

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 478-489.

## ***Giuseppe Penone o il tempo palpabile***

**Didier Semin**

I taglialegna e i carpentieri sanno che per conoscere l'età di un albero appena abbattuto basta contare gli anelli concentrici di colore scuro sulla sezione del taglio: a ogni anello corrisponde uno dei nostri anni. La spiegazione è semplice: in primavera gli alberi crescono rapidamente, il legno che si forma è chiaro e leggero come l'interno di un dolce; in autunno la crescita rallenta, fino quasi a fermarsi: il legno autunnale è denso, duro e scuro come la crosta del dolce. È questo legno a disegnare gli anelli scuri nel corpo dell'albero. Se la vita dell'uomo si conta in primavera, quella dell'albero si conta in autunno.

I taglialegna e i carpentieri fanno di questo sapere un utilizzo pratico - può essere utile conoscere l'età di un albero - ma sarebbe strano che non provassero anche un po' di malinconia. Cosa potrebbe infatti pensare un taglialegna che scoprisse che l'albero abbattuto aveva esattamente la sua stessa età? Se non è il caso di insistere sulle prospettive letterarie offerte dalla condizione delle "chênes qu'on abat", il carattere un po' tecnico del conteggio degli anelli ne fa un argomento certamente poco poetico. Eppure gli artisti hanno colto il vantaggio offerto dall'aspetto malinconico. All'inizio di *La donna che visse due volte*, Scottie (James Stewart) e Madeleine (Kim Novak) passeggiano in una foresta di sequoie. Uno dei giganti è stato abbattuto e l'ufficio del turismo ha collocato sulla sezione del tronco delle etichette che mettono in relazione tra loro le date significative della storia umana e la maturazione dell'albero. Ci rendiamo conto che la sequoia è nata un secolo prima della battaglia di Hastings, che era adulta nel momento della scoperta dell'America, nel pieno vigore degli anni quando gli Stati Uniti hanno dichiarato l'indipendenza e che è stata tagliata negli anni trenta del ventesimo secolo. Madeleine, che finge ancora di crederci la sua ipotetica antenata Carlotta Valdès, si avvicina al tronco. La telecamera inquadra la sua mano guantata di nero, che si ferma su due anelli: "Sono nata qui... e qui sono morta. Per la pianta è stata un'ora. Per me, una vita...", dice, con un filo di voce. La confusione temporale che sovrappone le vite di Madeleine e di Carlotta diventa improvvisamente comprensibile: sull'orologio interno dell'albero, il salto di una generazione è infatti appena un solco, non conta. E a cosa assomiglia la sezione di un albero, con i suoi anelli di crescita? Alla bobina di un film, naturalmente. Si deve poter risalire lungo il tempo passato, come se si proiettasse un film al contrario. Nella sua raccolta di scritti intitolata *Respirer l'ombre*, Giuseppe Penone spiega con precisione, facendo ricorso alla metafora del film, il processo di realizzazione dei celebri *Alberi* che lo hanno reso famoso. La fabbricazione di un *Albero* non è altro che la paziente decorticazione di una trave massiccia *secondo la curva degli anelli di crescita*, per ritrovare nella trave l'albero che questa è stata in un'altra vita: una trave, infatti, non è altro che la forma di un albero morto destinato alla costruzione. Ma quando vuole spiegare le implicazioni di quest'operazione, Penone ricorre con naturalezza all'idea del film proiettato al contrario: "...Ottengo una forma, ma ho anche ripercorso l'intero fenomeno della crescita, fino al momento in cui la mano dell'uomo, o forse un evento naturale, l'ha fermata... Ecco perché, in un certo senso, considero il mio lavoro come una sequenza di un film, proiettato al contrario e molto accelerato"<sup>1</sup>. Tra il legno

dell'albero e la pellicola del film c'è una solidarietà metaforica che il Medioevo, se avesse conosciuto il cinema, avrebbe pensato inscritta nella materia stessa della cellulosa di cui entrambi sono fatti, e che attiene alla loro comune facoltà di *fossilizzare il corso di un tempo il cui scorrere ci sfugge*. Se, come Penone ci fa sperimentare, la forma precedente di un albero sopravvive nella trave che l'albero è diventato, l'uso futuro del legno è anche *in potenza* nella sua massa opaca: ogni albero tagliato è la promessa di una struttura, o di uno scafo di nave.

Nella *Legenda aurea*, il destino particolare del legno della croce costituisce una sorta di legame concreto, tangibile, tra il tempo della Genesi e quello della passione di Cristo. Seth, figlio di Adamo, piantò sulla tomba del padre un ramoscello dell'albero del frutto del peccato (niente nella Bibbia indica che si trattasse di un melo, come vuole la tradizione iconografica...). Da questo ramoscello nacque un grande albero sopravvissuto fino al tempo di Salomone, quando venne abbattuto per essere utilizzato come legno da costruzione, ma "non si poté metterlo da nessuna parte e non fu possibile trovare alcun luogo dove collocarlo adeguatamente: perché quell'albero era a volte troppo lungo, altre troppo corto, e se lo si fosse tagliato in funzione delle dimensioni del luogo in cui collocarlo, sarebbe sembrato così corto da perdere ogni interesse. Così gli operai, irritati, lo scartarono e lo collocarono su un laghetto perché facesse da ponte per chi voleva attraversarlo"<sup>2</sup>. Proprio mentre si apprestava ad attraversare questo ponte di fortuna, la regina di Saba intuì che si trattava del legno con cui sarebbe stata fabbricata la Santa Croce. Il legno fu quindi seppellito in profondità, in un luogo dove, tempo dopo, fu creato un bacino artificiale le cui acque si rivelarono miracolose: da questo bacino, dove un giorno affiorò in superficie, il legno fu recuperato per realizzare lo strumento del supplizio. Gli affreschi del ciclo delle *Storie della Vera Croce* di Piero della Francesca, ad Arezzo, raffigurano proprio la storia passata e futura di questo legno, dalla tomba di Adamo fino al ritorno della Croce a Gerusalemme sotto il regno dell'imperatore Eraclio. L'immagine più toccante del ciclo è forse quella in cui il futuro del legno, presagito dalla regina di Saba, si iscrive *chiaramente* nel suo presente: vediamo un carpentiere, intento a smantellare il ponte di fortuna, curvo sotto il peso del legno come sarà Cristo sotto il peso della croce. La trave dalle venature regolari e finemente disegnate porta in sé l'intuizione del proprio futuro, la traccia di eventi non ancora accaduti, il segno di un tempo divino indivisibile in cui passato, presente e futuro sono tutt'uno. Allontanandosi dal registro religioso, la trave è anche un segno in senso hitchcockiano, non *indice* ma *indizio*. Diciamo spesso, di un romanzo o di un film - che in fin dei conti è un romanzo per immagini -, che si tratta di un affresco, perfino un "grande affresco" se l'opera ha qualche ambizione storica. Di un affresco come quello di Arezzo potremmo invece dire che è un racconto per immagini, cioè una sorta di film. La presenza in primo piano del carpentiere, curvo sotto il peso della trave come Cristo che porta la croce, è perciò proprio un indizio, il segno anticipatore di un dramma finale, attraverso il quale acquisterà senso. Un albero è, in definitiva, strutturato come un film - o forse un romanzo - e il particolare delle sue forme successive anticipa la forma finale, di cui svela un'intuizione ma non il segreto: Giuseppe Penone risale lungo il tempo dell'albero, ritrovando concretamente nella profondità della materia il suo stato anteriore, come oggi possiamo fare per un'opera cinematografica grazie al tasto *rewind* di un videoregistratore (ma un tempo questa era semplicemente una delle funzioni della memoria...). Hitchcock vede negli anelli di crescita della sequoia tagliata gli strati della bobina di un film e Piero della Francesca fa del legno della croce la colonna vertebrale di un tempo mistico. Nel suo diario, *Diari. Martirologio*, il grande regista russo Andrej Tarkovskij si definiva uno *scultore di tempo*. La metafora è, in un primo momento, sorprendente, tanto siamo abituati a considerare il cineasta come un pittore, ed è forte la tentazione di attribuirgli a una certa durezza di Tarkovskij, a quel carattere grezzo e risoluto che, fin dalla disputa del paragone sui rispettivi meriti di pittura e scultura, immaginiamo come caratteristico dello scultore, coperto di polvere di marmo e costretto a vestirsi come un artigiano,

mentre chi dipinge può lavorare in frac nella tranquillità del suo studio. Ma non si tratta di questo: il lavoro sul volume ha una portata demiurgica di cui non troviamo analogia nella pittura, e che, per Tarkovskij, fa dello *scultore* l'artista per eccellenza, quello che opera per grazia divina e non solo per via di un'abilità acquisita. Solo la scultura è in grado di competere con le creature terrestri: solo le immagini intagliate o fuse sono oggetto di una proibizione nella Bibbia, non le immagini dipinte, che non sono evocate in quanto tali.

Nel Rinascimento si riteneva che solo l'arte del taglio fosse degna del nome di scultura, poiché ricercava nella materia una forma che vi era impressa da sempre e di cui l'artista si limitava, in un certo senso, a rivelare la presenza. Nella memoria delle parole la materia per eccellenza resta il *legno*, e in particolare il legno da costruzione (*materia* in latino). Penone aderisce strettamente al programma degli scultori rinascimentali quando distingue nella trave la giovane quercia o il cedro che la trave è stata. Ricorre alla metafora contemporanea del film *trasmesso al contrario*, quando invece Tarkovskij descrive la lavorazione del film come una derivazione della scultura: tra le due arti esiste una solidarietà reale, per quanto spesso inavvertita.

Oltre al taglio e al modellato, la scultura implica un terzo procedimento la cui strana alchimia porta con sé, ancora, la propria considerevole quota di mistero: la fusione. Il modello dello scultore per Tarkovskij è proprio un fonditore, il giovane Boris di *Andrej Rubliov*, il cui successo ridà una speranza al pittore di icone che dà il nome al film. In un certo senso per Tarkovskij la creazione implicherebbe il confronto con il suono e il volume - la campana che Boris fonde non è altro che una scultura sonora - e per il regista il volume, o meglio la terza dimensione delle sue immagini, è il tempo. Dare vita a un racconto è così in senso stretto *scolpire il tempo*.

Non va dimenticato che anche nell'opera di Tarkovskij compare un albero: quello di cui il giovane eroe di *L'infanzia di Ivan* custodisce gelosamente i semi (che gli fanno da promemoria), alla radice del quale si aggrappa Boris - il fonditore di *Andrej Rubliov* -, e che, piantato secco di fronte al mare da Alexander all'inizio di *Sacrificio*, fiorisce nuovamente alla fine del film dopo essere stato annaffiato dal bambino, fioritura, questa, che è forse l'ultima scena montata da Tarkovskij, morto nell'anno di *Sacrificio*. Non c'è da stupirsi dunque se questa materia tra le materie che è l'infinito del tempo ciclico prenda di nuovo in prestito, nell'opera del regista russo, l'immagine del legno. La sequoia abbattuta nella scena di *La donna che visse due volte* era proprio l'inquietante indizio, reso comprensibile a posteriori dall'opera di Giuseppe Penone, del fatto che il lavoro dei taglialegna, dei carpentieri e degli scultori ha molto a che fare con quello dei cineasti, e che la distinzione che facciamo tra le arti del tempo e quelle dello spazio non sempre è così pertinente quanto un ottuso buon senso potrebbe far pensare...

Nell'esposizione che il Centre Georges Pompidou ha dedicato nell'estate del 2004 all'opera di Penone, il visitatore era accolto da una sentinella gigantesca e silenziosa: il tronco massiccio di un cedro rosso, abbattuto nella foresta del castello di Versailles dalla grande tempesta del 1999. Di quest'albero, messo all'asta dal demanio di Versailles per finanziare il rimboschimento, Penone aveva svuotato il fusto, per liberare da un involucro centenario la forma del cedro come avrebbe potuto contemplarla un osservatore del diciottesimo secolo: ma a differenza della maggior parte degli *Alberi*, in cui la forma naturale del giovane albero emerge sul fondo artificiale che è la forma squadrata della trave, nel caso dei *Cedro di Versailles*, 2000-2003, è la forma naturale dell'albero diventato vecchio a essere conservata intorno all'esile silhouette dell'arbusto ritrovato. La forma del giovane albero era visibile in un'apertura alta tre metri, creata nel cilindro tronco fermamente posto in verticale. Ricordo di aver lentamente girato intorno a questo strano monumento durante la mia prima visita dell'esposizione, cercando confusamente di percepire un po' del profumo del cedro che gli odori della città sovrastavano (la scultura era infatti collocata nell'atrio del Centre Pompidou, luogo che, se non è più del tutto città, non è neanche del tutto museo). C'era una coppia di visitatori

che girava come me intorno all'oggetto. Sentii la ragazza fare al suo compagno una semplice osservazione: "Sembra una clessidra...". Davanti alla sequoia, la Madeleine di Alfred Hitchcock aveva detto la stessa cosa (forse ho avuto a che fare con il suo fantasma: se è vero che, con ogni probabilità, i fantasmi delle persone reali sono esseri di fantasia, è logico che i fantasmi degli esseri di fantasia siano delle persone reali). Caso o necessità, quell'albero, strumento della misura poetica del tempo, assumeva *in effetti* distintamente la forma di una clessidra, e la giovane visitatrice aveva avuto un'intuizione geniale.

La clessidra ci fa percepire il tempo per analogia con lo scorrere di un fluido. Si dà il caso che l'"albero" che sta alla base del lavoro di Penone - quello che abbraccia o afferra nelle immagini divulgate dal libro di Germano Celant *Arte Povera*, dove sono apparse per la prima volta<sup>3</sup> sia stato percepito dall'artista come uno stato particolare di quella materia universalmente mutevole di cui tutti noi siamo fatti: "Avverto - scriveva Penone - lo scorrere dell'albero attorno alla mia mano appoggiata sul suo tronco. Il mutato rapporto di tempo rende fluido il solido e solido il fluido. La mano affonda nel tronco dell'albero che, per la velocità della crescita e la plasticità della materia, è l'elemento fluido ideale per essere plasmato"<sup>4</sup>. Così il legno non sarebbe, per lui, esattamente un solido, ma un fluido dallo scorrere lentissimo, modellato dai venti e dalle stagioni, dalla luce del sole, come un materiale che si scolpisce da solo al contatto col mondo.

L'opera di Penone è interamente abitata dal sogno di una trasgressione dei tempi, che ci riporta a una percezione eraclitea dello scorrere della vita - non a una concezione filosofica della vita come flusso, ma a una *sensazione concreta* della fluidità che ci costituisce. Uno dei primi oggetti da lui elaborati - non aveva ancora venticinque anni - porta il titolo di *Alpi Marittime. La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*. Una matrice del suo corpo - in realtà quattro pareti di cemento con impresse le estremità del suo corpo disteso - era collocata nel letto di un torrente: l'acqua, scorrendo, riempiva per un attimo i vuoti lasciati dal corpo assente e, prima di proseguire il suo cammino, *diventava Penone*. Strano oggetto, questo, che compie il prodigio di coniugare il tempo dell'artificio e quello della natura, l'immagine dell'immobilità e quella del movimento. Anni dopo questo primo tentativo di "sapere come fosse essere un corso d'acqua", Penone immaginerà un altro modo, questa volta più attivo, di identificarsi con un fiume (che infatti chiamerà *Essere fiume*): ricopiando meticolosamente nella pietra un ciottolo, cioè una di quelle sculture che i fiumi producono per tutto il giorno, usurandole e levigandole con pazienza, proprio come noi facciamo con le saponette posate sul lavandino. I vortici agiscono in un tempo che il nostro personale cronometro giudica facilmente interminabile; ma perché la nostra percezione del tempo dovrebbe prevalere su quella del fiume? *Essere fiume*, è appena un sogno: siamo fatti della stessa acqua di cui è fatto il fiume, degli stessi minerali che trasporta ed è dall'alto di una piccola percentuale di qualcosa d'altro che lo squadriamo, sprezzanti.

Non tentiamo tuttavia di vedere nelle opere di Penone chissà quali allegorie dell'artista come forza della natura: una tale metafora non varrebbe di più delle immagini considerate pittoresche che affollano le brutte poesie. Gli oggetti di Penone non sposano il punto di vista, minoritario, della piccola percentuale di arroganza che distingue l'umanità dalla materia dalla quale si crede emancipata, ma quello della materia stessa, alimentando il progetto di farci provare una sensazione prima della separazione dei sensi e prima dell'invenzione delle parole. Un progetto, certo, stravagante, ma tuttavia retaggio diretto di un'ambizione fondante del ventesimo secolo, spesso stigmatizzata come un'infamia dagli avversari della modernità: quella della regressione volontaria, del *disimparare*. Un'ambizione fondante alla quale rimanderà il nome di battesimo dell'Arte Povera. Come sappiamo, è dal lessico del teatro di avanguardia, quello di Jerzy Grotowski, che Celant, catalizzatore dell'Arte Povera, aveva attinto le parole "povero" e "povertà", volendo intendere la povertà come spoliazione volontaria dalle acquisizioni culturali, asceti per raggiungere la verità del

corpo, la violenza delle percezioni non filtrate dal linguaggio della ragione. Ma bisogna ricordare che l'arte di un'epoca può pensarsi - e poi promuoversi e difendersi - solo nel linguaggio di quell'epoca. L'invenzione dell'Arte Povera in Italia suonerebbe, in fondo, come una parabola o un apologo: Celant è andato a cercare in un grande regista polacco un equivalente della "santa povertà" francescana, che era forse complesso rivendicare nell'Italia degli anni sessanta senza passare per un nazionalista nostalgico. Come se avesse trovato in un paese lontano quello che era il suo stesso lontano passato, per lavarlo da ogni sospetto e passare attraverso il filtro di Antonin Artaud i *Fioretti di Francesco d'Assisi*, portati sullo schermo da Roberto Rossellini nel 1957 nel film *Francesco giullare di Dio*. Ma l'idea era quella, riaffermata, dell'ascesi volontaria come virtù creatrice, e quest'idea sta alla base dell'arte moderna nel suo insieme. August Strindberg nel 1894 scriveva: "La formula dell'arte futura...: imitare più o meno la natura, e soprattutto imitare il modo in cui la natura crea"<sup>5</sup>. Paul Klee dirà la stessa cosa. La regressione volontaria è una forza motrice delle arti per tutti quelli che, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, hanno agito contro l'accademismo. Il progetto di Penone non è molto diverso. Nel suo caso si arricchisce di una perfetta conoscenza dei cicli e degli stati della natura, acquisita dall'artista fin dall'infanzia nelle terre coltivate dalla sua famiglia a Garessio, in Piemonte. Ma bisogna fare attenzione a non scegliere una spiegazione puramente biografica e a non ricondurre il lavoro di Penone solo alle origini contadine dell'autore. Perché se è spesso, e più della maggior parte degli artisti della sua generazione, orientato verso i processi naturali, la vita dei fiumi, delle montagne e dei boschi, e verso l'eco di questi fenomeni misteriosi nei miti, nelle leggende e nei testi sacri, Penone è stato frequentemente, e a torto, considerato come una sorta di poeta bucolico. Non dobbiamo commettere questo errore: il dialogo che l'artista instaura tra natura e cultura non è espressione di un'inclinazione, per così dire, *agreste*, che lo avrebbe indirizzato in tal senso. La questione vitale per lui è innanzitutto quella della scultura. La scultura concepita come un modo di stare nel mondo, di provarne (nella doppia accezione che questa parola possiede, passiva e attiva, di "sentire" e "mettere alla prova") lo spazio, la fluidità, la resistenza o la pesantezza. La sua prima esposizione personale, a Torino nel 1969, era una riflessione *in atti* sulle sensazioni in uno spazio delimitato e urbano, senza alcun riferimento all'universo rurale o silvestre: si trattava di far percepire meglio la circolazione dell'aria, l'ostacolo costituito dal muro e la materia del suolo *incrementando* un po' la loro presenza sensibile (un tubo trasparente conficcato attraverso una finestra faceva comunicare interno ed esterno, dei mattoni prolungavano il muro sopraelevando il pavimento in un punto<sup>6</sup>. Certo, negli appunti di Penone si trovano molti riferimenti al bosco e alla montagna, ma anche gli elementi di una fenomenologia del quotidiano civilizzato. Il più elementare dei gesti di un lavoro meccanico può portare a qualcosa come un'esperienza malinconica del movimento: "Il desiderio di esprimere la creatività avvitando un bullone, giro dopo giro, con movimenti leggeri ed eleganti delle dita che, dopo aver incastrato il dado sull'estremità del bullone, lo girano con un movimento fluido e continuo. Le dita si adattano al dado, analizzano, assimilano e ne assorbono la forma... Avvitare, giro dopo giro, sull'asse del bullone come sull'asse della vita, i 360 gradi di un'esperienza simile ai giorni di un anno di vita"<sup>7</sup>... Gli *Eroded Steps*, che Penone ha realizzato in bronzo nel 1989 sul sito industriale di Dean Clough in Gran Bretagna, sono le tracce di un'erosione umana causata dai passi instancabilmente ripetuti di migliaia di operai che imboccavano ogni giorno le scale della fabbrica. Non c'è differenza di principio tra l'usura del tempo come la osserviamo sui ciottoli di un fiume e come possiamo studiarla sul pavimento di una fabbrica. L'albero, la terra e la pietra restano i materiali (anche se sarebbe meglio dire *strumenti* piuttosto che materiali) prediletti della scultura di Penone proprio perché sono, per definizione, degli indicatori del lungo periodo, del tempo universale. Un'installazione realizzata nel 2000 in uno dei giardini più prestigiosi di Parigi, le Tuileries, lo dimostra con estrema chiarezza. Si tratta dell'Albero *delle vocali*. L'opera potrebbe essere scambiata

per una grande quercia sradicata da una tempesta, abbandonata dai giardinieri per incuria. Ma naturalmente questo gigante abbattuto non è un albero morto, è *l'effigie* di un albero morto, una statua giacente di bronzo<sup>8</sup>, la cui imponenza sta nel fatto che non pretende di ergersi ancora una volta verso il cielo, come un qualsiasi monumento, ma accetta con umiltà e dignità la sconfitta e la condizione orizzontale di albero abbattuto. Avvicinandosi un po' a questa scultura priva di basamento, ci accorgiamo che appoggia su un letto di rovi e di piante apparentemente selvatiche e che nelle vicinanze dei punti di contatto tra i suoi rami metallici e il suolo sono stati piantati cinque alberi veri. Il profano vi riconoscerà senza troppa fatica un leccio, il botanico dilettante o professionista identificherà un pioppo argentato, un tasso, un frassino e un ontano. Non bisogna cercare nelle iniziali del nome di questi alberi, pronunciato in qualunque lingua, tutte le *vocali* del titolo, che si distingueranno invece nelle torsioni delle radici - la particolare curva di una di queste disegna una O ed è facile vedere delle A, delle I, delle U e delle E in ogni ammasso di radici, per quanto poco ci si applichi, come all'improvviso si possono riconoscere dei volti nelle nuvole osservandole per un po'. Queste lettere non sono le vocali colorate di Arthur Rimbaud, A nero, E bianco, I rosso... Penone le mette in un ordine diverso, IEQUA, che evoca per lui il nome di Geova, la tradizione monoteista dunque, mentre le specie piantate all'altra estremità della scultura sono state scelte in ragione della loro associazione leggendaria con un pantheon europeo composito (il frassino è legato a Odino, che ne trasse, si dice, il primo uomo, l'ontano, con cui si facevano i flauti, a Marsia, la quercia a Giove, il tasso - tossico - a Plutone, dio degli Inferi, il pioppo a Ercole). Il progetto nel suo insieme desta evidentemente il ricordo del famoso alfabeto degli alberi, descritto da Robert Graves nel suo libro *La dea bianca* come una componente essenziale dell'immaginario celtico. Ma in cosa questa scultura vegetale giacente assomiglia alla logica fluida del tempo che scorre e che è il filo conduttore di tutta l'opera di Penone?

Possiamo farcene un'idea abbastanza chiara chiedendoci, molto semplicemente e con umiltà, come è fatta esattamente quest'opera, come viene realizzata. L'età contemporanea ci ha così efficacemente convinti che tecnica e artigianato siano questioni minori, trattandosi di arte, che per la maggior parte del tempo, di fronte a un oggetto artistico, la questione del "come" ci sfiora appena: saltiamo subito al "perché", senza pensare neanche per un attimo che le due cose potrebbero invece essere collegate. *L'Albero delle vocali* è la fusione di un albero: ma non si fa un calco di una quercia abbattuta lunga venticinque metri e alta cinque come se fosse una statuetta o un set da camino! Prendere l'impronta di una quercia centenaria richiede procedimenti complessi, dei quali sarebbe un errore minimizzare la portata simbolica, e nei quali la *logica fluida* gioca un ruolo importante. Occorre prima di tutto ridurre l'albero in pezzi maneggiabili, segnando con cura ogni elemento di questo puzzle in vista della futura ricostituzione. Queste *dissecta membra* - lunghe comunque quasi due metri e spesso con un diametro considerevole - sono poi ricoperte con uno strato spesso di elastomero liquido che, asciugando, crea una sorta di seconda pelle elastica nella quale la loro forma si iscrive perfettamente. Dopo un certo lasso di tempo, i segmenti dell'albero vengono ripuliti da questa ganga di caucciù, con un'operazione spettacolare che ricorda inevitabilmente il supplizio di Marsia (il fauno imprudente scorticato, nel racconto di Ovidio, per aver osato sfidare Apollo in una gara musicale) o quello di san Bartolomeo, versione cristianizzata del precedente. Da questi scalpiti di materia morbida sarà tratto un primo modello in cera, intorno al quale si colerà il gesso che formerà, una volta fusa la cera ("persa", nel lessico specialistico), lo stampo cavo destinato a ricevere il bronzo. L'ultima fase della fusione in bronzo è altrettanto affascinante. Le matrici di gesso nelle fonderie sono oggetti magici: la rete di *getti* (i canali attraverso i quali si introduce il metallo in fusione) e di *sfiatatoi* (attraverso i quali fuoriescono i vapori liberati dalla brutale intrusione del bronzo liquefatto all'interno del calco) evoca inequivocabilmente i meandri e le biforcazioni di un rizoma, le ramificazioni delle fronde. Ciò ha forse poca importanza quando si fonde in bronzo la

figura di un maresciallo dell'Impero o di un benefattore dell'umanità, ma quando si tratta di un albero è difficile non leggere nell'affinità tra l'apparato utilizzato del fonditore e la forma che sta per essere fissata nel metallo inalterabile una sorta di *casualità favorevole* - il linguaggio quotidiano parla di *fortunata coincidenza* - e una conferma del fatto che la tecnica prescelta è rigorosamente adeguata al progetto. Jean-Luc Godard, parlando della carrellata nel cinema, diceva - lo ricordiamo - che era "questione di morale"; potremmo dire la stessa cosa di tutte le tecniche messe in atto dagli artisti: "L'invenzione - scrive Penone -, l'ideazione della fusione del bronzo racchiude una profonda conoscenza e una riflessione sulla crescita del vegetale. Con la sua forma fluida l'albero è l'esempio stesso della caduta della materia verso la luce, e i rami, dispiegandosi, nutrono il fogliame, equivalente della superficie della scultura in bronzo. La matrice che avvolge l'albero è l'aria. Il bronzo testimonia il legame profondo esistente tra la fusione del suo metallo e la crescita del vegetale"<sup>9</sup>. Un lavoro di assemblaggio (di innesto?) al cannello ha permesso di ricomporre *in situ* l'effigie metallica dell'albero. È forse la sensazione diffusa di una sorta di *legittimità originaria del procedimento* a farci apparire *l'Albero delle vocali* delle Tuileries così nobile e così esattamente al posto giusto. Si dirà che un tale approccio implica l'attribuzione di un'anima alle cose che ci circondano, e il ritorno al pensiero magico dal quale l'Illuminismo ci ha fatto uscire. È possibile che il pensiero in atti della scultura di Penone sia una sorta di animismo. Ma è un animismo ragionato, un modo di incantare nuovamente il mondo venuto dopo il secolo dell'Illuminismo e l'epoca industriale, ritrovando non esattamente le credenze fantastiche relative allo spirito degli alberi descritte nel *Ramo d'oro* di James Frazer - ormai per noi perdute - ma, malgrado tutto, la forza poetica che le faceva ritenere vere, del tempo in cui il pensiero magico dominava le società umane e non separava l'uomo dal suo ambiente. Una delle virtù cardinali dell'opera di Penone alle Tuileries è il fatto di riconciliare Natura e Cultura e coniugare sotto i nostri occhi i tempi, giudicati incompatibili, della crescita e della costruzione. *L'Albero delle vocali* rende perenne una forma vegetale relativamente effimera - nella foresta bastano alcuni anni per decomporre un albero morto - nella resistenza compatta del bronzo, che immaginiamo millenario: le possibilità di sopravvivenza delle statue si sono accresciute da quando il bronzo non serve più a fondere i cannoni... Ma questa forma stabile è intrecciata con la forma in evoluzione dei cinque alberi piantati lì vicino, che cresceranno assorbendola (un albero che cresce accanto a una recinzione metallica - fenomeno, questo, a cui chi passeggia ha fatto l'abitudine - non aggira l'ostacolo: lo intrappola, lo incorpora e finisce per prevalere, al prezzo di una leggera deformazione, cicatrice della sua lotta vittoriosa contro l'attività degli uomini). Il matrimonio tra natura e artificio è già consumato alle Tuileries: la crescita degli alberi piantati nel 2000 intorno all'*Albero delle vocali* è stata straordinariamente rapida, e i rami di bronzo già si intrecciano intimamente ai tronchi legnosi. In un tempo che la maggior parte delle persone che oggi visitano il giardino (tra cui anche l'autore di questo testo) non conoscerà mai, il tasso e il pioppo, la quercia, l'olmo e il frassino creeranno al di sopra dell'*Albero delle vocali* una vera e propria foresta. La grande raffinatezza di Penone e del paesaggista Pascal Cribier è stata di non aver concepito un prato - caricatura britannica della vegetazione - come base per la quercia di metallo, ma un insieme di piante (felci, rovi, iris, graminacee) simili a quelle la cui crescita nel bosco è favorita dalla caduta di un albero, che libera un angolo di cielo attraverso il quale passa la luce. Ancora oggi è necessario tagliarle, per evitare che nascondano la scultura, ma dovrebbero poco per volta lasciare il posto a un sottobosco che lo stato attuale della vegetazione consente di *sentire in anticipo*. L'opera è costituita in parti uguali da materiale inerte e materiale mutevole, è un *work in progress* la cui percezione nel presente implica o evoca una memoria del passato e un'anticipazione del futuro.

Una strana atmosfera di premonizione circonda d'altra parte quest'opera: terminata nell'autunno 1999, fu collocata sul posto nel gennaio 2000. Nel frattempo una grande tempesta aveva, come

sappiamo, devastato buona parte delle foreste del Nord Europa: l'albero di bronzo sdraiato sembrò allora un *rappel à l'ordre*. Nel sogno di dominio che un giardino alla francese come le Tuileries rappresenta (in quanto perfetta espressione simbolica di uno stato accentratore, al cui controllo nulla dovrebbe sfuggire), *l'Albero delle vocali* dichiarava all'improvviso la vanità del dominio e del controllo, la minaccia onnipresente della morte, del caos e della distruzione. Era una rovina di albero, come le rovine dei templi collocate nei giardini romantici per invitare alla riflessione sul corso incerto delle cose. Molti credettero allora di vedervi una sorta di monumento commemorativo, in rapporto con la catastrofe climatica: non lo era, naturalmente, e i disegni preparatori alla scultura, dove si vedono distintamente le radici a forma di vocali, risalgono all'inizio del 1999. In fondo molte delle opere di Penone nei musei, e in particolare gli *Alberi*, queste travi, già evocate, dalle quali emerge la forma dell'albero che erano prima di essere squadrate, sono una meditazione sul passato, sulla presenza ancora viva del passato naturale nella materia elaborata e sottomessa ai progetti dei costruttori. È come se *l'Albero delle vocali* ci invitasse *allo stesso tempo* a meditare sul tempo passato, sulla fragilità, sulla morte della natura nelle costruzioni degli uomini e a toccare con mano il futuro, la rinascita, l'unità di natura e cultura, a percepire in modo sensibile un futuro che non possiamo altrimenti immaginarci, in principio, se non con uno sforzo di riflessione. L'opera è al tempo stesso rovina e terreno incolto, rimpianto e promessa, metallo e vegetale, quadro autunnale e primaverile - insomma un *orologio immaginario del lungo periodo* per giardini (per quanto disciplinati "alla francese"). Una sorta di "meridiana" che si aggiungerebbe alle molteplici "clessidre" e altri strumenti di misura (avremmo dovuto menzionare *Muta*, che gioca con le differenti mute, le pelli che i serpenti disseminano in natura come tracce del loro passato, e molte altre opere) che costituiscono buona parte del lavoro di Penone e ci fanno provare, sentire, toccare quasi con mano questa dimensione della nostra vita che di solito ci limitiamo a immaginare, perché non ci è stato dato di muoverci in essa: il *tempo*.

---

<sup>1</sup> G. Penone, *Respirer l'ombre*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 2004.

<sup>2</sup> J. da Varagine, *Legenda aurea*, Einaudi, Milano 2007.

<sup>3</sup> G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969.

<sup>4</sup> Penone, *op. cit.*

<sup>5</sup> "The art of the future...: Imitate nature in an approximate way; imitate in particular nature's way of creating!", August Strindberg, *On Chance in Artistic Creation*, 1893 [trad. K. Board] (l'articolo fu scritto e pubblicato in francese - in parte riscritto dal suo amico Loiseau - in "La Revue des Revues", novembre 1894).

<sup>6</sup> "Giuseppe Penone", Galleria Gian Enzo Sperone, Torino, 11-22 dicembre.

<sup>7</sup> G. Penone in *Respirer l'ombre*, Beaux-Arts de Paris, Paris 2008, p. 294.

<sup>8</sup> Daniel Soutif parla giustamente di *statua giacente* riferendosi a questa scultura. Si veda *Destins de l'arbre*, in *L'Arbre des voyelles*, Musée du Louvre/Beaux-Arts/Cnap, Paris 2010, pp. 6-11.

<sup>9</sup> Penone, *op. cit.*, p. 244.