

Simone Menegoi

## Giovanni Kronenberg. Metafore materiali

Nel corso degli anni, per tentativi, Giovanni Kronenberg ha messo a punto un procedimento creativo caratteristico. Per prima cosa, l'artista colleziona oggetti e materiali inconsueti, eteroclitici, suggestivi: per limitarci alle opere di questa mostra, un manichino ligneo femminile in scala ridotta, probabilmente dell'inizio del '900, che non sfigurerebbe in un quadro di Casorati; un cristallo di gesso di origine sedimentaria, comunemente noto come rosa del deserto, di dimensioni non comuni; un uovo di struzzo; un dorso di gallo conciato, completo del suo lustro piumaggio, usato nella pesca sportiva; alcune grandi spugne di mare; un blocco di cristalli di ametista. L'insieme fa pensare a una *wunderkammer*: il gusto per il raro e l'insolito, l'alternanza di *naturalia* e *artificialia*, le tassonomie improbabili che gli accostamenti fra gli oggetti suggeriscono, evocano immediatamente le collezioni aristocratiche del XVI e XVII secolo che stanno all'origine del museo moderno. E a una *wunderkammer* contemporanea assomiglia la casa di Kronenberg, che di questi oggetti si circonda, e che li conserva fino al momento - che può arrivare dopo anni, o addirittura non arrivare mai - in cui sorge in lui il desiderio di modificarli, di alterarli in qualche modo, da solo o con l'aiuto di abili artigiani. Inizia allora il secondo stadio del processo creativo (o, se si vuole, il momento creativo vero e proprio): una trasformazione al termine della quale gli oggetti ricevono una nuova identità - e l'investitura di opere d'arte. Per tornare alla lista iniziale: la mano destra del manichino è stata rivestita di uno spesso strato di grasso di foca; una delle infiorescenze della rosa del deserto è stata ricoperta di pigmento blu in polvere; l'uovo di struzzo è stato riempito di cemento; il dorso di gallo è stato imbrigliato in un intreccio di elastici di gomma; le spugne di mare sono state irrorate con un profumo di sintesi che evoca l'odore del mare; uno dei cristalli di ametista è stato sostituito con un cristallo di rocca.

È difficile ricondurre queste trasformazioni a una logica unitaria. A volte i materiali e gli oggetti che entrano in gioco sono altrettanto pregiati di quelli di partenza (manichino / grasso di foca), a volte no. A volte appartengono allo stesso regno naturale (cristallo di ametista / cristallo di rocca), a volte no (uovo di struzzo / cemento). A volte gli interventi si concentrano sull'aspetto degli oggetti di partenza, cambiandone la forma, il colore o la texture; a volte si indirizzano ad altri aspetti sensibili come il peso, l'odore, il suono. (È il caso di un'opera del 2016 intitolata *Parlando sottovoce si attivano stati di coscienza che pensavamo non avere*: la vite di un antico torchio oleario dal quale provengono, fioche e gracchianti, delle voci. Sono le conversazioni via radio degli astronauti che misero piede per la prima volta sulla Luna, diffuse da un piccolo registratore che l'artista ha nascosto in una crepa del legno).

Proviamo, malgrado tutto, a generalizzare. L'operazione creativa di Kronenberg consiste essenzialmente nel congiungere, in modo temporaneo o irreversibile, due oggetti del mondo che prima erano separati: rosa del deserto e pigmento blu, cristallo di ametista e cristallo di rocca, e così via. Sottolineiamo: il processo avviene fra *due* termini, né di più né di meno: due, come i poli fra cui scocca una scintilla. (Le opere che si sottraggono a questa definizione sono così poche da qualificarsi come eccezioni alla regola<sup>1</sup>). Si ha l'impressione che l'artista operi secondo un principio di economia quasi scientifico: il procedimento è mostrato (di-mostrato) nella sua forma essenziale, che non può essere ulteriormente ridotta. Al di là della varietà imprevedibile degli oggetti e della sensualità affascinante delle materie, Kronenberg testa sempre il medesimo processo: quello per cui due entità separate danno luogo a una terza, inedita, che è più che la semplice somma meccanica delle parti che la costituiscono. Rosa del deserto + pigmento blu = una nuova terza cosa, in cui un minerale a cui è stato dato un nome di fiore prende a prestito da un'altra sostanza di origine minerale un attributo - il colore - del cielo.

In che termini possiamo pensare questa particolare alchimia? Come possiamo descriverla e analizzarla? Fin dall'ultimo scorcio del XIX secolo, l'arte visiva è stata prodiga di accostamenti incongrui e poetici fra oggetti e materiali; l'incontro fra un ombrello e una macchina da cucire su un tavolo operatorio concepito da Lautréamont nei *Canti di Maldoror* (e proposto come termine di paragone del bello!) risale al 1869; da allora, connubi più o meno inattesi sono proliferati all'infinito. Alessandro Rabottini, in un lungo testo su Kronenberg pubblicato l'anno passato, per accennare a una possibile ascendenza surrealista dell'artista ricorda la tazzina e il piattino da caffè

---

<sup>1</sup> "Di cui il mondo non avrebbe recato segno mai più", 2014: una sezione di tronco fossile in cui l'artista ha fatto intagliare un'apertura a forma di stella, che ha poi riempito con una mistura di miele e cenere vulcanica proveniente dall'Islanda; e *Senza titolo* (2016), un blocco di malachite a cui ha conferito una forma a lobi arrotondati, che riecheggia e amplifica le stratificazioni interne del minerale. La prima opera fa eccezione per eccesso, dato che lega fra loro non due ma tre termini, il legno fossile, il miele e la cenere (quattro, se si conta la forma raggiata intagliata nel fossile); la seconda fa eccezione per difetto, dato che il materiale è uno solo. In questo caso, tuttavia, se la forma vale come elemento a sé stante, il conto torna: ad essere associati fra loro sono pur sempre due termini, il minerale - duro, pietroso - e una forma che evoca morbidezze organiche. Di fatto, l'eccezione potrebbe dunque essere una soltanto.

rivestiti di pelliccia di Meret Oppenheim. Nell'ultimo scorcio, il suo testo offre un'indicazione preziosa per evitare di moltiplicare i paragoni tratti dalle arti visive, labirinto nel quale si rischierebbe di perdersi:

E non sono soltanto gli stati di transizione tra umano, minerale, vegetale e animale a tanto presenti nella pittura e nell'immaginario surrealista a tornare a galla in questo contesto. È soprattutto l'origine poetica e letteraria del Surrealismo a dover essere chiamata in causa, quella preminenza dell'intuizione linguistica che solo successivamente genera l'immagine, perché prima che un'avanguardia visiva che ha esplorato relazioni inedite fra le immagini il Surrealismo è stato un'avanguardia letteraria che ha usato accostamenti inconsueti fra figure del linguaggio<sup>2</sup>.

Lo spunto che vorremmo raccogliere è la relazione fra figure visive e figure del linguaggio. La pratica dell'assemblaggio ha una storia già lunga nelle arti visive; il ritmo binario dell'opera di Kronenberg - il rapporto che instaura, sistematicamente, fra *due* oggetti del mondo - sembra chiamare in causa una storia diversa, al tempo stesso più specifica e molto più vasta: quella dell'accostamento fra due elementi del discorso a fini di eloquenza, espressivi o poetici, in una figura retorica. È suggestivo pensare alle opere di Kronenberg come *figures of speech* materializzate, rese visibili e sensibili. (E in questo vi è già un'interessante simmetria, dato che le figure retoriche hanno, a loro volta, il compito di rendere sensibile il linguaggio). Tentiamo un passo oltre: a quali figure retoriche potremmo paragonarle? Metafore, senza dubbio. Fin dall'antichità la metafora ha avuto uno statuto del tutto particolare e privilegiato fra le figure retoriche: non semplice ornamento del discorso ma espressione di un'intuizione sul mondo di ordine generale. Già Aristotele, nella *Poetica*, vedeva nella metafora la traccia dell'*euphuia*, una sorta di genio per le somiglianze fra le cose; oltre ventidue secoli dopo, Breton dichiarava "assolutamente prive di interesse" tutte le figure del discorso ad eccezione della metafora e del paragone, perché "il solo a interessarci è lo scatto analogico: possiamo agire sul motore del mondo soltanto per il suo tramite"<sup>3</sup>. La metafora è meno un problema di retorica che di intuizione analogica, meno un problema di linguaggio che di immagine. Per questo ci azzardiamo a usare la definizione di "metafora" al di fuori del contesto retorico, e ad applicarla al lavoro di Kronenberg. Le sue opere sono metafore, sia pure *sui generis*: creazioni che istituiscono analogie fra le cose *per mezzo delle cose stesse*, anziché nell'ordine mediato e indiretto del discorso; metafore materiali.

È appena il caso di dire che lo "scatto analogico" dell'artista è più affine a quello di Breton che a quello di cui tratta Aristotele; che i suoi accostamenti sono più simili alla "rugiada dalla testa di gatta" del teorico del Surrealismo (è un verso del suo poema *Au regard des divinités*<sup>4</sup>), che alla "vecchiaia, sera della vita" di Empedocle, citato come esempio dall'autore della *Poetica*<sup>5</sup>. O almeno, è quasi sempre così. Quando l'artista fa scavare una piccola cavità in un cristallo di rocca di dimensioni eccezionali e vi colloca una perla nera (è un'opera senza titolo del 2016) sembra giocare su un'affinità intuitivamente evidente fra i due elementi: entrambi, sia la perla che il cristallo, sono il prodotto di un processo di crescita nel quale la forma complessiva dell'oggetto resta inalterata. Viceversa, è arduo dire cosa legghi, ad esempio, la vite di un torchio oleario e le voci registrate dei primi astronauti. Rabottini le vede accomunate dall'obsolescenza (sono entrambe il prodotto di tecnologie ormai superate); ma si potrebbe sostenere con altrettanto fondamento che l'accostamento si basa sull'affinità fra le voci degli astronauti, fioche e inintelligibili, e il rumore che i tarli producono rodendo un vecchio manufatto in legno, minuscoli e perduti nelle fibre vegetali come lo sono gli astronauti nel cosmo... In realtà, nell'una e nell'altra opera - apparentemente leggibile la prima, certamente più oscura la seconda - è all'opera un medesimo principio, quello di ellissi: vediamo gli effetti dell'accostamento, ma non ne conosciamo con certezza le cause: gli anelli intermedi della catena associativa sono saltati, a noi rimangono solo il primo e l'ultimo. Ora, questo è appunto il funzionamento della metafora propriamente detta. Rispetto al paragone esplicito, nella metafora non è solo il "come" a venir meno; è anche la specificazione dell'aspetto su cui il paragone si basa. Se dico "Il mio amore brucia come una fiamma", chiarisco quale aspetto del secondo termine, fra tutti quelli possibili (luce, mobilità, calore) motiva il suo accostamento al primo; se chiamo un'amante "la mia fiamma", a rigore, no. Nel passaggio dall'ambito del linguaggio a quello delle cose, questa molteplicità di nessi possibili risulta enormemente amplificata. Non solo perché entrano in gioco le qualità sensibili (e sensuali) degli oggetti, ma perché alla

---

<sup>2</sup> Alessandro Rabottini, "Storia naturale della rimozione e dell'isolamento", in *Giovanni Kronenberg*, cat. della mostra, Galleria Sara Zanin, Roma 2016, p. 7.

<sup>3</sup> *La Clé des champs*, 1953, p. 114. Citato in Gérard Genette, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972 [Ed. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 39.

<sup>4</sup> "Sur le pont à la même heure, / Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait". ("Sul ponte, alla stessa ora / Così si cullava la rugia dalla testa di gatta"). *Au regard des divinités*, in *Clair de terre*, 1923, ora in *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Parigi 1988.

<sup>5</sup> Aristotele, *Poetica*, 1457b

generalizzazione delle parole - dei nomi comuni - subentra l'individualità degli oggetti: non siamo di fronte a "una" vite da torchio, ma a *quella* specifica vite da torchio, segnata da una larga fenditura in cui Kronenberg ha collocato un registratore; quella che guardiamo non è "una" rosa del deserto, ma *quella particolare* rosa del deserto, di dimensioni straordinarie, una delle cui bellissime infiorescenze è stata coperta di pigmento blu. (E l'individualità è tanto più forte in quanto gli oggetti che Kronenberg raccoglie, come abbiamo visto all'inizio, sono per lo più fuori dal comune: antichi, rari, non prodotti in serie).

Un ventaglio di possibilità interpretative pressoché inesauribile si apre allora davanti allo spettatore. Quale aspetto, fra gli innumerevoli che connotano, ad esempio, il manichino ligneo, è pertinente al suo accostamento al grasso di foca, che l'artista ha applicato sulla sua mano destra? (È una delle "metafore" più oscure e affascinanti di questa mostra). È la persistenza materiale nel tempo? È la capacità del manufatto ligneo di attraversare i decenni per arrivare fino a noi, che lo accomuna al grasso di foca, che si spalma sui pellami per proteggerli e renderli duraturi? (Il titolo dell'opera, *La repubblica degli immortali*, sembra incoraggiare questa ipotesi). Ma perché, allora, applicare il grasso proprio e solo su una mano? È il valore simbolico della mano - la mano destra, nello specifico - che dobbiamo prendere in considerazione? La mano con il pollice opponibile come strumento e simbolo della dominazione dell'uomo nei confronti del resto del mondo naturale, che il grasso di foca si incarica di rappresentare?...

È chiaro che non c'è una sola risposta possibile (in caso contrario saremmo di fronte a un rebus, non a un'opera), ma molte; e che il punto non è la scelta fra le possibili risposte, ma l'ampiezza della loro gamma, che abbraccia il sensibile e il senso, natura e cultura.

Fra gli studiosi di letteratura dell'ultimo mezzo secolo, pochi hanno scritto sulla metafora con l'erudizione e la sottigliezza di Gérard Genette. Nei saggi contenuti in *Figures* (cinque volumi, pubblicati fra il 1966 e il 2002) l'argomento è affrontato più volte, da diverse angolazioni e in rapporto a vari scrittori. Un tema ricorrente è il rapporto della metafora stessa con la metonimia, l'altra grande modalità associativa del discorso poetico (e del discorso *tout court*). La metafora opera per analogia, la metonimia per contiguità ("vela" al posto di "nave", "ferro" per "spada"); la prima congiunge ciò che è lontano, la seconda associa ciò che è vicino. Non si tratta semplicemente di categorie del discorso, chiarisce Genette, ma del pensiero:

Senza tema di sbagliarsi troppo, si potrebbe definire il passaggio dalla poetica classica alla poetica "romantica" (nel senso lato del termine che comprenderebbe anche il Simbolismo) come il passaggio da una retorica metonimica a una retorica metaforica. [...] entrambe queste retoriche si basano su una certa idea della Natura: la Natura classica è sentita come una superficie senza profondità, come una concatenazione di contiguità, è orizzontale, senza dimensione interna: la natura romantica invece è verticale: è la *foresta di simboli* di cui parla Baudelaire, in cui la risonanza analogica si propaga dal basso in alto e dall'alto in basso, lungo le colonne e i *viventi pilastri* che congiungono il mondo e il mondo nascosto, l'apparenza e la profondità<sup>6</sup>.

Nella sua sintesi, il brano spiega assai bene ciò che è in gioco nella metafora; un'idea del mondo, che muta a seconda delle epoche della cultura. E ci offre ulteriori strumenti per analizzare le "metafore materiali" di Kronenberg. Quando l'artista incastona una perla nera in un cristallo di rocca sembra collocarsi precisamente dentro la concezione "verticale", romantica, della natura di cui parla Genette: mondo minerale e animale si rispecchiano a vicenda, la medesima legge di crescita si propaga da un angolo all'altro del cosmo. Ma quale principio segue l'artista quando sostituisce uno dei cristalli di un blocco di ametista con un cristallo di rocca, o quando irroro delle spugne naturali con un profumo di sintesi che riproduce l'odore del mare? Non sta forse operando per contiguità (cristallo con cristallo, spugna di mare e odore del mare), e dunque, stando alla distinzione di Genette, dentro un universo ancora "classico"? Solo in apparenza. Ciò che si impone nell'opera dei cristalli (*Senza titolo*, 2017) è la forzatura "contro natura" della sostituzione; è la creazione di un'anomalia nell'ordine naturale, non l'amplificazione armoniosa delle sue leggi. E ciò che conta nell'opera delle spugne (*Senza titolo*, 2017) non è il fatto che la loro presenza sia accompagnata dall'odore del mare: è il fatto che le prime siano naturali, e il secondo artificiale. È il salto di ordine, naturale-artificiale, ciò che conferisce all'opera la sua identità. Quanto ad opere come *La repubblica degli immortali* (il manichino con la mano coperta di grasso), appartengono senza dubbio a un universo in cui la metafora deve varcare distanze così grandi fra i termini che la compongono che il filo tenace ed elastico dell'analogia rischia ad ogni momento di spezzarsi.

Di quale universo si tratta? Di quello delle avanguardie storiche, viene spontaneo rispondere: del Surrealismo, già citato più volte; ma ancora prima del Futurismo, il cui teorico definiva l'analogia come «l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente *diverse* ed *ostili*»<sup>7</sup>. Ma potrebbe in realtà essere un

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Figures*, Éditions du Seuil, Parigi 1966 [Trad. italiana: *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969, pp. 227-28]

<sup>7</sup> Filippo Tommaso Marinetti, "Manifesto tecnico della letteratura futurista", in Luciano de Maria (a cura di), *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973. Il corsivo è mio.

universo molto più antico. In quasi nessun altro ambito la metafora ha giocato un ruolo cruciale come nel Barocco: è il cuore della sua poetica, lo strumento prediletto per rispecchiare un mondo percepito come instabile, inquieto, cangiante. Secondo Giovanni Getto «per questa civiltà si potrebbe addirittura parlare di un “metaforismo” e di un “metamorfismo” universali come di essenziali modi di avvertire e di esprimere la realtà»<sup>8</sup>. La metafora barocca non è mai “naturale”: al contrario, è inattesa, ardua, addirittura “forzata”; ricerca la sorpresa creando legami non solo fra elementi, ma fra ordini della realtà estranei gli uni agli altri. Maestro della metafora “forzata” era ad esempio il francese Jean de Sponde (1557-95): è dal saggio di Genette sui suoi sonetti amorosi che abbiamo tratto la citazione relativa al rapporto fra metonimia e metafora, fra visione del mondo classica e visione del mondo romantico-simbolista. E Genette le evoca per mostrare che Sponde non appartiene né all’una né all’altra. Quando nei suoi sonetti paragona la sua passione amorosa a un fatto della storia romana (per esempio, Numanzia sotto assedio, in nome della perseveranza dell’uno e dell’altra), viola le convenzioni del repertorio metaforico, che prescriverebbero termini di paragone tratti dal mondo naturale (il mare, il sole, gli astri). Sponde invece “culturalizza” il sentimento, scrive Genette, ovvero: lo *snatura*. Ciò che sembra contare, per lui, non è tanto l’affinità fra i due termini, ma la distanza che, ciò malgrado, li separa, e che il pensiero e l’immaginazione del lettore deve valicare; è il fatto che restino irriducibili pur nella prossimità che il linguaggio ha istituito fra loro. E in ciò, come sensibilità, è contemporaneo delle avanguardie: «Sponde dice: *il mio amore è come Numanzia*, Breton dice: *la rugiada dalla testa di gatta*; che il paragone barocco sia qui il frutto di un’immaginazione fortemente intellettualizzata e nutrita di cultura umanistica, e l’immagine surreale un effetto di scrittura automatica [...] è una differenza che probabilmente importa meno della medesima capacità di dilatazione e di contrazione manifestata nei due casi dal linguaggio poetico»<sup>9</sup> Dal linguaggio poetico, oppure dal linguaggio plastico. Non è forse questa «contrazione e dilatazione» - prossimità nella distanza, distanza irriducibile nella prossimità - la ragione del fascino di molte opere di Kronenberg? Le sue *metafore materiali* non sono se non in apparenza romantico-simboliste; ciò che conta, per lui, è il contrasto e l’antitesi pur nella prossimità (anche nel caso del cristallo e della perla, certo; nero vs bianco, animale vs vegetale, pur nell’affinità del modo di accrescersi); sono surrealiste e forse, ancora di più, barocche.

Con ciò, in qualche modo, siamo tornati all’inizio. La poesia di Sponde è coetanea delle prime *wunderkammern*, riferimento fondamentale per l’immaginario dell’artista; l’una e le altre sono espressioni caratteristiche della passione barocca per l’unione di prossimità e distanza, naturale e artificiale, natura e cultura.

Fermiamoci qui. Crediamo di aver dimostrato che è affascinante (e produttivo, in termini di interpretazione) paragonare l’operazione poetica di Kronenberg alla metafora, nei suoi possibili significati e nelle sue diverse declinazioni storiche. Ci guardiamo bene dal pensare che l’interpretazione sia esclusiva, o anche solo privilegiata. Nelle opere di questa mostra, in particolare, accanto alla passione dell’artista per il raro e il prezioso, per gli accostamenti di materie e oggetti intrinsecamente carichi di storia e di significato, affiora un approccio più fenomenologico, che esplora le combinazioni possibili del soffice e del duro, dell’elastico e del rigido, del leggero e del pesante. In opere come l’uovo di struzzo - oggetto peraltro immancabile di ogni *wunderkammer*... - riempito di cemento (*Senza titolo*, 2017) e il dorso di gallo compresso da elastici (*Senza titolo*, 2017) l’artista sembra intento a gettare le basi di una specie di “grammatica combinatoria” (è una delle sue espressioni favorite) della scultura. Forse tutto il suo lavoro potrebbe essere riletto alla luce di questo sviluppo recente. Ma sarà il compito di un’altra occasione, di un altro testo.

---

<sup>8</sup> *La polemica sul Barocco*, in AA.VV., *Le correnti*, Marzorati, Milano, 1956, I, pp. 467-471.

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Figure I*, cit. p. 230.