolati *Cambiare l'immagine* ed eseguiti nel 1973, per metterne in evidenza due aspetti strettamente collegati che ne fanno un'opera singolare nel contemporaneo contesto italiano e un punto di svolta nel percorso dell'artista torinese: il suo rapporto con la grafica di Leonardo da Vinci e il problema del disegno figurativo nell'ambito dell'arte concettuale. L'interpretazione di *Cambiare l'immagine* muove dal suo invio nel 1976 alla mostra romana *Drawing / Transparence* e dal suo inserimento nel libro d'artista *Rovesciare gli occhi* dell'anno successivo: queste attestazioni permettono di collocare l'opera all'interno della poetica e dei riferimenti culturali del giovane artista. In questo senso l'analisi dei prelievi dai disegni Windsor di Leonardo presenti nella serie di sei fogli, a collage o disegno, va messa in relazione con i lavori che già dal 1968 dimostrano l'attenzione specifica al maestro antico. La verifica delle modalità con cui Penone utilizza queste fonti mette in luce il passaggio nodale del 1973, quando l'artista assume i caratteri «concettuali» del disegno leonardesco per inserire la figurazione e l'autografia nei propri lavori.

Naturale sviluppo a distanza di alcuni anni è il ciclo di disegni presentati come studi dei movimenti dell'aria in vista delle terrecotte intitolate *Soffio*, inseriti nel catalogo dell'importante personale di Penone allestita a Essen nel 1978. In questo caso Penone copia, assembla e reinventa gli stessi disegni di Leonardo, utilizzando tecniche grafiche e stilismi tradizionali, chiarendo le ragioni del ricorso ad un linguaggio specifico che legittima, come accadeva già *in nuce* all'interno di *Cambiare l'immagine*, la figurazione e il ritorno al disegno.

This paper aims to will examine some works by Giuseppe Penone, entitled *Cambiare l'immagine* and executed in 1973, with the aim to highlight two closely related aspects that make it a peculiar work in the coeval Italian context and a turning point in the career of the Turinese artist: his relationship with the graphics of Leonardo da Vinci and the issue of figurative drawing in Italian Conceptual Art. The interpretation of *Cambiare l'immagine* starts with its sending to the 1976 Roman exhibition *Drawing / Transparence* and from his insertion in the 1977 artist's book *Rovesciare gli occhi*: these attestations allow to place the work within the poetics and the cultural references of the young artist. In this perspective, the analysis of the visual sources from the Windsor drawings by Leonardo in the series of six sheets, either collages or drawings, must be related to the works that since 1968 show the artist's specific attention to this Old Master. The survey of the ways in which Penone uses these sources highlights the crucial passage of 1973, when the artist assumes the «conceptual» character of Leonardo's draftsmanship to insert figuration and autography in his own works.

Few years later a direct development of this processing results in the series of drawings of the air movements linked to the terracotta entitled *Soffio*, and included in the catalogue of the important exhibition of Penone set up in Essen in 1978. In this case Penone copies, assembles and reinvents the same Leonardo's drawings, using traditional graphic techniques and stylisms, clarifying the reasons for adopting a specific language that legitimizes, as had already happened *in nuce* within *Cambiare l'immagine*, figurative drawing.