

8	Perché i gesti sono universali. Giuseppe Penone alla Galleria Borghese <i>Francesca Cappelletti</i>
10	Vedute della mostra
36	Conversazione tra Francesco Stocchi e Giuseppe Penone
44	Schede tematiche
77	Regesto delle opere esposte
78	All'ultimo respiro <i>Andrea Cortellessa</i>
87	Biografia
88	Mostre selezionate
92	Installazioni permanenti
93	Bibliografia selezionata

Perché i gesti sono universali. Giuseppe Penone alla Galleria Borghese Francesca Cappelletti

Un saggio di Ernst Gombrich del 1950, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, pubblicato nel suo fondamentale *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, affrontava da un punto di vista originale l'origine della pittura di paesaggio ma, soprattutto, il suo rapporto con la teoria dell'arte e la sua centralità nell'eterno dibattito fra realtà e raffigurazione, fra esperienza sensibile e forma artistica.

La testimonianza seicentesca che il grande studioso mette al centro della sua riflessione è il racconto di Edward Norgate, miniaturista inglese protagonista di un viaggio in Italia all'inizio del Seicento durante il quale ebbe occasione di raccogliere anche le impressioni di Paul Bril, pittore fiammingo specialista di paesaggio. Questo genere, che già si articolava in scene campestri, vedute costiere, descrizioni di città, era destinato a un grandissimo successo nel Seicento, il secolo della grande decorazione e della scienza nuova, di Pietro da Cortona e di Claude Lorrain, come di Federico Cesi e di Galileo. Il viaggiatore amante dell'arte che Norgate immagina a colloquio con un amico pittore, descrive con entusiasmo "le avventure del suo lungo viaggio, con tutte le città che aveva visto e i bei panorami che aveva contemplato in una contrada piena di cose bizzarre, popolata di rupi alpestri, di vecchi castelli e di straordinari edifici". Il pittore, proprio durante il racconto, comincia un nuovo quadro, rendendo su questo alla perfezione quanto andava ascoltando, tanto che: "il gentiluomo, gettando per caso, sul punto di partirsene, l'occhio da quella parte, rimase stupefatto dalla meraviglia, nel vedere quella contrada e quei luoghi così vividamente espressi dal pittore, quasi che li avesse visti con i suoi occhi o fosse stato suo compagno di viaggio. Questo primo tentativo nel paesaggio pare procurasse al pittore fama e denaro. Altri cominciarono a imitarlo"¹.

Anche se forse Norgate con questo racconto voleva soltanto dimostrare quanto la pittura potesse, molto più velocemente e efficacemente della parola, descrivere la natura, Gombrich, nella sua analisi, vi vide molto di più dell'applicazione del "paragone". In sostanza, l'aneddoto stava a dimostrare, nell'ambito del suo ragionamento, come persino la pittura di paesaggio, che ancora di più degli altri campi dell'arte figurativa dovrebbe di-

pendere dall'osservazione impregiudicata del suo oggetto, potesse essere invece sganciata dalla conoscenza diretta della natura e basata su un racconto pieno di entusiasmo. Dovremmo quindi, secondo Gombrich, almeno diffidare dall'interpretazione della pittura di paesaggio e in genere dell'arte figurativa come una pratica basata su un approccio sistematico e sincero alla natura. Non sempre i pittori si affidavano allo studio dal vero – anzi "dal naturale" – "naer het leven" come dicevano, nella loro lingua, i compatrioti di Bril, fra Cinque e Seicento. A questo dibattito che si è fatto sempre più intenso negli ultimi decenni e sul nesso fra arte e natura, la Galleria Borghese ha cercato di contribuire negli ultimi due anni, con una intensa attività di ricerca, resa visibile attraverso le mostre. Sul *Paesaggio con ballo campestre* di Guido Reni è stata incentrata la mostra del 2022, seguita, in estate, da quella dedicata alla *Ninfa con pastore* di Tiziano in prestito dal Kunsthistorisches Museum di Vienna. *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*, svoltasi fino a gennaio 2023, ha raccolto negli spazi del museo dipinti su pietra e opere in cui la pietra colorata contribuiva all'armonia cromatica dell'allestimento barocco, in un tour de force fra materiali lapidei, intervento dell'artista, descrizioni poetiche e significati simbolici catalizzati dalle proprietà del materiale e dalla sua capacità di resistere o di fondersi con le ambizioni dell'artista.

Le opere di Giuseppe Penone in Galleria e nel giardino, in occasione della mostra *Gesti Universali*, al momento in corso, coronano, senza concluderla, questa lunga riflessione sull'artista di fronte al concetto e alla concretezza della natura, portandoci di colpo, da uno scenario che abbiamo il più possibile circoscritto alla Roma seicentesca, nel contemporaneo, nel centro di una storia che non ha confini geografici e neanche temporali. La natura, oltre a essere il luogo della storia, era per gli antichi il luogo del mito, quindi di un tempo privo di uno svolgimento misurabile. Si scatenano allora pensieri completamente diversi, che ci fanno sentire in un presente dal valore universale, ma con una chiara visione del passato, un presente dove sia il mito che il tempo hanno lasciato le loro tracce, e dove l'espressione artistica ci rende consapevoli delle cesure.

¹ Ernst H. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Leonardo Arte, Milano 2003, p. 126. Il testo originale è pubblicato in Edward Norgate, *"Miniatura" or the Art of Limning*, a cura di Martin Hardie, Clarendon Press, Oxford 1919, pp. 45-46.

Il rapporto con la verità della Natura, con la possibilità non di rappresentarla, ma di innestarla nell'umano, mi sembra una delle caratteristiche delle opere di Giuseppe Penone che provengono dal suo percorso e che sono approdate in Galleria, grazie alla profonda interpretazione che dell'opera dell'artista e del significato della collezione storica hanno saputo dare l'artista stesso e il curatore della mostra, Francesco Stocchi. Alla base della loro concezione e realizzazione possiamo veramente dire che non ci sia il racconto, come nel Rinascimento, e che non solo la loro lettura teorica ma la loro origine sia potentemente legata all'esperienza della Natura, del bosco, delle foglie, della realtà, che se resta un polo continuamente e per motivi diversi, inattuabile anche per l'artista contemporaneo, entra qui con la sua potenza organica in una vicinanza mai raggiunta prima con le opere del passato e con i loro riferimenti poetici, come accade in particolare in una delle stanze della Galleria.

Una serie di pagamenti e alcune testimonianze dirette documentano, fra il 1784 e il 1785, lo spostamento dell'*Apollo e Dafne*, il meraviglioso gruppo scultoreo realizzato da Gian Lorenzo Bernini per Scipione Borghese fra il 1622 e il 1625. Dalla sua collocazione seicentesca contro un muro e verso il boschetto di alloro nel giardino che circondava la palazzina, la scultura venne posta al centro della stanza. Come ricostruito da Lucia Simonato nel suo importantissimo saggio su *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità* del 2018, il punto di vista settecentesco cambiò anche la percezione della statuaria berniniana, ma soprattutto, per quanto ci riguarda, tolse ai due personaggi di Ovidio il loro contesto "naturale". Da più di due secoli al centro della stanza a loro dedicata, le due figure non corrono più verso l'esterno, ma si lasciano osservare in ogni dettaglio, anche nelle superfici lasciate scabre, nei dettagli pittorici, nella loro eterna capacità di rappresentare la contiguità fra le forme umane e quelle naturali, l'amore non corrisposto e il talento inarrivabile di uno dei più grandi artisti di ogni tempo. Le opere di Giuseppe Penone ora sulle pareti compiono un altro miracolo della visione e dell'esperienza di questo gruppo straordinario, che forse non a caso i documenti del 1622 indicano come un *Apollo* e quelli dopo il 1625 come una *Dafne*. C'è un prima e un dopo:

quando l'opera non era stata ancora eseguita il suo soggetto veniva descritto con il nome del dio, ma dopo averla vista, come si poteva non restare folgorati dalla *Dafne*, con le mani e i capelli che diventano foglie? Le foglie d'alloro imprigionate nei moduli sulle pareti, con le loro sfumature che cambiano con il passare delle ore e con il loro odore che varia, non solo stanno lì a ricordarci che esiste una pianta reale di origine "umana" secondo il mito, mentre il ramo che sporge dalla superficie parallela al muro suggerisce in maniera inequivocabile l'origine della scultura. Secondo Giuseppe Penone, infatti, è il respiro alla base della scultura, è quello che sposta e modifica l'esistente, come la crescita di un ramo prende il suo posto nello spazio ed è scultura. Come nelle altre stanze e nel giardino della Galleria Borghese, ogni opera di Penone rilancia le domande che ci facciamo davanti alla stratificazione degli interventi storici in questo spazio, che traccia la cronologia ma che a ogni passo evoca il mito e vive all'interno della natura che lo circonda. Attraverso i gesti delle opere di Giuseppe Penone, le venature sulla pietra, le spine che si protendono da una lastra cambiando il concetto della superficie, rileggiamo anche i gesti del passato; confrontarsi con la natura attraverso l'imitazione, levigare il marmo, alleggerirlo con il trapano, fondere i bronzi, disporre le tessere minuscole di un micro-mosaico, imitare o falsificare una testa antica. Giuseppe Penone struttura una nuova abilità di afferrare la realtà e, attraverso l'intuizione, di restituirla allo spettatore, perché l'opera, nelle sue parole, viene creata "after a direct analysis or understanding or intuition of the surrounding reality [...] by entering into the understanding of reality, it helps to change things [...]". L'artista si affida a quanto c'è di più apparentemente semplice, come le impronte, per indagare il rapporto fra l'uomo e la natura; a quanto c'è di più inevitabile e universale, come il respiro, per considerare l'origine della scultura.