

Joseph Cornell. La modernità del marginale

KEVIN McMANUS

In una prefazione per un catalogo che non fu mai pubblicato, nel 1953, Robert Motherwell parla di Joseph Cornell in questi termini:

Che uomo è questo, che da vecchie foto su cartone trovate in negozi di libri di seconda mano ha ricostruito per il proprio occhio interiore l'ottocentesco *grand tour* dell'Europa, in modo ancor più vivace di quanto avessero fatto coloro che il tour l'avevano fatto; che a quel tempo non era ancora nato e non è mai stato all'estero; che sa quale aspetto aveva il Vesuvio in una data mattina del 1879, e conosce i balconi in ferro di quel particolare hotel a Lucerna? [...] Che [...] è in grado di instillare questo senso del passato in qualcosa che può essere stato concepito solo nel presente, destinato a rimanere come regalo di questo presente al futuro: che uomo è, dicevamo¹? (Motherwell, 1953, p. 7).

Al di là della testimonianza di stima, conseguenza di un rapporto di reciproco rispetto e interesse, ben documentato dai materiali presenti nell'archivio di Cornell², l'interrogativo posto da Motherwell è utile a mettere in evidenza un tratto caratteristico della produzione del collega, un tratto che emerge fin da una sommaria panoramica sui suoi lavori: una singolare concentrazione sul dettaglio, sulla distinzione apparentemente insignificante, su questioni secondarie rispetto ai grandi problemi che hanno caratterizzato l'epoca attraversata dalla biografia dell'artista. Mentre Picasso presentava *Guernica* all'Expo di Parigi, Cornell si occupava di

¹ «What kind of man is this, who, from old cardboard photographs collected in secondhand bookstores, has reconstructed the nineteenth-century "grand tour" of Europe for his mind's eye more vividly than those who took it, who was not born then and has never been abroad, who knows Vesuvius's look on a certain morning of 1879, and of the cast-iron balconies of that hotel in Lucerne? [...] Who [...] can incorporate this sense of the past in something that could only have been conceived of at present, that will remain one of the presents of the present to the future – what kind of man indeed? »

² Joseph Cornell Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 3, Folder 17; Box 11, Folders 32-34.

bolle di sapone e di pappagalli divinatori; mentre esplodevano gli ordigni nucleari di Hiroshima e Nagasaki, Cornell raccoglieva materiali per i suoi hotel e palazzi da fiaba, e dava forma di flipper alla propria ossessione per la giovane Lauren Bacall; mentre l'America entrava nell'inferno della Guerra in Vietnam, Cornell si dedicava con reiterata passione ai balletti romantici e all'astrologia.

La critica, fortemente influenzata dalla peculiare biografia dell'artista, ha letto questo isolamento dalla storia come figura di un isolamento personale e familiare³, oppure come una dimostrazione della sostanziale adesione di Cornell alla poetica surrealista, rispetto alla quale egli non aveva mai nascosto un profondo interesse, ed entro la quale non aveva esitato a lasciarsi categorizzare in più di un'occasione⁴. E tuttavia anche nel rapporto con il surrealismo, come già alcuni studi hanno mostrato⁵, i conti non quadrano del tutto, ma soprattutto non sembra avervi particolare importanza la vicenda complessa e decisiva della presenza e dell'influenza di Breton e dei suoi seguaci in America: manca in Cornell l'elemento di discontinuità rispetto al passato di cui molti colleghi connazionali risentono una volta entrati in contatto con i surrealisti, e mancano soprattutto gli stimoli più tipici dell'aggiornamento americano di questa poetica.

Non solo, ma Cornell, pur trovando sicuramente nel surrealismo un appoggio per questa sua chiusura nella sfera privata, soprattutto grazie alla mediazione di suoi sostenitori newyorchesi quali David Hare⁶, non condivide mai i dubbi espressi da vari esponenti del movimento sulla portata politica del proprio operato, dimostrata per esempio dalla *Declaration on*

³ Cfr. per esempio Blair, 1998, p. 73.

⁴ Proprio a Cornell si deve la copertina del catalogo della mostra dei surrealisti tenutasi nel 1932 alla Julian Levy Gallery di New York, dove peraltro lo stesso artista aveva da poco realizzato la propria prima personale, esponendovi lavori di chiara matrice surrealista come, appunto, *Jouets Surréalistes*. Coerentemente a questo avvicinamento, Cornell fu incluso da Alfred Barr nella mostra *Fantastic Art, Dada and Surrealism* del 1936 al MoMA, nella sezione "Confrontation of Incongruities".

⁵ Per esempio Roscoe Hartigan, 2007, pp. 44-54.

⁶ Secondo Hare, redattore della rivista surrealista "VVV", uno dei caratteri fondamentali del surrealismo era proprio «la realtà interiore che diventava molto più reale di quella esteriore» («The internal reality which was much more real than the external»; D. Hare [1984] intervistato in Blair, 1998, p. 38).

Spain pubblicata dal gruppo surrealista inglese nel 1936⁷, e in generale sembra poco interessato alla sua componente teorica e riflessiva. Lo stesso, del resto, si può dire anche al di fuori del discorso sul surrealismo: nella biblioteca dell'artista, donata allo Smithsonian Museum of American Art e divenuta nucleo fondamentale del Joseph Cornell Study Center, sono tutto sommato ben pochi i testi di carattere filosofico generale, fatta eccezione per quelli concernenti tematiche legate alla formazione dell'universo, e per quelli appartenenti all'area della Christian Science, della cui influenza sull'artista ha ampiamente trattato la critica⁸. Cornell, quindi, sembra volersi isolare non solo dalla macro-storia, ma anche da un fenomeno culturale, peraltro di successo, che avrebbe dato una giustificazione teorica e una strutturazione filosofica a questo isolamento. Uno dei lavori che menzionano esplicitamente il surrealismo, peraltro, il collage *Poetry of Surrealism* (1935-38, fig. 1), di chiaro sapore ernstiano, lo colloca in una dimensione non-familiare, proponendo un paradosso visuale la cui logica compositiva appare distante da quella assemblativa più tipica di Cornell, quasi che il movimento fosse un modello a cui guardare con rispetto e ammirazione più che un ambito operativo di cui far parte.

Un artista che decide di tenersi fuori dal mondo, ma lo fa senza appoggiarsi a una teoria precisa; che lavora sul frammento e sull'impulso minuto, senza proporre una giustificazione generale; che ricerca e colleziona il poco senza apparentemente trovarvi il tutto; che si chiude in una dimensione quasi autistica e si affida a un immaginario obsoleto proprio mentre ferve attorno a lui il grande progetto collettivo del modernismo, sembrerebbe destinato a un ruolo marginale nelle vicende dell'arte del novecento. E tuttavia Cornell trova i suoi principali estimatori proprio in esponenti dell'avanguardia del suo tempo, come il già citato Motherwell⁹ ma anche Mark Rothko¹⁰ e Piero Dorazio¹¹, e trova in numerosi esponenti dell'arte di oggi una continuazione, più o meno diretta, del suo modus operandi.

⁷ In "Contemporary Poetry and Prose", pp. 130-131. Cfr. Gasiorek, 2015, pp. 511-512.

⁸ Cfr. per esempio Doss, 2007, pp. 113-135; Blair, 1998, pp. 47-81.

⁹ Cfr. Blair, 1998, p. 75.

¹⁰ Si veda l'ampio fondo di corrispondenza tra i due artisti (Cornell Papers, Box 3, Folder 35).

¹¹ Cornell Papers, Box 2, Folder 9.

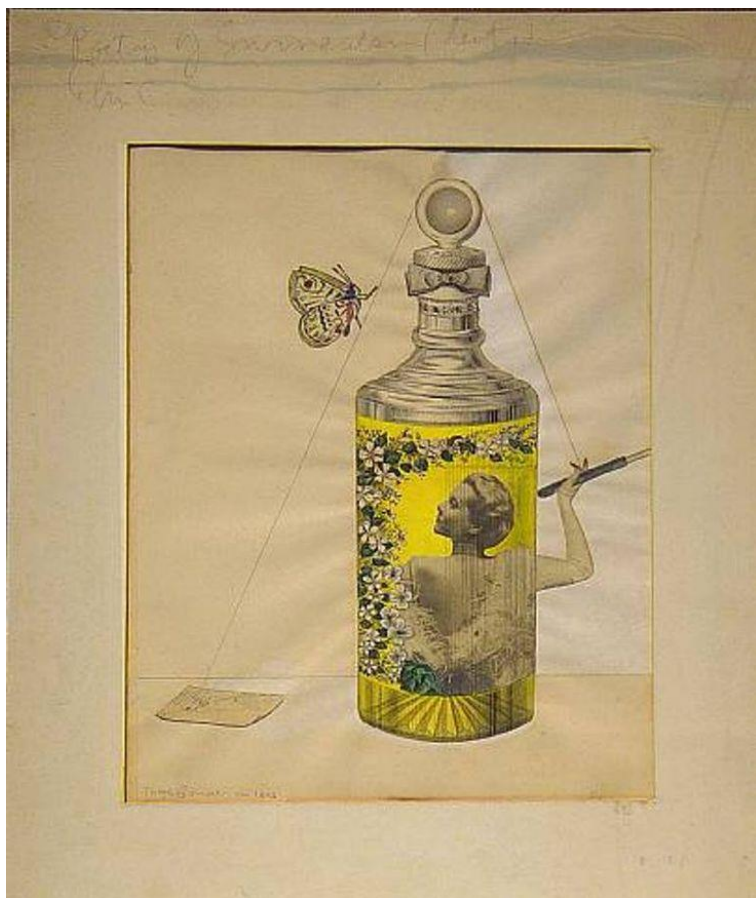


Fig. 1 Joseph Cornell, *Poetry of Surrealism*, 1935-38

Bolle di sapone

In seguito all'acquisizione dell'archivio di Cornell da parte degli Archives of American Art, vari studiosi hanno avuto l'opportunità di approfondire la ricerca condotta dall'artista newyorkese, analizzandone in modo più attento l'evoluzione formale e soprattutto svolgendo un'indagine minuziosa sulle fonti e, di conseguenza, sulle possibili connessioni tematiche all'interno di una dinamica di collage o di *assemblage* che fino a qualche decennio fa era spesso spiegata sommariamente come pura celebrazione del caso o dell'associazione incongrua. Cornell diventava così un naturale continuatore della poetica lautreamontiana e finiva così per essere inserito senza troppe precisazioni nel calderone del surrealismo. Tra

gli studi più convincenti, in questa revisione della “bizzarria” cornelliana, va segnalato quello di Kirsten A. Hoving su uno dei filoni più cari all'artista, quello delle bolle di sapone, e in particolare sul primo *Soap Bubble Set* (fig. 2), variamente esposto e fotografato, e incluso da Barr nella già citata mostra *Fantastic Art, Dada and Surrealism* del 1936 (Hoving, 2006). L'articolo, poi confluito assieme ad altre linee di ricerca nel fondamentale volume della Hoving *Joseph Cornell and Astronomy: A Case For the Stars* (Hoving, 2009), mette in evidenza le ragioni dell'interesse di Cornell per le bolle, connettendole a una più ampia passione per l'astronomia e per le scoperte legate alla struttura dell'universo, da Newton e Galileo – personaggio amato e “collezionato” dall'artista – fino a Einstein e Lemaître (Hoving, 2006, pp. 22-28). All'interno di questo panorama, le bolle di sapone si collocano su diversi livelli di interpretazione, da quello della pura similitudine visiva (Charles Vernon Boys, in uno dei libri prediletti da Cornell, ci diffida ammiccando dal paragonare le bolle a dei pianeti [Boys, 1890, p. 49]) a quello della metafora (numerosi sono i casi, citati dalla Hoving, in cui l'espansione dell'universo è assimilata a quella di una grande bolla [Hoving, 2006, pp. 26-28]), fino all'uso esemplificativo per spiegare fenomeni gravitazionali. La bolla di sapone diventa così per Cornell il centro di una grande riflessione, scientifica e poetica al tempo stesso; il “centro” perché l'amplificazione metaforica della bolla non ne mette in discussione l'aspetto letterale giocoso, l'attrattiva puramente sensoriale che essa esercita sui bambini, e che per Cornell, artista profondamente interessato all'infanzia¹², rimane comunque fondamentale.

La ricerca della Hoving costituisce di sicuro una tappa fondamentale nella vicenda interpretativa del lavoro di Cornell, dal momento che ci rivela un artista interessato a questione ampie come il rapporto tra fisica e metafisica: un Cornell, insomma, che guarda il cielo di tutti, e non solo il soffitto della propria casa a Flushing.

La spiegazione della tematica delle bolle, tuttavia, non arriva mai a esaurire del tutto l'impressione che i lavori a essa legati, a partire proprio dal *Bubble Set* del 1936, mantengano innanzitutto il proprio carattere di giocattolo. Che questa coesistenza di opposti – piccolo-grande, individuale-universale, marginale-centrale, faceto-serio – sia un tratto tipico di Cornell è fatto riconosciuto dalla critica, e in ultima analisi sarebbe proprio questo uno degli elementi di maggiore vicinanza al surrealismo, se

¹² Cfr. Blair, 1998, pp. 98 e ss.; Leppanen-Guerra, 2011.

non fosse che in Cornell, come emerge quasi inequivocabilmente, non si arriva praticamente mai a quell'unione di alto e basso, a quella fisicità e sessualità pre-morale che in Breton ha così grande importanza¹³. Il valore dato dall'artista alla componente materiale delle sue scatole è tuttavia tale, e tanto evidente nella ben nota caratterizzazione stilistica degli oggetti scelti, che la citata componente infantile sembra assumere un'importanza particolare. Salvo poche eccezioni¹⁴, le bolle non sono mai rappresentate direttamente da Cornell nei box relativi a questo tema; piuttosto, vengono invocate *in absentia* per contiguità, mediante lo strumento atto a produrle, la pipa, oppure per similarità, attraverso altri oggetti: nel caso del *Soap Bubble Set* del 1936, ad esempio, l'uovo, la carta geografica della luna e la piccola, tondeggiante testa di bambola. O ancora, in un *Set* del 1947-48, dalla superficie trasparente e riflettente dei bicchierini, dalle due biglie azzurre, dai pianeti mappati sul fondo e riprodotti in sughero nella parte superiore, e ancora dalla pipa.

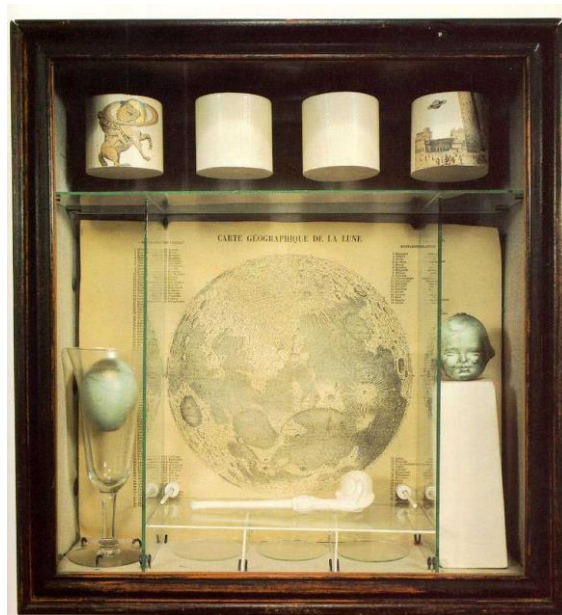


Fig. 2 Joseph Cornell, *Untitled (Soap Bubble Set)*, 1936

¹³ Cfr. Breton, 1930, p. 64.

¹⁴ Per esempio *Object: Soap Bubble Set* (1941) della collezione Lehrman di Washington, DC, in cui alcune bolle-guscio contenenti conchiglie e altri oggetti sono dipinte sul vetro che chiude la scatola.

È quindi decisiva la natura stessa delle bolle di sapone, la loro effimerità, la loro inadeguatezza in quanto oggetti d'arte. Cornell non rappresenta, sceglie casomai – come faranno molti artisti della generazione successiva – pezzi di rappresentazioni già pronte per l'uso; il suo lavoro è sempre un "presentare", un raccogliere pezzi di realtà più o meno pre-caricati di significato o comunque di suggestioni metaforiche e analogiche. Un artista che lavora con questo metodo sembrerebbe il meno indicato a scegliere come soggetto la bolla di sapone; ma proprio questa considerazione, al di là dei collegamenti all'astronomia e ad altre scienze, rende questo filone uno dei più rappresentativi dell'arte di Cornell. Come numerosi altri soggetti, infatti, le bolle sono assenti: l'artista utilizza pezzi di realtà, elementi "presenti" per richiamare in vita qualcosa che non c'è più, o non c'è ancora. È appunto il tempo, e la capacità di rievocarlo, di toccarlo con mano, a interessare Cornell più di qualsiasi altro tema. E la bolla di sapone è un soggetto destinato, per definizione, a vivere in un tempo problematico, in un passato o in un futuro di brevissima durata. Un centro assente come la bolla (o come la biografia di un personaggio semi-legendario) può solo essere evocato indirettamente attraverso un uso associativo di elementi marginali, periferici.

Il tempo trovato

Torniamo alla citazione di Motherwell dalla quale siamo partiti. Il più importante e ricorrente di questi soggetti assenti è senza dubbio il passato, un passato storico che ha concluso la propria parabola, ma del quale in qualche modo si sente ancora il profumo. La dimensione nostalgica del lavoro di Cornell è stata più volte menzionata dalla critica, che l'ha spesso collegata (si veda per esempio Vine, 2003) al desiderio di aggrapparsi a un passato ideale, perfetto, del quale si può solo avvertire un'eco. Risulta particolarmente suggestiva, sotto questo aspetto, la testimonianza di Lawrence Jordan, assistente di Cornell negli anni Sessanta, il quale parlando in prima persona nel proprio film *Cornell 1965*, afferma che lo scrittore preferito dall'artista sarebbe stato Marcel Proust. Gli unici accenni all'autore della *Recherche* reperibili nell'archivio sono annotazioni tratte da programmi radio su temi letterari¹⁵, mentre abbondano i materiali relativi, per esempio, a Mallarmé e a Nerval. Del capolavoro prou-

¹⁵ In entrambi i casi, si tratta di materiali presenti nel dossier GC 44 (Cornell Papers, Series 4, Box 15, Folders 1-4).

stiano Cornell avrà sicuramente amato la partenza “interna” alla mente dell'autore bambino, ma soprattutto l'idea di superare il semplice ricordo a favore di un recupero presente, rivissuto, del passato. Il passato amato e ossessivamente archiviato da Cornell, tuttavia, come sottolinea appunto Motherwell, è un passato mai vissuto in prima persona dall'artista, e casomai respirato indirettamente durante l'infanzia: come recuperare dunque una dimensione temporale rispetto alla quale non vi sono ricordi e sensazioni da riattivare?

Se prendiamo uno dei tanti “Dossier” presenti nell'archivio, quello dedicato a Hans Christian Andersen¹⁶, o anche uno dei principali fondi di “Source files” come il GC 44¹⁷, notiamo innanzitutto come la scelta dei materiali relativi a ciascun soggetto sia decisamente periferica rispetto a ciò che saremmo soliti considerare rilevante: nel caso di Andersen, per esempio, una serie di francobolli che ritraggono l'autore danese, ritagli di giornale dove il suo nome è menzionato per fatti di secondaria importanza, illustrazioni indirettamente collegabili al suo contesto culturale. Anche i dossier più generici, quello per esempio relativo agli anni al volgere del secolo¹⁸, puntano su elementi di scarto come le pubblicità a margine degli articoli di “Life” (gli articoli sono regolarmente tralasciati). Proprio per la sua ricorrenza, la predilezione per la marginalità sembra avere anche qui una motivazione metodologica: Cornell trova negli elementi secondari la vera strada per ricostruire l'epoca passata da riportare in vita. Il “centro”, i grandi eventi della storia e i grandi testi della letteratura e delle arti sono, ciascuno a suo modo, una rappresentazione dell'epoca destinata ai posteri e alla loro sensibilità, uno *studium*; nella pubblicità di un fucile da caccia o di una racchetta da tennis, con i loro obsoleti espedienti comunicativi, Cornell trova invece il *punctum* della vita come appariva all'epoca, come se riuscisse a sorprendere il tempo nella sua realtà più saliente. Interessante a questo proposito un ritaglio di giornale (“The Home Forum”, il giornale della Christian Science, nell'edizione del 2 aprile 1955) inserito nel dossier-Andersen, in cui un articolo di poche righe è intitolato *Hans Andersen Recalled as He Really Was*.

La scelta dei materiali, poi, tende ad anteporre alla centralità del soggetto anche l'interconnessione con soggetti diversi. In tal senso, una fonte

¹⁶ Cornell Papers, Box 11, Folder 1.

¹⁷ Cornell Papers, Box 14, Folder 45-53; Box 15, Folder 1-20.

¹⁸ Cornell Papers, Box 11, Folder 44.

marginale può essere più utile rispetto a una fonte che tratti in modo pregnante di uno dei due soggetti da collegare: il dossier su Andersen, per esempio, è collegato a quello su Fanny Cerrito e a quello su Maria Malibran, in modo tale che non solo la ricerca di Cornell risulta coerente, ma l'effetto è ottenuto proprio grazie al ricorso a materiali secondari, che non dicono realmente nulla di fondamentale su nessuno di questi soggetti. Le ossessioni di Cornell sono dunque frammentarie ma non isolate, e hanno come esito auspicato la ricostruzione di un mondo, di un clima specifico, quello che si configura attorno alla tradizione del balletto romantico, all'estetica (e all'etica) vittoriana e alla prima sensibilità simbolista francese. Un mondo fatto di stimoli e collegamenti letterari più che di specificità culturali, e che torna nelle scatole di Cornell come suggestione poetica, con esiti che vanno dalla sospensione atmosferica, come nell'*Objet-livre...to secret of the Camera Obscura...for E.A. Poe, American gothic* (1938, fig. 3), al giocattolo surreale, come nel *Pantry Ballet (For Jacques Offenbach)* del 1943 (fig. 4).

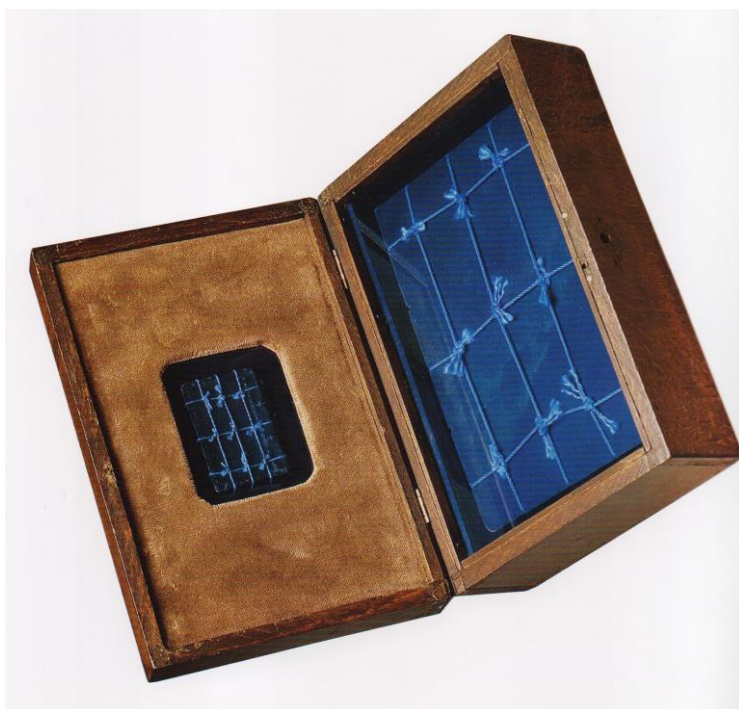


Fig. 3 Joseph Cornell, *Objet-livre... to secret of the Camera Obscura... for E.A. Poe, American gothic*, 1938

(Post)modernista in incognito

La scelta di temi e stili da parte di Cornell ha portato buona parte della critica a leggerne la carriera come una sorta di istanza antimodernista e ostinatamente nostalgica, soprattutto prima che uno studio analitico dei materiali d'archivio permettesse una prima ricostruzione del suo metodo di lavoro. Bernd Grove (1992), per esempio, sostiene che le scatole e i collage siano innanzitutto un rifiuto della frammentazione intrinseca a queste tecniche assemblative, in nome di una ricerca nostalgica di unità: «mentre un collage trova il suo senso nella discordia tra gli elementi, è piuttosto la connessione fluida delle parti singole in un tutto inesorabile a creare l'incanto delle scatole di Cornell» (p. 74). Persino Motherwell, che pure non esita a collocare Cornell nell'Olimpo dell'arte americana del Ventesimo secolo, testimonia di alcune difficoltà da parte del contesto, soprattutto nei primi anni, a digerirne la poetica: «eravamo tutti convinti che la nostalgia fosse nemica del modernismo, e il suo lavoro ne è pieno» (intervista riportata in Blair, 1998, p. 67).



Fig. 4 Joseph Cornell, *Pantry Ballet (For Jacques Offenbach)*, 1943

Non mancano tuttavia le voci che individuano in Cornell la presenza di chiare intenzioni moderniste. La stessa Blair introduce tra le coesistenze

di opposti messe in pratica dall'artista quella tra «accenti nostalgici e spinte moderniste» (1998, p. 203). Anne d'Harnoncourt (1978), nota una «crescente tendenza verso la semplificazione e l'astrazione, che si fece particolarmente chiara dopo il 1950» (p. 4), in relazione anche a un profondo interesse per il cubismo e in particolare per Juan Gris. Estremamente interessante è la posizione di Thomas Lawson (1980), secondo cui proprio l'interesse per due temi tipicamente cornelliani, il balletto romantico e il cinema muto hollywoodiano, dimostrerebbe in realtà un gusto estremamente moderno per la «de-individualizzazione» (p. 49) della figura femminile, il cui corpo – tanto nella danza tipica dell'epoca romantica, quanto nella gestualità del muto – diventa segno astratto e pura performatività, come sostenuto da Mallarmé in *Ballets* (1886).

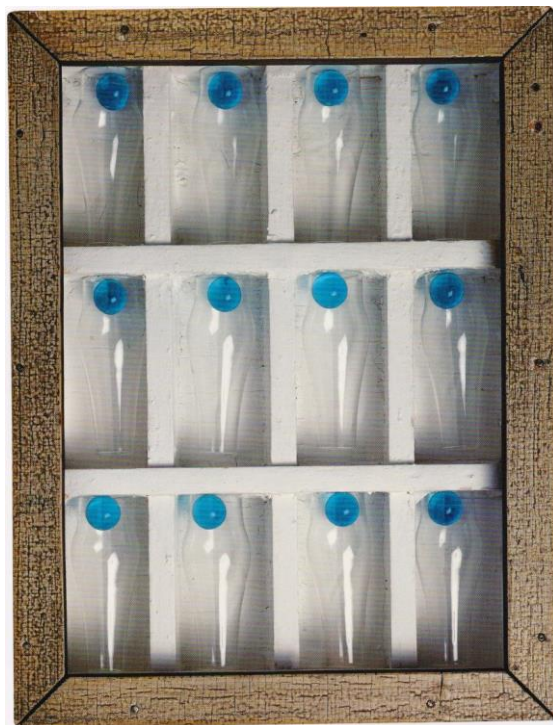


Fig. 5 Joseph Cornell, *An Image for Two Emil(y)ies*, c. 1945

Ma anche le voci critiche contemporanee a Cornell, già nei primi anni di attività, ne individuavano gli aspetti più innovativi. Clement Greenberg, nel recensire in modo insospettabilmente positivo una doppia personale

di Cornell e Laurence Vail nel 1941 («sono entrambi artisti notevolmente dotati»), mette in luce come il surrealismo venga mitigato da Cornell con «una tendenza cui esso è solito opporsi, l'astrazione» (Greenberg, 1942, p. 131). Lo stesso artista, del resto, scrive a Barr, in vista della mostra del 1936, per chiedergli di definirlo non un surrealista, ma «un costruttivista americano» (lettera citata in Ades, 1980, p. 19). Sarebbe naturalmente anacronistico riproporre, oggi, l'opposizione greenberghiana tra surrealismo e modernismo, e del resto già alla fine degli anni Venti Walter Benjamin aveva proposto una lettura del movimento come portatore dell'innovazione attraverso la riattivazione dell'oggetto obsoleto, lettura che può applicarsi anche a Cornell, fatta eccezione probabilmente per la consapevolezza della forza rivoluzionaria insita in questi oggetti (Benjamin, 1929).

C'è naturalmente molto di benjaminiano nel lavoro di Cornell, dall'attenzione per l'infanzia allo spirito del *flaneur*¹⁹, e tuttavia non è forse in questi elementi che va ricercata la sua modernità. Nella recensione citata, Greenberg parla di astrazione, e quasi quarant'anni dopo Rosalind Krauss, pur non soffermandosi nello specifico su Cornell, inserisce l'immagine di una sua opera (*Nouveaux Contes de Fées*, 1948) in un articolo significativamente intitolato *Grids* (Krauss, 1979). Cosa accomuna le numerose griglie di Cornell a quelle tipiche della pittura modernista? Non sono mancati confronti pesanti, come quello con Mondrian (Blair, 1998, pp. 31-21), e sicuramente la griglia ha anche qui la funzione di ordinare il contenuto dell'opera secondo un formato dedotto direttamente dal mezzo, di collocare il processo artistico all'interno del mezzo stesso e di separare ciò che sta dentro l'opera dal debito rappresentativo verso il mondo reale.

Cornell, tuttavia, non ricorre mai alla griglia come formato esclusivo, neanche quando, negli anni Cinquanta, i suoi lavori si fanno più austeri e strutturati. Le sue griglie ricordano piuttosto i *trompe-l'œil* con mensole e armadietti di molta pittura americana di metà Ottocento, o ancora quelle surrealiste di Magritte (un chiaro riferimento si trova nella copertina progettata per "House & Garden" del novembre 1948): il sospetto è che l'organizzazione della struttura sia in questi casi dedotta non da un medium assunto come punto di partenza imprescindibile, ma da un riferimento figurativo alla modalità di conservazione e archiviazione, appunto, dell'armadio o della dispensa. Anche quando la struttura a griglia è più

¹⁹ Cfr. Roscoe Hartigan, 2007, pp. 31-34.

evidente, come in alcune delle *Dovecote* o in *An Image for Two Emil(y)ies* (c. 1945, fig. 5), l'esito è più ipnotico, incantatorio che formalizzante.



Fig. 6 Joseph Cornell, *L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode: cours élémentaire d'histoire naturelle*, 1940

Proprio la scelta del medium è forse l'elemento che rende il modernismo di Cornell così diverso da quello di gran parte degli artisti coevi. Cornell, con le scatole, sembra collocarsi volutamente in un orizzonte non-mediale o "intra-mediale". Lo fa tuttavia in due modi ben distinti fra di loro: da una parte vi sono i lavori più figurativi o addirittura narrativi, dall'altra quelli più astratti e classificatori. Per i primi possiamo utilizzare, sulla scorta di Charles Simic, la definizione di "teatrini" (Simic, 1992, p. 84): la peculiarità del teatrino sta nella sua natura composta di scultura, pittura e installazione. Il teatrino combina spazio letterale e spazio illusorio, o meglio fa recedere lo spazio illusorio alla posizione di fondale, smascherando l'illusione prima ancora che possa compiersi: la scena – lo spazio reale destinato all'azione – è delimitata, ma il suo senso è sintetizzato nell'illusione di fondo. Il teatrino, insomma, è un mondo chiuso in sé, il che ben si adatta alla mente riservata di Cornell ma anche, e soprattutto, alla dimensione intima del suo lavoro: nel passo sui teatrini, Simic scrive che «studiamo la storia e la letteratura di un'epoca, ma non sappiamo nulla di quei drammi che venivano rappresentati per un pubblico

fatto di un solo spettatore» (Sivic, 1992, p. 84). Cornell stesso sembra affascinato da quest'idea di rappresentazione per un solo sguardo: all'interno del coperchio del *Taglioni's Jewel Casket*, l'artista ha posto un'iscrizione che spiega l'ispirazione dell'opera, una storia secondo la quale la leggendaria ballerina Marie Taglioni, in una notte d'inverno nel 1835, sarebbe stata invitata da un bandito russo a danzare per lui, «for this audience of one». I lavori di Cornell sembrano appunto pensati per questo particolare pubblico, quasi a dare un'interpretazione formale dello spostamento dell'arte borghese dalla sfera collettiva a quella dell'individuo. Ecco allora che trova un senso quella coesistenza di materiali di secondaria importanza ed estrema dignità formale che caratterizza i lavori di Cornell: pur non avendo un significato condiviso, questi teatrini sono una messinscena precisa e accurata, per «un solo spettatore». Come si diceva, c'è però un secondo tipo di scatola, di cui quella dedicata a Marie Taglioni è un esempio: la scatola-contenitore, che prende alternativamente la forma dell'armadio-dispensa, come detto, o dello scrigno. Qui, soprattutto nella seconda tipologia, il discorso del medium si fa ancora più complesso. Già l'oggetto dadaista e surrealista metteva in crisi la tradizionale idea di scultura, sostituendo alla pura contemplazione l'accento a un possibile uso o "non-uso", benché solo suggerito: si pensi a esempi celeberrimi come il *Cadeau* di Man Ray o la *Collezione in pelliccia* di Meret Oppenheim, ma anche la *Venere di Milo con cassette* di Dalì. Nel caso di Cornell, tuttavia (si veda per esempio *L'Egypte de M.lle Cléo de Mérode: cours élémentaire d'histoire naturelle*, 1940, fig. 6), il possibile uso dello scrigno sembra essere l'unico modo concepibile di fruire appieno dell'opera: qualsiasi funzione rappresentativa o simbolica sembra abolita a favore di un desiderio di toccare e sperimentare il contenuto delle boccette. Il limite tra opera inscritta in un medium e oggetto, visto dai critici formalisti come Greenberg come confine tra arte e non-arte, sembra varcato inesorabilmente: non c'è più un medium perché non c'è più mediazione, l'oggetto si pone come presente – e utilizzabile – nel nostro mondo senza l'intervento di una cornice che lo segnali come frammento di linguaggio. Non solo, ma *L'Egypte*, pur nella generosità di colori sgargianti e nella preziosità del contenitore, sollecita una fruizione che va al di là del visivo: la lucente superficie delle boccette colpisce sì l'occhio, ma lo fa in modo tale da stimolare gli altri sensi – il tatto, l'olfatto – come succede con la fotografia di un piatto ben presentato o con la confezione di un profumo pregiato.

Queste ultime considerazioni, di per sé, proiettano Cornell verso un ambito che va addirittura al di là del modernismo. Non è un caso che, seppur stimato e apprezzato dai suoi contemporanei, l'artista sia stato rivalutato in maniera massiccia, anche a livello di studi, nei decenni più recenti. Questo atteggiamento problematico nei confronti del medium, che finisce per dissolverlo in una sorta di oggetto-feticcio polisensoriale, richiama alla mente, oltre che le sculture-installazioni di Daniel Spoerri e quelle di Gianfranco Baruchello di metà anni settanta, un'operazione radicale come il *Musée d'Art Moderne* di Marcel Broodthaers (1972), non a caso scelta dalla Krauss come momento decisivo nella formazione della sensibilità post-mediale (Krauss, 2000). Convergono qui anche tutte le manie e le ossessioni di Cornell: come il *Département des Aigles* di Broodthaers, i faldoni d'archivio della casa di Flushing fissano un soggetto e lo indagano in lungo e in largo, attraversando media di diverso tipo. Non solo, ma osservando le pubblicazioni recenti su Cornell, quelle che hanno potuto fare pieno affidamento sugli Archives of American Art, si nota come tra l'archivio stesso e le opere vi sia una sorta di continuità (si veda in particolare Roscoe Hartigan, 2007): lo scarto, la parte dell'attività dell'artista che rimane solitamente in secondo piano, nel caso di Cornell tende a venire alla luce come una forma particolare di "opera". Ecco dunque che alcuni dei fogli riempiti completamente da scritte a mano²⁰ assumono l'aspetto di una delle griglie di Cornell, quasi che l'ossessività personale venga in ogni caso sottoposta alla disciplina della forma.

Questa impressione, a dire il vero, è favorita da un altro elemento decisamente "postmoderno" del lavoro di Cornell: la quasi totale assenza di immagini prodotte direttamente dalla mano dell'artista: «non sapeva disegnare, dipingere o scolpire, eppure era un grande artista americano», scrive Simic (1992, p. 40). Facendo di necessità virtù, o forse intuendo un potenziale sviluppo dell'arte americana, come suggerisce Estill Curtis Pennington, Cornell è tra i primi radicali esempi di quella tendenza all'uso combinatorio di materiali preesistenti che oggi, sulla scorta di Bourriaud, definiamo *postproduction* (Pennington, 1983, p. 14). Come per i contemporanei *post-producers*, la scelta dei materiali, per tornare alla terminologia barthesiana già usata in precedenza, predilige il *punctum* allo *studium*, l'inezia che salta all'occhio all'istanza asseverativa. E come per molti artisti di oggi, il criterio di scelta è giustificato interamente da

²⁰ Si veda per esempio il faldone dedicato a Vermeer, Cornell Papers, Box 11, Folder 39.

“dentro” la sfera dell’individuo, forse per un effettivo autismo, forse nella speranza che il particolare della mente singola possa trovare, in qualche modo, risposte che la collettività non riesce a dare: problema questo, forse più attuale oggi che ai tempi di Cornell. In *An Archival Impulse*, Hal Foster individua una serie di artisti – Thomas Hirschhorn, Sam Durant e Tacita Dean su tutti – i quali hanno costruito interi archivi su figure, cose e fatti di secondaria importanza, spesso legati a percorsi personali più che a un’effettiva ricaduta sulle vicende collettive: questi artisti, tuttavia, sono riusciti a portare la riflessione su un piano condiviso, se non universale (Foster, 2004). Se questo fosse l’intento di Joseph Cornell, non è dato saperlo: di sicuro l’arte del ventesimo e del ventunesimo secolo ha realizzato postumamente il suo desiderio di non essere poi «così riservato».

Bibliografia

Ades, D. (1980), *The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell*, in McShine K. (1981) (a cura di), *Joseph Cornell*, MoMA, New York.

Benjamin, W. (1929), *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino.

Blair, L. (1998), *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order*, Reaktion Books, London.

Boys, C.V., (1890), *Soap Bubbles and the Forces Which Mould Them*, Society for Promoting Christian Knowledge, London; trad. it., (1963), *Le bolle di sapone e le forze che le modellano*, Zanichelli, Bologna.

Breton, A. (2003), *Secondo Manifesto del Surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino.

D'Harnoncurt, A. (1978), *The Cubist Cockatoo: A Preliminary Exploration of Joseph Cornell's Homages to Juan Gris*, «Philadelphia Museum of Art Bulletin», vol. 74, no. 321.

Doss, E. (2007), *Joseph Cornell and Christian Science*, in Edwards, J., Taylor, S.L. (a cura di), *Joseph Cornell: Opening the Box*, Peter Lang, Bern.

Foster, H. (2004), *An Archival Impulse*, «October», no. 110.

Gasiorek, A. (2015), *A History of Modernist Literature*, John Wiley & Sons, Chichester.

Greenberg, C. (1942), *Review of a Joint Exhibition of Joseph Cornell and Laurence Vail*, in Id (1986), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, University of Chicago Press, Chicago-London.

Grove, B. (1992), *The Order of Things*, in Id. (1992), *Joseph Cornell*, Galerie Karsten Greve, Köln.

Hoving, K.A. (2006), *The Surreal Science of Soap: Joseph Cornell's First Soap Bubble Set*, «American Art», vol. 20, no. 1.

Hoving, K.A. (2009), *Joseph Cornell and Astronomy: A Case For the Stars*, Princeton University Press, Princeton-Oxford.

Krauss, R. (1979), *Grids*, «October», no. 9.

Krauss, R. (1999), *A Voyage on The North Sea Art in the Age of the Post-Medium Condition*, trad. it., (2005), *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmediabooks, Milano.

Leppanen-Guerra, A.P. (2011), *Children's Stories and "child-time" in the Works of Joseph Cornell and the Transatlantic Avant-Garde*, Ashgate Publishing, Franham-Burlington.

Lawson, T. (1980), *Silently, By Means of a Flashing Light*, «October», no. 15.

Motherwell, R. (1953), *Preface to a Joseph Cornell Exhibition*, in Growe, B. et al. (1992), *Joseph Cornell*, Galerie Karsten Greve, Köln.

Pennington, E.C. (1983), *Joseph Cornell: Dime Store Connoisseur*, «Archives of American Art Journal», vol. 23, no. 3.

Roscoe Hartigan, L. (a cura di) (2007), *Joseph Cornell: Navigating the Imagination*, Peabody Essex Museum, Salem.

Roscoe Hartigan, L., Lea, S., Sharp, J. (a cura di) (2015), *Joseph Cornell. Wanderlust*, Royal Academy of Arts, London.

Simic, C. (2005), *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Adelphi, Milano.

Solomon, D. (1997), *Utopia Parkway: the Life and Work of Joseph Cornell*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Vine, R. (2003), *Eterniday: Cornell's Christian Science "Metaphysique"*, in Roscoe Hartigan, L. (a cura di), *Joseph Cornell: Shadowplay...Eterniday*, Thames & Hudson, London.