

Sinapsi sensoriali del disegno. Tatto, impronta e conoscenza incarnata nei disegni di Giuseppe Penone

Elena Trevisan

Abstract

Il saggio indaga il ruolo del disegno nell'opera di Giuseppe Penone, assumendolo non come pratica preparatoria o ancillare rispetto alla scultura, ma come dispositivo autonomo di conoscenza. Attraverso l'analisi di nuclei significativi del suo corpus grafico – dai riferimenti a Chauvet e Leonardo fino a Sulla punta delle dita, Rovesciare i propri occhi, Palpebre, Pressione, Propagazioni e Paesaggio del cervello – il contributo mostra come il disegno operi come luogo di relazione tra corpo, materia e percezione. La nozione di analogia consente di leggere la continuità morfologica tra forme naturali e corporee, mentre il tatto e l'impronta spostano il processo conoscitivo oltre il primato della visione. Nei lavori di Penone, la superficie non è limite passivo, ma soglia attiva: pelle, carta, parete, e cranio diventano luoghi di registrazione, emersione e trasformazione del segno. Il disegno appare così come una pratica incarnata, capace di rendere visibili corrispondenze normalmente impercettibili e di restituire alla rappresentazione una funzione epistemica. In questa prospettiva, l'opera grafica di Penone si configura come campo sensoriale e relazionale in cui il contatto produce forma e il segno diviene traccia di un pensiero in atto.

Parole chiave: Giuseppe Penone, disegno, impronta, tatto, analogia, conoscenza incarnata.

«Un disegno che non si esaurisce nell'effetto della sua tecnica, ma che suggerisce una riflessione sul mondo e offre una visione inattesa della realtà, appunto» [Penone 2009, p. 275].

«La prima immagine prodotta dall'umanità è l'impronta delle mani» [Penone 2022, p. 27].

Introduzione

Nell'opera di Giuseppe Penone il disegno si configura come campo primario di esperienza e di elaborazione formale: non luogo subordinato alla scultura, né semplice fase preparatoria dell'opera, ma spazio autonomo in cui il pensiero prende corpo.

Il titolo di questo studio, *Sinapsi sensoriali del disegno*, assume la sinapsi non soltanto come immagine metaforica, ma come modello critico di una conoscenza che non si produce nell'isolamento degli elementi, bensì nella relazione che li connette. Biologicamente, infatti, il processo conoscitivo non può essere ricondotto al singolo neurone, ma si attiva nello spazio minimo e generativo della relazione sinaptica: una soglia infinitesimale in cui il passaggio, la trasmissione e la trasformazione rendono possibile l'emergere del senso. In modo analogo, Aby Warburg individua nello *Zwischenraum* – lo "spazio-tra", "distanza intermedia" – la condizione fondativa della cultura e il substrato della creazione artistica [Warburg 2002]. Esso designa l'intervallo che l'essere umano pone tra impulso e risposta immediata: uno spazio in cui l'esperienza può essere

trattenuta, elaborata e convertita in immagine, rito, pensiero. Nel *corpus* grafico di Penone tale spazio intermedio assume una declinazione specifica. Se in Warburg lo *Zwischenraum* è anzitutto spazio psichico, culturale e simbolico, in Penone il “tra” diventa fisico e tattile. Esso coincide con la soglia di contatto tra pelle e mondo. È in questa zona minima, ma generativa, che il contatto si trasforma in traccia e la traccia diventa forma. Il significato non risiede quindi in un elemento isolato – il corpo, la materia, la superficie, il segno – ma nella relazione che si attiva tra essi. Nei disegni di Penone, l'immagine non si presenta come configurazione chiusa e autonoma, ma come esito visibile di un processo: l'incontro tra una presenza corporea e una superficie capace di registrarne il passaggio.

In questa prospettiva, il disegno di Penone non rappresenta per somiglianza una forma già data, né illustra retrospettivamente l'opera plastica. Disegnare significa piuttosto attivare un'operazione di contatto, emersione e registrazione: rendere visibile una relazione. Il segno non traduce un'idea preesistente, ma documenta il formarsi di una conoscenza incarnata, nella quale percezione, gesto e materia si co-producono. Il disegno diviene così uno strumento dello *Zwischenraum*: non raffigura semplicemente il corpo o la natura, ma registra la soglia in cui corpo e natura entrano in reciproca trasformazione. L'ipotesi che orienta questo studio è dunque che nel *corpus* grafico di Penone il disegno operi come dispositivo relazionale e sensoriale: non immagine conclusa, ma campo di passaggio; non rappresentazione di un oggetto, ma luogo in cui la percezione si fa processo e il processo si rende leggibile. La conoscenza emerge nel punto di contatto, in quella zona fragile e intensiva in cui il “tra” – biologico, corporeo, materiale e simbolico – diventa condizione di emersione della forma.

Il disegno come accesso al pensiero

Penone ha accumulato nel tempo oltre quattromila fogli, sperimentando tecniche e materiali differenti: progetti preliminari, schizzi, ma anche opere autonome non traducibili in altra forma. Sebbene poche mostre siano state dedicate esclusivamente ai disegni, le donazioni al Philadelphia Museum of Art [Basualdo 2022], al Centre Pompidou [Storsve, Pesenti 2022] e al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea testimoniano la volontà dell'artista di preservarne l'unità come *corpus* coerente e oggetto di studio, sottraendolo alla dispersione.

Nella pratica di Giuseppe Penone il disegno costituisce un accesso diretto al pensiero, uno spazio in cui l'immagine non

viene semplicemente registrata ma fatta emergere. Quando concepisce un'opera, l'artista avvia un lavoro libero e reiterato: le immagini che affiorano vengono annotate, accolte o più spesso abbandonate fino a raggiungere una forma essenziale. Il disegno opera così come dispositivo critico e riflessivo, strumento di analisi della realtà e di messa a fuoco dei processi naturali che l'opera intende attivare. Non descrive la scultura futura: la innesca e ne accompagna l'emersione. In questo senso, esso è anticipazione e residuo insieme, luogo di sedimentazione e di rilancio.

Interrogarsi sul ruolo del disegno in Penone significa anche chiedersi perché uno scultore, esponente dell'Arte Povera fin dal 1968, che ha oltrepassato i confini tradizionali della scultura operando nei boschi, sul proprio corpo e nei processi naturali, riconosca proprio nel disegno uno strumento privilegiato di conoscenza. Le fonti da lui dichiarate aiutano a chiarire questa centralità. Alla domanda sui riferimenti più significativi [Penone, Guzzetti 2020, p. 537], Penone cita innanzitutto i segni tracciati circa 35.000 anni fa sulla superficie della grotta Chauvet-Pont-d'Arc (fig. 1). Non si conoscono gli autori né le ragioni che li hanno prodotti, e tuttavia, osserva Penone, è ancora possibile comprendere l'emozione di chi li ha tracciati.

Per Penone, la distinzione tra l'impronta del proprio corpo (fig. 2) e «l'impronta dell'uomo preistorico» è irrilevante, poiché le loro «animalità sono equivalenti» [Zevi 2011, p. 77]. Si tratta di «una somiglianza per contatto» [Didi-Huberman 2009, p. 13]. La preistoria esercita «un effetto emancipatorio sull'artista moderno, che la percepisce come primordiale» [Karatas 2019, p. 12].

Accanto a Chauvet, Penone riconosce l'influenza di maestri quali Leonardo da Vinci e Pierre Bonnard. Non è lo stile a interessarlo, ma la motivazione interna al segno: le ragioni delle scelte, l'intensità del processo. Nei fogli di Leonardo, egli riconosce una visione della natura e dell'uomo estesa all'idea di cosmo [Penone, Guzzetti 2020, p. 528], in cui il movimento della pietra tra gli elementi assume la stessa forma del fiume.

Il disegno dell'analogia

L'interesse di Penone per i disegni di Leonardo da Vinci si radica precisamente nella loro concezione analogica. Nei fogli leonardeschi, i fiumi hanno vene, i vortici dell'acqua richiamano i riccioli dei capelli, il moto delle folle rispecchia quello dei fluidi: manifestazioni diverse di un'unica legge morfogenetica. Ciò che accomuna Penone a Leonardo

Fig. 1. Grotta Chauvet-Pont-d'Arc, Ardèche, Panneau des Chevaux, Salle Hillaire, dettaglio dei cavalli e dei rinoceronti affrontati (© J. Clottes / MC).



non è uno stile, ma una modalità di pensiero. L'artista stesso afferma di non poter lavorare per mera variazione formale [Penone, Guzzetti 2020, p. 519]; l'opera nasce da un'analisi innescata da una suggestione di realtà, da un'associazione di idee. Il disegno diviene allora momento di sintesi, luogo in cui le connessioni latenti si rendono visibili.

È in questo passaggio che il principio dell'analogia assume per Penone valore metodologico. Disegnare significa rallentare lo sguardo, sospendere l'immediatezza percettiva e leggere la struttura dei fenomeni. In questa prospettiva il disegno non è primariamente rappresentazione, ma strumento di conoscenza: consente di riconoscere una medesima logica formale in realtà differenti, di individuare nella biforcazione di un ramo, nella ramificazione di una vena o nella divisione di un corso d'acqua l'espressione di uno stesso principio dinamico [Penone, Daniel 2022, p. 20].

Un esempio emblematico è *Essere fiume* (figg. 3-4), dove l'azione del fiume sulla pietra viene riconosciuta come analoga al gesto scultoreo. L'idea che l'opera più "perfetta" in pietra possa consistere nel ripetere l'azione del fiume traduce l'analogia in processo operativo. Da una parte, ma non sapremo quale, una pietra prelevata in un punto della montagna è scolpita nel modo più tradizionale e più umilmente mimetico. Dall'altra si trova il modello di questo oggetto: un grosso sasso raccolto nel fiume, a un livello inferiore della stessa montagna [Didi-Huberman 2008, p. 17]. Dirà Penone: «è l'essere fiume la vera scultura» [Penone 2009, p. 151].

È significativo che la scultura in questione abbia come titolo un verbo all'infinito, quasi un desiderio senza fine e insieme un imperativo categorico [Didi-Huberman 2008, p. 17]. Nella pratica di Penone occorre essere albero, essere fiume, essere pietra: occorre assumere l'analogia come postura conoscitiva.

Secondo Walter Benjamin, la facoltà mimetica [1] costituisce uno dei principi originari dell'esperienza umana: una disposizione a riconoscere e produrre somiglianze, corrispondenze e analogie tra le forme del mondo, che nelle culture arcaiche avrebbe assunto un ruolo strutturante nel rapporto antropologico-percettivo con il reale. In tale prospettiva, l'uomo antico abiterebbe un universo densamente attraversato da «corrispondenze magiche» [Benjamin 1979, p. 66], mentre la modernità, affidandosi in misura crescente alla razionalità, avrebbe progressivamente oscurato quelle «dimensioni sottili della realtà»

[Hanegraaff 2015, p. 59] che sfuggono a una lettura puramente funzionale e ottico-retinica.

Entro questa cornice, l'opera di Giuseppe Penone può essere letta come un tentativo di riattivare una modalità percettiva analogica e incarnata, nella quale il contatto con la materia diviene strumento di conoscenza. In Penone, il disegno non è soltanto rappresentazione di una forma, bensì processo di emersione di relazioni. La pratica analogica occorre così a decifrare il "crittogramma" del mondo [2], rendendo visibili corrispondenze normalmente impercettibili e restituendo alla rappresentazione una funzione epistemica. In questo senso, il lavoro di Penone mostra come la conoscenza non derivi esclusivamente dalla distanza dello sguardo, ma anche dall'esperienza incarnata del contatto e dalla capacità del segno di rivelare, più che riprodurre, le relazioni profonde che attraversano il vivente. L'opera diventa così veicolo di accesso a questa rete di relazioni: ciò che viene esperito è «la propria natura, percepita ovunque» [Basualdo 2022, p. 14].

Vedere con la punta delle dita

Il passaggio dall'analogia come postura conoscitiva alla progressiva messa in crisi del primato della visione trova una figura di sintesi nella serie *Sulla punta delle dita*. In uno dei disegni più intensi del ciclo (fig. 5), la mano si prolunga in una ramificazione arborea. Il pollice diviene betulla, l'indice sorbo, il medio frassino, l'anulare ontano, il mignolo salice. Una medesima logica formativa attraversa essere umano e natura. È in una soglia sensibile piccolissima, quella della "punta delle dita", che emerge tale relazione.

Nella pratica artistica di Penone, la materia non è mai posta a distanza come semplice oggetto di osservazione, ma viene avvicinata, toccata, incisa, premuta, attraversata dal gesto. Scrive l'artista che occorre «vedere con la punta delle dita» [Penone 2009, p. 70] o «vedere a occhi chiusi» [Penone 2009, p. 324]. Vedere con un gesto cieco significa ampliare l'immaginazione e accedere a una «conoscenza sensibile» [Semin 2013, p. 182], fondata sulla relazione diretta tra soggetto e materia. Toccare la corteccia di un albero, per esempio, permette di sentirla come pelle, percepirne la superficie e, insieme, intuirne la vita interna. L'immaginazione che ne deriva non è fuga dal reale, ma sua intensificazione: il contatto attiva memorie corporee, associazioni e analogie.

Fig. 2. Giuseppe Penone, *Impronte – Sottosopra*, 1987. Inchiostro di china, inchiostro tipografico, 33 × 48 cm (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026).



Fig. 3. Giuseppe Penone, *Essere fiume*, 1979. Acquerello e matita su carta, 16 × 23,1 cm (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026).

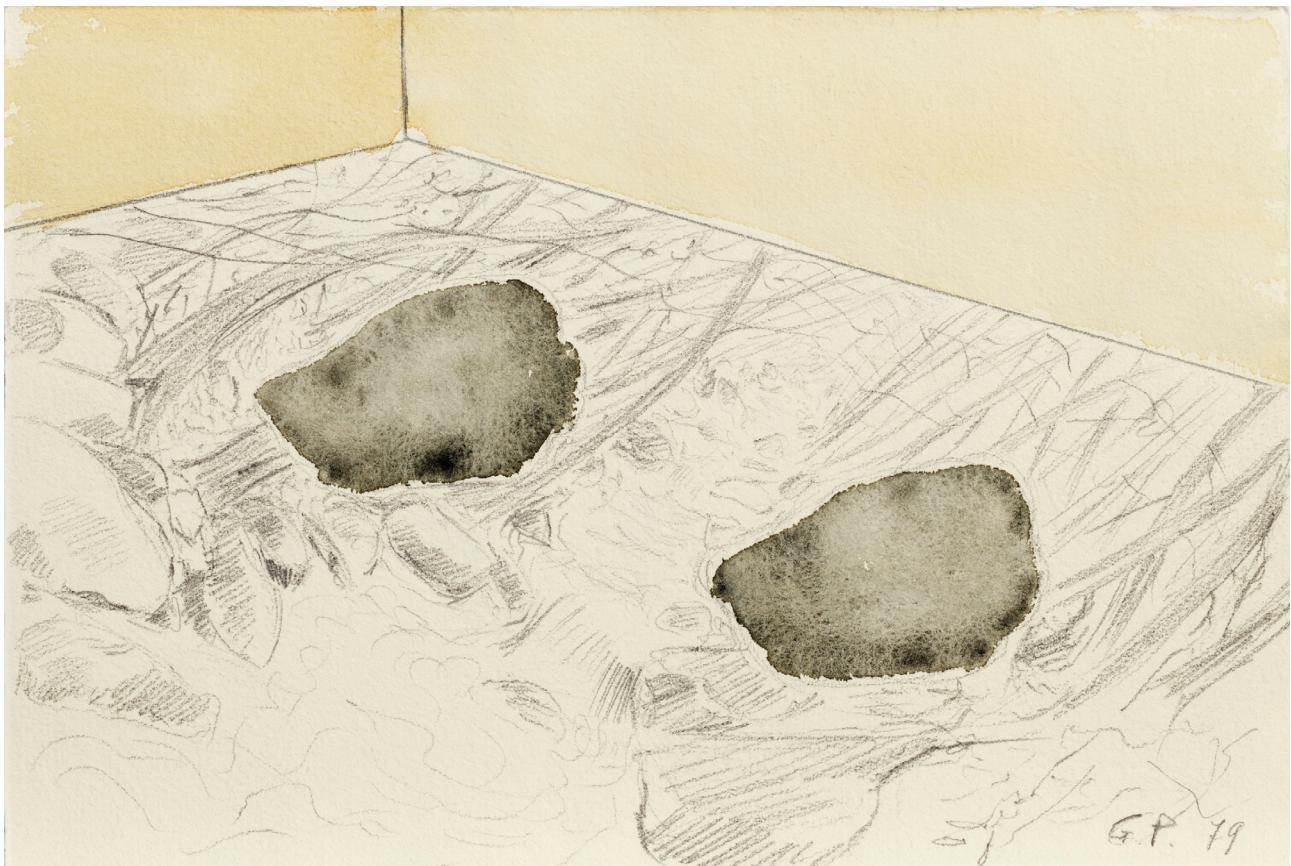


Fig. 4. Giuseppe Penone, *Essere fiume*, 1999. *Pietra di fiume, pietra di cava* (marmo bianco di Carrara), 36 × 50 × 63 cm ciascuno (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026).

Fig. 5. Giuseppe Penone, *Sulla punta delle dita*, 1992. *Acquerello e inchiostro di china su carta*, 38 × 28,2 cm (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026).

La pratica artistica di Penone può essere letta a pieno titolo entro una concezione incarnata della conoscenza [3]: il corpo non è semplice tramite della percezione, ma il luogo attraverso cui il mondo si manifesta. In ultima sintesi, “vedere con la punta delle dita” significa conoscere il mondo non come qualcosa che sta di fronte al soggetto, ma come una realtà alla quale il corpo prende parte.

Rovesciare lo sguardo

La questione viene radicalizzata in *Rovesciare i propri occhi* (fig. 6), serie realizzata nel 1970, nella quale Penone esplora la percezione attraverso un annullamento volontario della vista. Le lenti specchianti rendono l'artista cieco, ma riflettono ciò che gli sta di fronte, trasformando lo sguardo in superficie di contatto. L'elaborazione di *Rovesciare i propri occhi* nasce da una fase di ricerca libera: per giungere alla soluzione delle lenti a contatto specchianti, Penone attraversa un tempo di riflessione in cui il disegno (fig. 7) convoca forme e ipotesi visive, poi abbandonate fino all'emersione dell'immagine risolutiva [Penone, Daniel 2022, p. 20].

Il titolo è decisivo: non si tratta di chiudere gli occhi, bensì di rovesciarne la funzione. Il soggetto che guarda diviene oggetto dello sguardo altrui; lo spettatore si vede riflesso, coinvolto in un circuito percettivo che dissolve la gerarchia tradizionale tra chi osserva e ciò che è osservato. L'opera mette così in crisi la visione intesa come dominio e il primato del visivo come forma privilegiata di conoscenza. L'inversione del processo visivo sospende il circuito ottico fondato sulla centralità del soggetto e lo trasforma in un circuito relazionale. Il soggetto non si configura più come centro organizzatore dello spazio, ma come materia fra le materie, parte integrante e riflesso di ciò che lo circonda. In questa operazione si può riconoscere una messa in atto del principio di reversibilità elaborato da Maurice Merleau-Ponty: il corpo non è solo colui che vede, ma ciò che è visto, carne del mondo attraversata dal visibile [Merleau-Ponty 1969, pp. 150-165].



Fig. 6. Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970. Documentazione fotografica dell'azione dell'artista (Foto Paolo Mussat Sartor, Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026.)

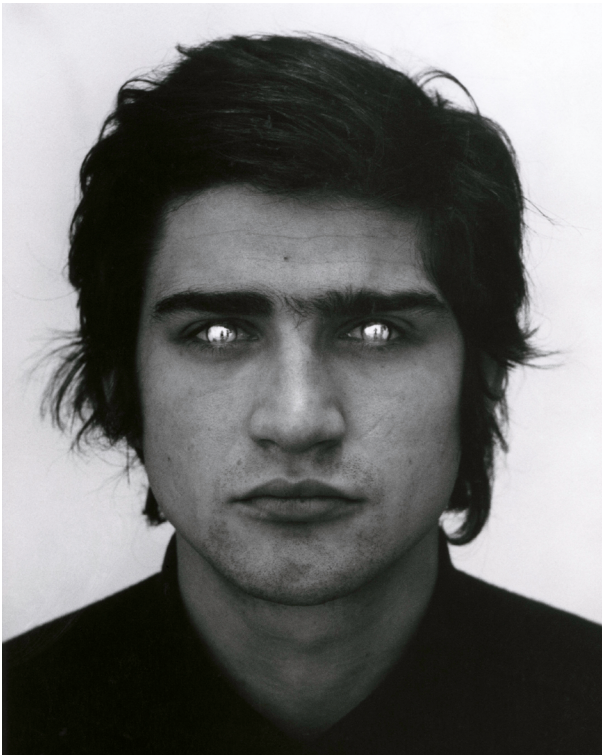


Fig. 7. Giuseppe Penone, *Progetto per lenti a contatto specchianti – Guardare la strada*, 1970. Penna a sfera su carta, 32,9 × 18,1 cm (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026.)



Il legame con il tatto non è di natura letterale, bensì strutturale. L'occhio, reso tattile, perde la funzione di organo dominante della visione e si configura come pelle, come superficie esposta. Il concetto di contatto si estende oltre la dimensione epidermica e investe la visione stessa: la prossimità che si crea, analoga a quella del tatto, implica vulnerabilità, scambio ed esposizione reciproca.

Se in *Rovesciare i propri occhi* lo sguardo viene rovesciato come superficie riflettente, in *Palpebre* (1977) esso è portato a zero: la palpebra chiusa diviene la soglia materiale in cui la visione incontra il proprio limite. Il disegno nasce dal negativo della pelle. Penone applica uno strato di colla sulla cute, ottenendo una pellicola trasparente; la colloca tra lastre di vetro e ne proietta l'immagine a parete: le cavità più cariche di materia risultano più scure, mentre le parti più sottili appaiono più chiare (fig. 8). Il disegno viene quindi ricostruito "punto per punto", attraverso una fitta costellazione di minimi segni grafici (fig. 9). Dice l'artista: «Con la palpebra chiusa era come portare lo sguardo a zero» [Penone, Guzzetti 2020, p. 540]. La formula va intesa fenomenologicamente. Non si tratta di mostrare l'interno anatomico dell'occhio, ma di rendere visibile la soglia della visione, sottraendo lo sguardo alla rappresentazione del mondo e concentrandolo sulla propria condizione materiale.

Ricordando la realizzazione di *Palpebre*, Penone descrive l'esperienza come una sorta di immersione tattile nel luogo [Didi-Huberman 2008, p. 24]: «Man mano che procedevo, venivo a sapere qualcosa di più sul mio corpo, quanto sulla superficie del muro. Era come camminare nella mia stessa pelle e in più camminavo nella pelle dello spazio» [Celant 1989, p. 22].

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta (con le grandi versioni *site-specific* di Lucerna 1977; Colonia ed Essen 1978), Giuseppe Penone elabora una famiglia di opere derivanti da *Palpebre*. In *Pressione* l'artista mette a punto una procedura in cui la pelle diviene matrice: «sporcavo le dita di nero, toccavo la pelle e prelevavo un'impronta con un pezzo di nastro adesivo, che poi proiettavo sulla parete e ridisegnavo» [Penone, Guzzetti 2020, p. 525]. Penone realizza la ripassatura a muro con carbone vegetale: un materiale che l'artista qualifica come «polvere dell'esistenza» [Penone, Daniel 2022, p. 20]. La logica è minima e radicale: impiegare un resto organico, memoria del mondo vivente, per produrre un segno che insiste nel presente e riattiva un processo cognitivo.

Fig. 8. Giuseppe Penone, *Palpebre*, 1977. Carboncino su carta intelata. Documentazione della realizzazione nello studio dell'artista (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026).



L'ingrandimento e l'isolamento producono un effetto rivelatorio e perturbante: qualcosa «che “era lì” fin dall'inizio, ma celato dalla modestia delle proporzioni “normali”» [Barilli 1976, p. 14] – la trama epidermica – diventa improvvisamente un paesaggio sconosciuto. È qui che la ricerca di Penone può essere accostata alla fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty: l'invisibile non è altrove, ma costituisce una dimensione immanente al visibile stesso, che affiora attraverso l'esperienza [Merleau-Ponty 1969, pp. 150-165].

Propagazioni: l'impronta come disegno

Dalla metà degli anni Novanta, e con sviluppi murali dal 1997, il segno per contatto assume una nuova centralità nelle *Propagazioni*. Il punto di partenza di questa serie è l'impronta di un polpastrello intinto nell'inchiostro tipografico e premuto al centro di un foglio di carta. L'atto del disegno mette in moto la propagazione dell'impronta. Con l'inchiostro di china, Penone collega e prolunga le linee dell'impronta fino a ottenere una forma chiusa che, ripetuta, si ingrandisce gradualmente.

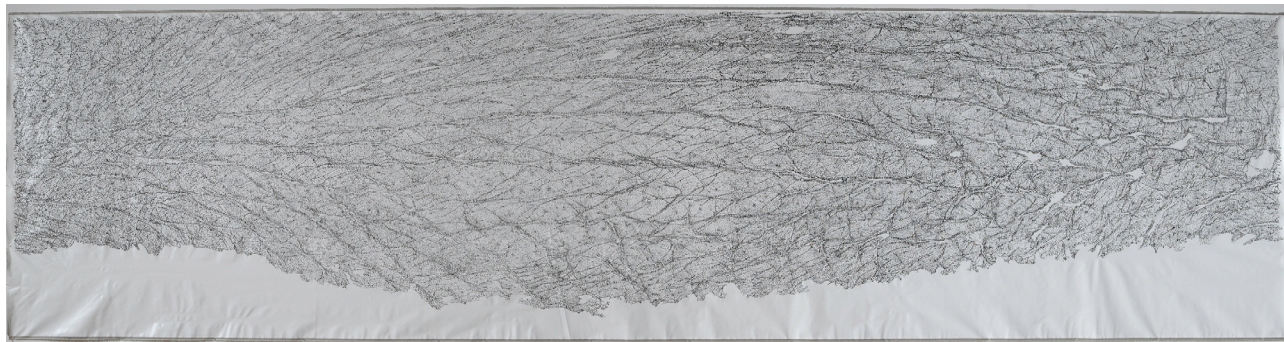
Nell'*Impronta del disegno* (figg. 10, 11), gruppo di dieci grandi opere su carta intelata, realizzate nell'arco di un anno, tra il 2002 e il 2003, la distanza tra una linea e l'altra tracciata a matita attorno all'impronta del dito è costante, sempre di un millimetro. Ogni *Propagazione* ha richiesto un lungo tempo di realizzazione, spinto fino alla dimensione del “dolore” autoinflitto attraverso la

scelta di una carta a grossa grana, assunta come ostacolo deliberato [Penone, Guzzetti 2020, p. 531]. L'artista sembra voler “concentrare” nello spazio del foglio da disegno il tempo necessario alla vegetazione per accrescere ognuno dei suoi anelli [4]. La propagazione trasforma una porzione minima di pelle – la parte più sensibile, deputata all'esperienza tattile – in anelli di accrescimento vegetale. La presenza dell'artista, propagandosi, assume così la forma dell'interno di un albero.

Come osservato da Briony Fer, i «diagrammi tattili di Penone ampliano radicalmente l'idea di scultura fino a mappare anche la più minima esperienza sensoriale» [Fer 2004, p. 94]. Tali diagrammi possono funzionare come istruzioni che, se venissero eseguite, produrrebbero un oggetto tridimensionale [Demori 2022, p. 45]. Non a caso, Penone definisce l'impronta un'immagine “minima” [Penone 1973, p. 85]: formalmente essa è un fonema; semanticamente agisce come un morfema, la più piccola unità dotata di significato riconoscibile [Demori 2022, p. 45].

Afferma Penone: «l'uso della pelle è dunque l'immagine minima che si possa offrire, ed è ciò che aderisce nel modo più stretto alla mia realtà» [Penone 1973, p. 85]. L'impronta si configura, in questo senso, come uno «spazio di interpretazione minimo, che nessuna costruzione arbitraria potrebbe estendere» [Ammann 1977, p. 139]. Per un artista come Penone, orientato verso una deculturazione dell'immagine e un contatto più intimo con la natura, la crisi dell'iconismo [5] – contemporanea al suo esordio sulla scena artistica – lascia aperta una possibilità

Fig. 9. Giuseppe Penone, *Palpebra*, 1989. Carboncino su tela, 218 × 714 cm. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP (Credit: Adagp, Paris).



radicale: il ricorso all'indice [6], al segno per contatto nella forma dell'impronta [Demori 2022, p. 51].

Le serie *Propagazioni*, *Pressione* e *Palpebre* hanno origine da un'immagine automatica e inconscia [7], che è l'impronta digitale, e la rendono conscia e volontaria attraverso l'azione insostituibile del disegno, che la ingrandisce e la ripercorre in tutte le sue parti. L'artista definisce il risultato «un disegno senza la preoccupazione dello stile [...], dove l'azione del disegnare è il soggetto dell'opera [...]». Un disegno che [...] suggerisce una riflessione sul mondo e offre una visione inattesa della realtà» [Penone 2009, p. 275].

Come osserva Penone, le «infinite composizioni di linee» delle impronte digitali «si ritrovano anche negli strati geologici delle montagne, nei disegni del vento sulla sabbia e nelle onde del mare» [Penone 2022, p. 28]. Le forme concentriche dell'impronta richiamano, nel loro propagarsi, gli anelli di accrescimento degli alberi, i quali a loro volta evocano i cerchi che si formano nell'acqua. Il senso rimbalza da una forma all'altra per trasmissione analogica, «producendo un effetto a catena che mette in contatto fenomeni, materie, ambiti distinti, associandoli

in una stessa leggibilità». Ogni opera di Penone sembra possedere questa capacità di condensazione del senso e agire come vettore di accelerazione: «il sensibile, toccato dall'opera, si risveglia e diviene l'intelligibile» [Bailly 2008, p. 58].

Questa accelerazione del senso si produce attraverso l'assunzione di una postura radicale. L'orientamento di Giuseppe Penone, presente sin dagli esordi e dai primi interventi sugli alberi, non si fonda su un impianto teorico astratto né su una dimensione illustrativa. Il suo pensiero aderisce alle cose e alle materie [Bailly 2008, p. 60] – legno, pietra, terra, acqua, bronzo, foglie, tempo, pelle – sostituendo a una concezione verticale e gerarchica del mondo una struttura orizzontale, aperta alle connessioni e alle ramificazioni [Bailly 2008, p. 64]. In questo quadro il tatto assume un valore decisivo: è il senso attraverso cui il pensiero si propaga con maggiore intensità, poiché «tutto il processo vitale è in superficie» [Penone 1999, p. 90].

Paesaggio del cervello: il pensiero come impronta

Paesaggio del cervello si iscrive in tale orientamento. L'opera è costruita a partire da un *frottage* [8] dell'interno della scatola cranica: Penone cosparge la superficie ossea con polvere di carbone o pigmento rosso e vi applica strisce di nastro adesivo. Strappate, queste catturano lacune, addensamenti e reticoli prodotti nel tempo dal contatto tra la materia molle del cervello e la rigidità della calotta. L'immagine risultante – «impronta di un'impronta» [Lancioni 2008, p. 116] – non restituisce soltanto la morfologia della cavità cranica, ma traduce in opera l'azione esercitata dalla materia cerebrale sulla propria dimora, rendendo leggibili le tracce lasciate, nell'arco di decenni, da innumerevoli accadimenti biologici ed emotivi. Le strisce vengono quindi disposte parallelamente su lastre di vetro, ricomponendo in piano lo sviluppo geometrico della superficie interna della scatola cranica, articolata nelle sue quattro zone principali: occipitale, parietale destra, parietale sinistra e frontale. In *Foglie del cervello* (fig. 12), Penone affianca a questa impronta del cranio quella di una foglia, rilevata con il medesimo procedimento [9]. «Non è con il gioco di una metafora ma con la pregnanza di una morfologia che Penone ci convince [...] del carattere cerebrale di una foglia» [Didi-Huberman 2008, p. 26].

Il *frottage* è una tecnica di rilievo utilizzata anche da antropologi e paleontologi sulla faccia interna di crani

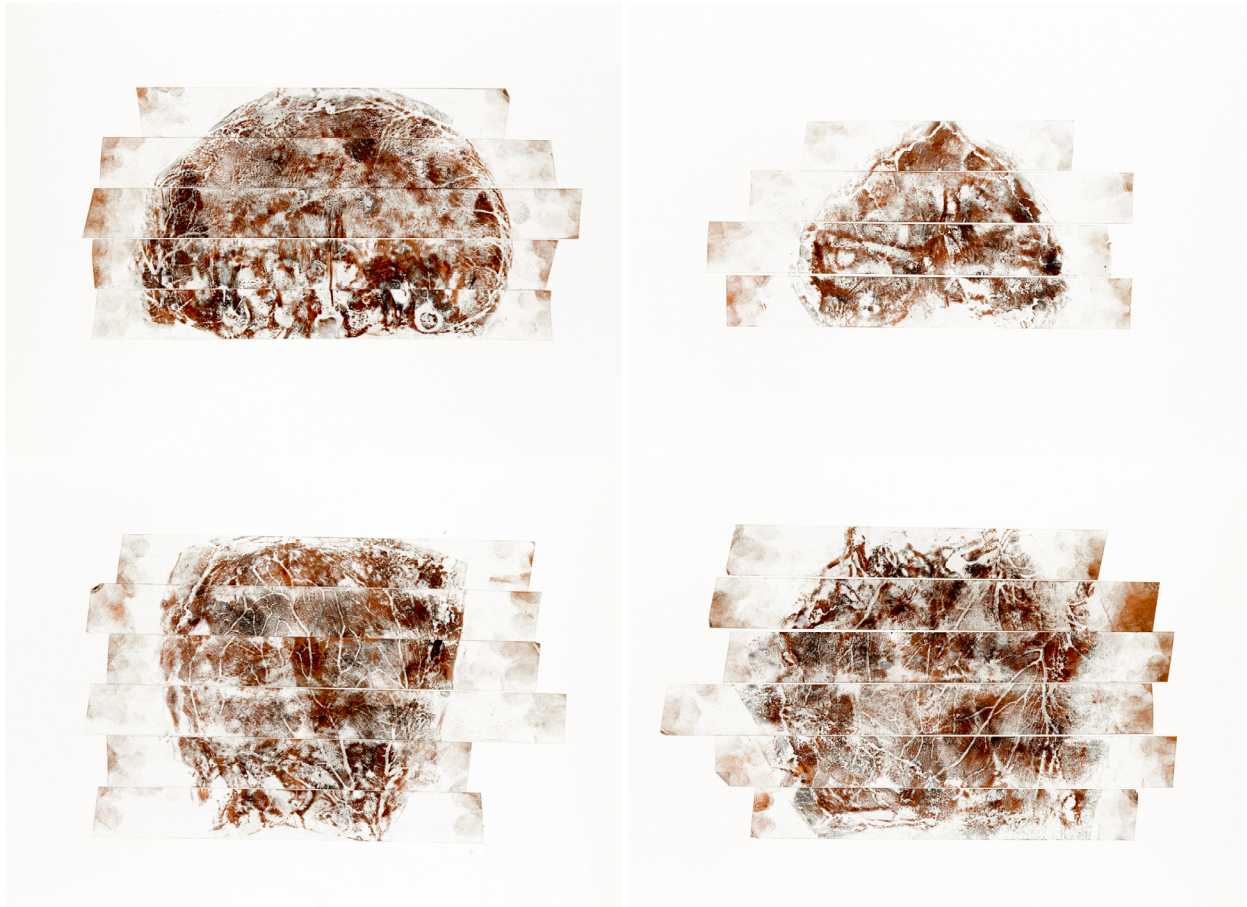
Fig. 10. Giuseppe Penone, *L'impronta del disegno*, 2001. Matita e inchiostro tipografico su carta intelata. Documentazione della realizzazione (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026).



Fig. 11. Giuseppe Penone, *L'impronta del disegno* (dettaglio), 2001. Matita e inchiostro tipografico su carta intelata, 200 × 120 cm (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026).



Fig. 12. Giuseppe Penone, *Foglie del cervello*, 1990. Nastro adesivo e carbone su vetro, 33 × 47 cm (Credit: Archivio Penone. © GIUSEPPE PENONE, SIAE 2026).



preistorici per ricostruire lo sviluppo encefalico dei primi ominidi. L'archeologia della tecnica impiegata da Penone per questi disegni va di pari passo con quella dell'oggetto indagato: il cervello. Non stupisce quindi che Penone abbia lavorato a questi disegni immaginando una discesa nelle "miniére del cranio": «Ci caliamo nel cervello attraverso il pozzo verticale che ci porta a diverse profondità. Ad ogni fermata ci sono gallerie che ci conducono, con il ragionamento, allo scavo delle idee che, cavate, vengono portate in superficie e... più il cervello è ricco di sedimenti di memoria, più ci sono gallerie, più ci sono fermate, più ci sono fronti di scavo» [Penone 2009, p. 305]. Lo scavo descritto da Penone offre un'immagine efficace di come funziona la genesi del pensiero.

Penone prende fra le mani una scatola cranica e ne osserva l'interno, riconoscendo una "cecità tattile" alla quale generalmente prestiamo pochissima attenzione [Didi-Huberman 2008, p. 22]. Il nostro cervello è in contatto con una parete di cui non sa niente, che non vede e non sente nemmeno. «Il cervello aderisce al cranio, sul quale registra le sue pulsioni ma non è in grado di leggere la superficie che tocca. Per capire e avere coscienza della forma della superficie interna del cranio occorre toccarla con le mani, vederla con gli occhi» [Penone 2009, p. 306]. Osservando i *frottage* dei reticoli meningei realizzati da Penone, si ha la sensazione di trovarsi di fronte a un luogo. «È un vero paesaggio, con avvallamenti, letti di fiumi, montagne, pianori, un rilievo simile alla crosta terrestre. [...] È il paesaggio all'interno del quale pensiamo» [Penone 2009, p. 306].

Conclusioni

Lungo questo percorso il disegno ha progressivamente rivelato la propria natura di dispositivo sinaptico. Penone isola e ingrandisce frammenti minimi del corpo, rivelando strutture invisibili a occhio nudo. Il primo piano produce

così un'oscillazione tra presenza e assenza: l'oggetto è estremamente vicino, ma al tempo stesso perde la sua riconoscibilità abituale, entrando in una zona liminale simile alla soglia tra veglia e sogno.

In opere come *Pressione* e *Palpebre*, l'epidermide non appare più come confine chiuso dell'identità, ma come superficie porosa e osmotica tra interno ed esterno. In *Paesaggio del cervello*, l'interno del cranio diventa topografia geologica: la memoria stratificata dell'organo è letta come sedimentazione terrestre, dissolvendo la separazione tra corpo e materia.

Tali procedimenti si inseriscono in una prospettiva che privilegia la tattilità rispetto alla visione. Per Penone, "vedere con la punta delle dita" significa accedere a una conoscenza sensibile e corporea, in cui il tatto sottrae allo sguardo il primato della percezione. La pelle diventa allora luogo del passaggio e della soglia: uno spazio di incertezza in cui dentro e fuori si compenetrano. Proprio questa incertezza, amplificata dall'ingrandimento o dalla chiusura degli occhi, permette a «un punto ridicolmente piccolo» di espandersi fino ad aprire «al nostro sguardo una riflessione sull'universo» [Penone 2009, pp. 323, 324]. La conclusione non può che tornare al gesto originario del disegnare, interrogandone il senso ultimo. La rappresentazione non descrive il mondo: lo attraversa, e nell'attraversarlo restituisce l'immagine di chi lo percorre. In questa prospettiva, il disegno si configura come spazio sinaptico in cui la percezione sensibile, il tempo dell'esperienza e la materia si intrecciano fino a rendere indistinguibile il confine tra ciò che è visto e ciò che è vissuto. Jorge Luis Borges, in una delle sue immagini più icastiche, lo dice in modo memorabile: «Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Nel corso degli anni popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di abitazioni, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che questo paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto» [Borges 1999, p. 173].

Note

[1] Sulla compulsione a imitare l'ambiente, cfr. Karatas 2019, pp. 4-9.

[2] Il termine è ripreso da Breton, che lo impiega in relazione all'analoga surrealista; cfr. Breton 1972, p. 303.

[3] Per una concezione incarnata della percezione, cfr. Merleau-Ponty 1965.

[4] Sull'idea di «concentrare il tempo in uno spazio», per approfondire cfr. Lancioni 2018.

[5] Per "crisi dell'iconismo" si intende qui la confutazione della naturalità del segno iconico; sul "sospetto iconoclasta" in Eco, cfr. Polidoro 2015.

[6] Sulla tricotomia peirceana di icona, indice e simbolo, per approfondire cfr. Peirce 1868.

[7] Sulle impronte della pelle e sul respiro come sculture automatiche, prelinguistiche e "animali", generate dal corpo, si veda: Penone 2012, p. 16; Karatas 2019, pp. 12-22.

Autore

Elena Trevisan, Dipartimento Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, elentrevi@iuav.it

Riferimenti bibliografici

Ammann, J.-C. (1977). Lo scultore Giuseppe Penone. In G. Penone. *Rovesciare gli occhi*, pp. 135-140. Torino: Einaudi.

Bailly, J.-C. (2008). Il tempo visibile: L'Atelier del Pensiero di Giuseppe Penone. In D. Lancioni (a cura di). *Giuseppe Penone*, pp. 58-83. Roma: Académie de France à Rome; Paris: Hazan.

Barilli, R. (1976). *Blow up. I viaggio di Gulliver nel regno della percezione*. Milano: Collezione Mapple.

Basualdo, C. (2022). A River of Forms: On Giuseppe Penone's Drawings. In C. Basualdo (Ed.). *River of forms: Giuseppe Penone's drawings*, pp. 10-23. New Haven; London: Yale University Press.

Benjamin, W. (1979). Doctrine of the Similar. In *New German Critique*, n. 17, pp. 65-69. Durham and London: Duke University Press. DOI 10.2307/488010. (ed. orig. inedita *Lehre vom Ähnlichen* 1933).

Borges, J.L. (1999). *L'artefice*. Milano: Adelphi.

Breton, A. (1972). *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.

Celant, C. (1989). *Giuseppe Penone*. Milano: Electa.

Chi, J., Primeau T. (2022). Giuseppe Penone's Drawing Materials and Techniques. In C. Basualdo (Ed.). *River of forms: Giuseppe Penone's drawings*, pp. 64-96. New Haven; London: Yale University Press.

Demori, L. (2022). Touch and Absence: Giuseppe Penone's Drawings. In C. Basualdo (Ed.). *River of forms: Giuseppe Penone's drawings*, pp. 42-63. New Haven; London: Yale University Press.

Didi-Huberman, G. (2008). *Su Penone*. Milano: Electa.

Didi-Huberman, G. (2009). *La somiglianza per contatto: archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. Torino: Bollati Boringhieri.

Fer, B. (2004). Pressure Points: Penone's Tactile Vernacular. In C. De Zegher (Ed.). *Giuseppe Penone: The Imprint of Drawing / L'impronta del disegno*, pp. 89-97. New York: Drawing Center.

Hanegraff, W.J. (2015). *From Imagination to Reality: An Introduction to*

[8] Sulle prime sperimentazioni di Penone con il frottage, in particolare sulle superfici della corteccia, cfr. Chi, Primeau 2022.

[9] Sul riferimento alla concezione goethiana della forma come metamorfosi continua (dalla foglia al cranio come variazioni morfologiche), cfr. Penone, Guzzetti 2020, p. 528.

Esotericism and the Occult. In . *Hilma Af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, pp. 59-73. Stockholm: Axel and Margeret Axson Johnson Foundation.

Karatas, C. (2019). *Interpreting Giuseppe Penone's analogical imagination through ideas of Surrealism*. London: Slade School of Fine Art, UCL.

Lancioni, D. (2008). Cinque percorsi attraverso le opere di questa mostra. In D. Lancioni (a cura di). *Giuseppe Penone*, pp. 84-160. Roma: Académie de France à Rome; Paris: Hazan.

Lancioni, D. (2018). Propagazioni (Propagations). In C. Basualdo (Ed.). *Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms*, fascicolo IX. New York: Gagolian.

Merleau-Ponty, M. (1965). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il saggiatore. [Prima ed. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard 1945].

Merleau-Ponty, M. (1969). *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani. [Prima ed. *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard 1964].

Peirce, C.S. (1868). On a new list of categories. In *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, n. 7, pp. 287-298.

Penone, G. (1973). Intervista con Mirella Bandini. In *DATA*, nn. 7/8, pp. 84-89.

Penone, G. (1999). *Respirar la sombra / Respirare l'ombra*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.

Penone, G. (2009). *Giuseppe Penone: Scritti 1968-2008*. A cura di G. Maraniello, J. Watkins. Bologna: MAMbo; Birmingham: IKON Gallery.

Penone, G. (2012). Interview with Giuseppe Penone. In L. Busine (Ed.), *Giuseppe Penone*, pp. 11-25. Bruxelles: Mercatorfonds.

Penone, G. (2022). Thoughts and Sap. In C. Basualdo (Ed.). *River of forms: Giuseppe Penone's drawings*, pp. 24-41. New Haven; London: Yale University Press.

Penone, G., Daniel, H. (2022). Entretien Giuseppe Penone et Hugo Daniel. In J. Storsve, L. Pesenti (Eds.). *Giuseppe Penone - Dessins*, pp. 12-21. Parigi: Éditions du Centre Pompidou.

Penone, G., Guzzetti, F. (2020). A direct contact, a testimony. In *Master Drawings*, 58 (4), pp. 517-544.

Polidoro, P. (2015). Umberto Eco and the Problem of Iconism. In *Semiotica*, n. 206, pp. 129-160.

Semin, D. (2013). What is it like to be a tree? What is it like to be a river? In M. Teitelbaum M. (Ed.). *Giuseppe Penone: The Hidden Life Within*, pp. 181-187. London: Black Dog Publishing.

Storsve, J., Pesenti, L. (Eds.). (2022). *Giuseppe Penone: Dessins*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Warburg, A. (2002) *Mnemosyne: L'atlante delle immagini*. Torino: Aragno (ed. orig. inedita *Bilderatlas Mnemosyne* 1929).

Zevi, A. (2011). Giuseppe Penone: Hands-On. In *Giuseppe Penone*, exhibition catalogue, 27 May-20 August, pp.82-87. London: Haunch of Venison.