



Giochi di parole nell'arte di Joseph Cornell¹

Eleonora Rovida

*Joseph Cornell, il "cacciatore di immagini"*²

Joseph Cornell, eterno *flâneur* per le strade di Manhattan, è un artista viaggiatore, un "uomo della folla" alla Edgar Allan Poe. I suoi viaggi si limitano alla New York degli emigranti, dei rigattieri, delle biblioteche, dei parchi, dove l'immaginazione infantile dell'artista può esplorare con incanto la meraviglia del quotidiano. Cornell è un autodidatta che si nutre dell'esperienza visiva: la sua arte nasce dalla sua vita, dai suoi incontri, da quello che percepisce e che lo affascina.

La sua fama è legata alla creazione delle *Shadow Boxes, assemblages mnemonici*³ nei quali la poetica dell'*objet trouvé* viene esposta in una ragnatela di corrispondenze che nascono dalle sue consonanze interiori. Le scatole, cioè, sono una collezione di "oggetti trovati" nella città di New York (seguendo un rituale di "caccia di immagini") e assemblati secondo una poesia dettata dal ricordo e dalle sensazioni personali dell'artista. "Ma Cornell, anche se usciva ogni giorno dalla porta del tempo per esplorare le magiche prospettive dell'immaginazione associativa e, come un bimbo che incolla le figurine la sera, lavorava sul tavolo della cucina della modesta casa di Long Island sepolto in un mondo di piccoli oggetti, ritagli di stampe, biglietti di viaggio scaduti, angeli di *bisquit* e di carta ricamata, bicchierini, palle di vetro colorate, etichette, piccoli flaconi, carte del cielo e del mare, fotografie, frammenti di specchio, rami secchi e infiniti relitti del tempo, non per questo mancò di partecipare attivamente, in prima linea, alla vita di quella grande vicenda dell'arte americana"⁴.

Le sue creazioni nascono da un "accumulo" di influenze che rispecchia le diverse tendenze dell'arte americana di quegli anni, debitrice del contatto con la cultura europea: la storia del vecchio continente arriva negli Usa ritagliata e ricomposta nel *collage*, vero e proprio deposito di immagini.

Le scatole di Cornell sono un'evoluzione nonché una rilettura di questa tecnica, *medium* che permette di realizzare le opere secondo un meccanismo di parificazione delle componenti. L'artista rielabora, cioè, i principi teorici alla base del Cubismo, del Dada e del Surrealismo secondo una visione intima e personale filtrata da una memoria nostalgica dal sapore dechirichiano.

Proprio grazie al *collage*, Cornell si avvicina all'arte sperimentando il potere del frammento: è una condizione contemporanea che anima le opere di James Joyce e Gertrude Stein, la musica di Eric Satie, l'arte di Pablo Picasso e Kurt Schwitters. "Il modernismo in arte e in letteratura ha

1 Joseph Cornell (1903-1972).

2 C. SIMIC, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Milano 2005².

3 A. SBRILLI, P. CASTELLI, *Esplorazioni, estensioni, costellazioni. Aspetti della memoria in Joseph Cornell*, "La Rivista di Engramma on line" n. 70, marzo 2009, <www.gramma.it>.

4 *Joseph Cornell*, catalogo della mostra a cura di K. McShine, (Firenze 1981), Firenze 1981, p.11.

dato all'individuo una libertà senza precedenti d'inventarsi un suo mondo a partire dai frammenti di quello esistente"⁵.

La frammentazione e l'attenzione ai singoli elementi nascono dalla sensibilità collezionistica dell'artista: "L'oggetto più caduco egli lo trattava come il più raro cimelio di un principe o di una principessa leggendari: si deve rispettare l'intensità di tale visione e la magia con cui adornava il consueto riferendogli un aspetto espressivo interessante"⁶.

La cantina-laboratorio di Utopia Parkway, emblema della sua passione per l'oggetto, è il deposito espositivo della sua collezione (accessibile a pochi intimi): come in una *Wunderkammer*, gli oggetti diventano rarità da *cabinet de curiosité* e i ritagli di giornale, le pagine delle riviste, gli appunti, le fotografie costituiscono *dossiers* tematici sulla cultura europea e americana.

Una galleria di incontri casuali

La cultura visiva di Cornell non basta a giustificare il suo lavoro interpretativo. La sua arte è specchio del dibattito sull'estetica contemporanea, un intreccio di tecniche e modalità percettive che risentono della cultura europea portata dai Surrealisti.

L'incontro tra Cornell e questi artisti va in scena alla Galleria di Julien Levy, colto e sensibile amante dell'arte che aveva fatto del suo centro espositivo un ponte tra le due culture. Il suo interesse non si limita alle grandi opere, ma si spinge verso le espressioni più bizzarre e sconosciute delle ricerche contemporanee.

Sarà proprio Julien Levy a spronare Cornell ad esporre e a continuare i suoi esperimenti artistici quando gli mostra quei "due o tre *collage* che aveva in tasca"⁷.

Il gallerista diventa un punto di riferimento importantissimo per Cornell, un consulente, un mecenate, un amico e un tramite che gli permette di incontrare i maggiori artisti dell'epoca⁸.

Levy capisce da subito il valore e il fascino dei lavori di Cornell, tanto da inserirli in una delle mostre della galleria: "*Cornell showed his own initial efforts at collage, consisting of montages on cardboard in a photo-collage technique influenced by Ernst, to Julien Levy, who included them in the pioneering Surrealist group show held at the Gallery in January 1932*"⁹. In questa mostra Cornell ha la possibilità di confrontarsi con gli esponenti più significativi dell'arte di quegli anni: "*The exhibition featured collages by Ernst together with paintings by Dali, Ernst, Picasso, Man Ray, Pierre Roy, and others, and photographs by Eugène Atget, J.A. (Jacques André) Boiffard, Man Ray, Georges Lynes, and László Moholy-Nagy*"¹⁰.

L'idea di Levy non è così ardita perché le opere di Cornell sono realmente avvicinabili alla sperimentazione artistica dell'epoca. "*Cornell exhibited a glass bell containing a mannequin's hand holding a collage of roses*"¹¹, un chiaro riferimento a *Snowball* di Man Ray.

Le sue creazioni, dal carattere fortemente collezionistico, risentono del culto vernacolare di Max Ernst: "*Ernst's collages, however, were not just inspirational in their own right. They also resonated with Cornell because his familiarity with the cult of vernacular images that he had grown up with and then encountered in mountains of discarded, out-of-fashion Victorian ephemera during the 1920s*"¹².

5 SIMIC 2005, p. 52.

6 *Joseph Cornell 1981*, p.13.

7 *Ivi*, p.11

8 D. WALDMAN, *Collage, Assemblage and Found Object*, London 1992, p. 204.

9 *Ibidem*

10 *Ibidem*

11 *Joseph Cornell: Navigating the Imagination*, catalogo della mostra a cura di L. Roscoe Hartigan, (Salem, Washington 2006 – 2007), Salem, Washington, London 2006, p. 48.

12 *Ibidem*

Alla fine dello stesso anno Levy promuove la prima personale di Cornell dal titolo *Minutiae, glass Bells, Coups d' Oeil, Jouets Surréalistes*¹³ che evidenzia ulteriormente la vicinanza d'idee tra l'artista e il gruppo.

Cornell parte dalla stessa densità associative illogica dei Surrealisti volta ad un effetto straniante sull'osservatore, ma si sostituisce al caso: l'accostamento dei ritagli nell'arte di Cornell non nasce in modo automatico, ma è frutto di una riflessione originata dalle sensazioni dell'artista, muse della poesia dell'immagine che permette di far incontrare due oggetti in una scatola.

Guggenheim-Ernst: una casa "carica di matti"

Nella New York della cultura, animata da intrecci di idee e di opere innovative, galleristi ed artisti vivono a stretto contatto grazie al fervente mercato dell'arte che basta, da solo, a spiegare molti degli "incontri casuali" dell'epoca.

Tra i maggiori collezionisti delle opere di Cornell intorno agli anni Quaranta c'è Peggy Guggenheim, moglie del noto surrealista Max Ernst e grande acquirente di pezzi pregiati di Calder, Tanguy, Ernst e Duchamp per l'apertura di una galleria, la "Art of this Century".

In una giornata piovosa del 1942 Cornell prova a contattare la Guggenheim per accordarsi sulla spedizione di alcune scatole quando, all'altro capo del telefono, risponde un ospite abituale di casa Ernst: Marcel Duchamp.

La stima tra questi due artisti è ben radicata all'epoca della telefonata: Duchamp aveva consigliato a Peggy Guggenheim l'acquisto delle scatole di Cornell e il "cacciatore di immagini", dal canto suo, nutriva per Duchamp un'ammirazione quasi maniacale, tanto da collezionare ritagli, articoli e fotografie come *objets trouvés* per un *dossier* tematico dell'artista.

I due si erano incontrati per la prima volta nel 1933 ad una mostra di Brancusi organizzata proprio da Duchamp alla Brummer Gallery. C'era una grande folla di visitatori alla mostra, vista l'eco della vicenda legale del celebre *Bird in Space*¹⁴ del 1926: la causa, vinta da Brancusi con l'aiuto di Edward Steichen, aveva facilitato l'importazione delle opere europee negli Stati Uniti.

Duchamp, grazie al suo carattere socievole e alla delicatezza nell'avvicinarsi agli artisti, era riuscito ad accattivarsi la fiducia del timidissimo Cornell: sarà uno dei pochi visitatori della cantina-laboratorio di Utopia Parkway, covo dell'archivista visionario.

Cornell, come Duchamp, è un artista che "lavora con le cose". L'amore per l'oggetto, enigmatico serbatoio di significati, è il nodo d'intreccio dell'operare dei due artisti che scoprono, nella passione per la veridicità dell'opera tridimensionale, un modo di interpretare il contemporaneo sulla scia di Picasso: l'arte non si crea, ma si trova.

Le scatole di Cornell, come i *ready-made* duchampiani, rappresentano l'evoluzione di questa concezione estetica: è la poetica dell'*objet trouvé* prelevato dal suo contesto d'origine e riqualificato come opera d'arte. L'idea rispecchia la stessa finalità del museo in cui un oggetto perde la sua funzione pratica per diventare arte in esposizione proprio come gli *ephemeras* delle *Shadow Boxes*.

L'operazione realizzata da Cornell sull'oggetto, però, è più complessa di quella duchampiana. Il materiale trovato costituisce la prima tappa della sua arte: solo dopo una profonda meditazione che segue le consonanze interiori dell'artista un oggetto incontra l'altro secondo un'associazione tematica che permette di costituire gli *assemblages*.

¹³ Ivi, p. 205.

¹⁴ R. COHEN, *Un incontro casuale. Le vite intrecciate di scrittori e artisti americani (1845-1967)*, Milano 2004, p. 308.

Ernst e Duchamp: una chiave di lettura per l'arte di Joseph Cornell

Se l'arte newyorkese degli anni Trenta è il risultato di una contaminazione tra la cultura americana ed europea proprio grazie agli incontri favoriti dal mercato dell'arte e dalle esposizioni, le opere di quell'epoca sono realizzate secondo una visione fortemente influenzata dal Dada e dal Surrealismo.

La densità associativa dei Surrealisti e la riqualificazione dell'oggetto duchampiano creano uno *shock* sullo spettatore tanto a livello visivo quanto narrativo. Queste opere sono accompagnate da titoli stranianti che risentono dell'atmosfera ludica che nasce dal potere evocativo ed ingannevole dell'immagine e della parola.

È la premessa di quella che verrà identificata come la *différance* derridiana, simbolo dell'impossibile corrispondenza tra immagine/parola e cosa.

La critica, su invito del gioco surrealista e dadaista, ha partecipato allo spettacolo degli artisti, illusionisti del palcoscenico dell'arte, interagendo con le loro opere nell'intento di scoprire i paradossi, i doppi sensi, le assonanze fonetiche e i travestimenti dell'inganno visivo.

Su questa idea di partenza il romanzo- *collage* di Ernst¹⁵, *La Femme 100 têtes*, svela nuovi scenari.

Il titolo è “un *pun* basato sulle possibilità omofoniche della lingua francese con almeno quattro possibili significati: la donna dalle cento teste, la donna senza testa, la donna testarda, la donna sanguisuga”¹⁶.

L'interpretazione linguistica dei titoli è stata applicata anche alle opere di Duchamp: il celebre travestimento dell'artista *Rose Sélavy* è stato letto come *Eros c'est/sel la vie*¹⁷, mentre la sigla *L. H. O. O. Q.* sotto la “Gioconda coi baffi” sembra voler significare *Elle a choqué* o *Elle a chaud au cul*.

La vicinanza di idee tra Cornell e questi artisti, colta da subito da Julien Levy, è sancita dalla sua partecipazione alla mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism* al Museum of Modern Art di New York nel 1936.

Il fascino esercitato dal Surrealismo e da Duchamp su Cornell è storico: “Nel 1942, con grande gioia di Joseph Cornell- che amava il surrealismo già da molto tempo prima che la maggior parte degli americani ne avesse sentito parlare,- i surrealisti e il loro amico Duchamp, che non faceva parte di nessun movimento, lasciarono i pericoli di Parigi per andare a New York”¹⁸.

Il contatto tra Cornell e questi artisti potrebbe aver dato origine ad opere simili non solo sotto il profilo estetico e contenutistico, ma anche narrativo.

L'idea di questo scritto è quella di provare a rivedere l'arte di Joseph Cornell attraverso giochi linguistici basati sulle assonanze fonetiche dei titoli delle sue opere e delle tecniche artistiche sperimentate partendo dalla certezza di un'influenza da parte del Dada e del Surrealismo sul suo modo di creare e della passione per la lingua francese. Lo studio sviluppa e amplia alcune letture realizzate nel corso delle mie ricerche volte ad approfondire il legame tra Cornell e gli artisti delle “scatole magiche”¹⁹: questa espressione veniva utilizzata per connotare il potere illusionistico prima della macchina fotografica e poi del cinema.

15 Il romanzo- *collage* *La Femme 100 têtes* viene pubblicato nel 1929 con una tiratura di 1003 copie da Éditions du Carrefour di Pierre Lévy, lo stesso editore dell'*Hebdomero* di De Chirico.

16 A. NIGRO, *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in “Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada”, catalogo della mostra a cura di M.M. Lamberti e M.G. Messina, (Torino 2007-2008), Milano, 2007, p. 292.

17 M. CALVESI, *Duchamp*, “Art Dossier”, inserto allegato al n. 78, Firenze 1993, p. 14

18 COHEN 2004, p. 307

19 E. ROVIDA, *Cinema e fotografia: approfondimento sull'arte di Joseph Cornell*, Tesi di Laurea Specialistica in Studi Storico-artistici (Relatore: Antonella Sbrilli, Correlatore: Valeria Pica), La Sapienza, Università di Roma, 2009

Il cinema di Cornell: un taglia e cuci di audiovisivi

Cornell è universalmente noto come l'inventore del *Found Footage*, una tecnica cinematografica basata sulla combinazione di fotogrammi provenienti da pellicole preesistenti, montate con visibile imperfezione tecnica: la poesia di immagini si sussegue con effetto straniante sullo spettatore.

Il primo *Found Footage* realizzato da Cornell nel 1936 è *Rose Hobart*: è un *movie-collage* composto da parti tratte da *East of Borneo* (*jungle drama* del 1931 dove compare l'attrice Rose Hobart) e da un documentario scientifico sulle fasi di un'eclissi. Le scene sono accompagnate da un'insolita colonna sonora appartenente a *Holidays in Brazil* di Nestor Amaral. La visione del film è doppiamente falsata: le sequenze si sviluppano a rallentatore rendendo solenne l'incanto della diva, mentre il bianco e nero originale delle pellicole viene alterato da un filtro di vetro blu montato sul proiettore.

L'idea, assolutamente innovativa per l'epoca, non verrà ripresa fino al 1958 quando Bruce Conner monterà *A Movie*.

Il *Found Footage* sembrerebbe un genere minore della cinematografia: in realtà si tratta di una tecnica che è alla base del *Compilation Film* degli anni Sessanta e del *Mokumentary* degli anni Settanta, nonché stile compositivo del *Vj* (*video performance artist*).

Oggi il *Found Footage* si ritrova nella creazione dei video musicali o in un fenomeno televisivo come *Blob*.

Anche internet ha il suo *Found Footage*: i video caricati su *youtube* rappresentano un'interpretazione della tecnica secondo un'elaborazione personale da parte dell'utente.

Il taglia e cuci di audiovisivi genera innumerevoli problemi di *copyright*, ma è anche fattore pubblicitario che, attraverso il recupero di materiali preesistenti, ne promuove la fortuna.

L'idea che è alla base del montaggio di *Rose Hobart* potrebbe essere nata in modo assolutamente casuale nella necessità di riparare le pellicole danneggiate, evento frequente per chi, come Cornell, colleziona vecchi film muti.

Lo spirito infantile di Cornell nell'attaccare le pellicole come nell'assemblare gli elementi delle *Shadow Boxes* riflette l'atmosfera ludica del Surrealismo. La sua arte è un divertimento, un passatempo magico (tanto da chiamare alcune delle sue opere *slot machines*), un'evoluzione dei primi giocattoli realizzati per il fratello Robert. È proprio questo aspetto che mi spinge a leggere il *Found Footage* come *Fun Footage*. Il termine *fun* (che significa "divertente") si avvicina allo spirito dei film di Charlie Chaplin tanto amati da Cornell.

La comicità di Chaplin, però, nasce da un riso amaro in una condizione di disagio e tristezza.

Intorno alla metà degli anni Cinquanta Cornell vuole aggiungere un secondo titolo o sottotitolo al film: *tristes tropiques*. La critica non si interroga su questo doppio titolo credendo che sia un omaggio a Lévi- Strauss. Cornell, invece, aveva trovato questa espressione in *Against Interpretation* di Susan Sontag: "*The tropics are not merely sad. They are in agony*"²⁰. L'espressione tradotta in francese permetteva di creare un'allitterazione forte della "t" e di trasmettere un sentimento di tristezza che caratterizza i primi film di Cornell. La scelta del filtro di vetro blu, quindi, non è più così casuale: in francese *bleu*, come in inglese *blue*, il termine è un sinonimo di "triste".

Il colore si ritrova nelle scatole composte da Cornell per le dive, ma anche nelle fotografie di Lee Miller, musa dei Surrealisti e amica di Cornell. Gli scatti della Miller in questi anni vengono dipinti proprio con una tinta blu che enfatizza l'intento di rappresentare la tristezza nelle teste fluttuanti dei suoi ritratti.

Il titolo d'origine del film, *Rose Hobart*, potrebbe essere un gioco di parole: se si legge in francese suona come *Rose au bard* "(La) rosa al poeta". Vista la stima di Cornell per Duchamp potrebbe essere un omaggio al travestimento dell'artista.

20 S. SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, 2001², p. 80

Il titolo del film è dato dallo stesso nome dell'attrice: *l'actrice* si può scomporre in *lac* (lago) *etricher* (barare). Il primo termine è l'eco della colorazione blu del film e delle immagini liquide che popolano l'arte di Cornell e dei Surrealisti: sono inganni visivi, trucchi da baro.

L' "estetica del rottame"

Cornell progetta altri tre capolavori di *Found Footage*, *Cotillion*, *Midnight Party* e *Children Party*, che saranno completati da Larry Jordan negli anni Sessanta su indicazione dell'artista. La trilogia mostra la stessa frammentazione visiva di *Rose Hobart*, ma suggerisce un'ulteriore interpretazione: i fotogrammi e le pellicole preesistenti vengono montati secondo una pratica di riciclo dei materiali.

Le pellicole vengono trattate proprio come oggetti trovati, tolti dal loro contesto o sequenza d'origine e riquilificati come arte, secondo un'operazione che rispecchia la creazione delle *Shadow Boxes* di Cornell e i *ready-mades* duchampiani. "Cornell giuntava immagini e spezzoni di vecchi film di Hollywood trovati nelle botteghe dei rigattieri. Montava *collage* cinematografici guidato solo dalla poesia delle immagini"²¹.

I materiali trovati nelle botteghe dei rigattieri sono di seconda mano (*second hand*): rappresentano gli *ephemeras* che la grande città ha scartato e abbandonato. Gli oggetti, nell'arte di Cornell e di Duchamp, vengono rivalutati e assunti come opere d'arte proprio come avviene in un museo. L'*objet trouvé* perde ogni funzione d'origine e assume una seconda/nuova fine (*second end*). Tra *second hand* e *second end* c'è un'assonanza fonetica che rispecchia il legame contenutistico tra le due espressioni.

La pratica del riciclo nell'arte di Joseph Cornell segue una visione tardo-romantica e simbolista: ricorda il poeta straccivendolo di Charles Baudelaire che subisce il fascino della città, ma anche Arthur Rimbaud che pensava la poesia come tre scarpe spaiate all'ingresso di un vicolo oscuro²². L'idea di un'arte fatta di piccoli oggetti raccolti per strada trova eco nell'autobiografia di Nadar²³ dal titolo *Quand j'étais photographe*: "Nous sommes à une époque de curiosité esasperée qui fouille tout, hommes et choses; à défaut de la grande histoire que nous ne savons plus faire, nous ramassons les miettes de la petite avec un tel zèle que notre considération en est venue à ouvrir ses grands yeux devant un collectionneur de timbres-poste"²⁴.

Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) è uno degli artisti più amati da Cornell: "Cornell also admired Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) for his portraits of Baudelaire, Delacroix, Sarah Bernhardt, Offenbach, George Sand, Jules Verne, and others"²⁵. Dei tanti ritratti vorrei ricordare, in particolare, quello di Gérard de Nerval, artista per cui Cornell nutriva una stima particolarissima: il poeta era noto per il suo girovagare per le strade di Parigi con un'aragosta al guinzaglio.

La città come deposito di immagini costituisce la fonte ideale per reperire i materiali per le scatole: "La città è il luogo dove gli opposti più improbabili si incontrano, il luogo dove le nostre separate intuizioni per un attimo convergono.. La città è un labirinto di analogie, una foresta simbolista di corrispondenze"²⁶.

Gli oggetti trovati da Cornell si incontrano nella magia delle *Shadow Boxes* proprio come le scarpe spaiate di Rimbaud nella poesia di un vicolo oscuro. Le scatole, come i *collages*, diventano teorie dell'accumulo di immagini. Anche il *Found Footage* esprime questa sensazione: il risultato è una sequenza di fotogrammi che, accostati, provocano un forte attrito concettuale sulla scia dello *shock* surrealista. Il termine *footage* letto in francese si può scomporre in tre termini *fou* (folle), *tas* (cumulo che leggerei come accumulo) e *je* (io). Questi

21 SIMIC 2005, p. 97.

22 *Ivi*, p. 49.

23 Felix Nadar (1820-1910).

24 F. NADAR, *Quand j'étais photographe*, Plan de la Tour (Var) 1979², p. 191-192.

25 D. WALDMAN, *Joseph Cornell : Master of dreams*, New York 2002, p. 76.

26 SIMIC 2005, p. 33.

elementi sono presenti nell'estetica delle opere di Cornell, ma nel film sono ancora più evidenti grazie al potere del cinema che diventa un'esperienza eternamente ripetibile. Il risultato, quindi, è una pellicola (*footage*) dove l'io-artista (*je*) crea un accumulo (*tas*) illogico (*fou*) di immagini trovate (*found*).

Monsieur Phot tra cinema e fotografia

I film di Cornell sono prodotti cerebrali, realizzazione di idee già abbozzate agli inizi degli anni Trenta: “initially Cornell’s film existed in his mind’s eye recorded in form of scenarios that he wrote”²⁷.

Il primo approccio al cinema, infatti, riguarda un soggetto cinematografico, un *movie scenariotratto* da una sceneggiatura trovata in una rivista surrealista. Lo *screenplay* è composto da diecitempi *typed pages* progettate per essere proiettate con uno stereoscopio.

Il soggetto “dramatizes the experience of a nineteenth century New York photographer, a man who resembles a camera in that he’s always on the outside, always looking in, yet who’s sensitive he feels overwhelmed by everything he sees”²⁸.

Phot è un'abbreviazione per *photographe*: Cornell si identifica con il personaggio, un girovago che, come lui, si lascia guidare dal fascino delle immagini che si presentano davanti ai suoi occhi. La percezione sembra essere addirittura quella di una macchina fotografica che interpreta la realtà indagata con l'obiettivo.

Il suo sguardo si concentra su un gruppo di “monelli” (*urchins*): sono gli stessi bambini che popolano i vicoli catturati dall’ “occhio del secolo”: Henri Cartier Bresson. I suoi scatti, arrivati a New York proprio in quegli anni, affascinano tanto Cornell quanto Julien Levy perché propongono un tipo di fotografia che si concentra sul quotidiano e sul banale, temi molto cari ai surrealisti.

Le stesse tematiche nonché la medesima qualità estetica sono tratti dominanti degli scatti di Eugène Atget, il fotografo più amato dal Surrealismo. Le sue opere costituiscono un *corpus* che rappresenta il miglior foto-documentario di Parigi. Gli scatti di Atget, pubblicati sulle riviste surrealiste dell'epoca da Man Ray, vengono portati a New York da Berenice Abbott: le fotografie saranno esposte alla Galleria di Julien Levy e contribuiranno ad arricchire di idee e nuovi spunti l'arte americana.

Gli scatti di Atget più amati dai Surrealisti immortalavano le vetrine parigine, veri capolavori di accumulo di oggetti in esposizione, proprio come le scatole di Cornell. Il vuoto metafisico che circonda i manichini esposti ricorda tanto il *Soap Bubble Set* del 1936 quanto le opere dechirichiane. Gli scatti, infatti, sono attraversati da un'atmosfera nostalgica per la città. Lo stesso sentimento pervade le opere della Abbott, molto simili agli scatti di Atget, ma espressione della tipica esagerazione americana.

Le vetrine creano immagini stranianti dovute al riflesso dello spettatore che si avvicina per vedere l'esposizione: il potere del vetro, capace di riflettere come uno specchio, si ritrova nella composizione delle *Shadow Boxes* di Cornell.

L'inganno dovuto al potere del vetro è un trucco: è un falso. *Monsieur Phot* è stato letto dalla critica come *Monsieur Faux*²⁹: l'idea della resa falsata è data anche dalla progettazione dello scenario pensato appunto per essere proiettato con uno stereoscopio capace di illudere l'occhio mostrando all'osservatore un'immagine tridimensionale. I visori ottocenteschi di questo tipo sono la premessa dell'inganno cinematografico: “Il cinema, ovviamente, è il più riuscito trucco illusionistico”³⁰.

La tridimensionalità è una condizione vera, un avvicinamento alla vita stessa, motivo per cui Cornell passa dal *collage* al mondo della scatola cercando, proprio come i Surrealisti, una spazialità reale. Cornell “condivide con i surrealisti la necessità di far prevalere l'elemento

27 Joseph Cornell : *Navigating the Imagination* 2006, p. 70

28 D. SOLOMON, *Utopia Parkway : the life and work of Joseph Cornell*, Boston 2004, p. 75

29 WALDMAN 2002, p. 122

30 SIMIC p.70

psichico, di avviare un discorso interiore, di introdurre la vita dell'opera in progresso nella dimensione stessa della propria vita (...) Di ritrovare così una spazialità non astratta ma reale, cioè che trovasse echi inconfondibili entro di noi, di conferire un significato psichico ad ogni forma, di percepire la realtà non come estraniante, ma come una realtà che nasconde un'altra realtà"³¹.

La qualità estetica imprecisa delle opere di Cornell e degli scatti di Atget riflettono l'estetica dell' "errore" che, in francese, si traduce con il termine *faute*. Forse *Monsieur Phot* è in realtà *Monsieur Faute*. La *fautographie* ha una storia illustre³²: *l'erreur photographique* risale alla fine dell'Ottocento, ad André Adolphe Eugène Disdéri, ad Antonio Beato, a Roger Fenton, ma anche a Man Ray che, per primo nel Novecento, si definisce *fautographe*.

L'errore fotografico ha una sua valenza artistica: la fotografia errata (*ratée*), rifiutata per mancanza di precisione nella messa a fuoco o nella taratura del diaframma, costituisce un'opera d'arte quanto quella esatta (*tarée*).

Esiste, a livello linguistico, un forte legame tra le due tipologie di fotografia *ratée* e *tarée*: l'una costituisce l'anagramma dell'altra: "*Il faut être amateur d'anagrammes pour comprendre que la photographie ratée servira, précisément, à tarer la photographie*"³³.

La fotografia: un metodo per il "cecchino di Manhattan"

L'identificazione tra Cornell e la macchina fotografica di *Monsieur Phot* non può essere casuale. L'artista, nel soggetto cinematografico, mostra come il suo metodo per la "caccia delle immagini" sia in realtà una tecnica molto simile alla fotografia: "*A camera aperture can be described as an eye or a window, yet Cornell walkabouts in New York's outdoor studio had so opened his observational aperture that being confined to a lens at close range most likely did not appeal him*"³⁴.

L'idea di scegliere all'interno di una moltitudine in accumulo l'immagine che più colpisce l'artista riflette il meccanismo di selezione operata attraverso l'inquadratura fotografica.

"Scattare una fotografia", in inglese e in francese, si rende con una terminologia che segue l'idea dell'oggetto trovato: *take a photograph* o *prendre une photo*.

La fotografia, come suggerisce Benjamin, interpreta la realtà: lo stesso avviene nell'arte di Cornell dove l'artista, che si identifica con la *camera* di *Monsieur Phot*, agisce come una macchina fotografica e filtra le immagini.

L'inquadratura "ritaglia" in un certo senso una parte dell'immagine della realtà operando un meccanismo di scelta che è alla base della ricerca del materiale per il *collage* e per le scatole.

Lo scatto (*snapshot*) è un vero e proprio frammento (*snippet*) della visione. La radice inglese del termine *snippet* è *snip* che significa "sarto" o "ritaglio".

Cornell dedica una particolare cura alla scelta del ritaglio/oggetto: è come se avesse la precisione di un cecchino. In inglese questo termine si traduce come *sniper* e deriva sempre dalla radice *snip*.

L'idea di Cornell come cecchino viene da diverse caratteristiche della sua arte. Simic lo chiama "il cacciatore di immagini", definizione appropriata se si pensa che "*most of his hunting was done in lower Manhattan, where Cornell browsed through bookstalls, record stores, variety shops, used-magazine outlets, and five-and-dimes for hidden treasures*"³⁵. Quando guardiamo *Untitled (Medici Prince)* del 1952, inoltre, "non si sa se ad esempio siamo noi sotto lo sguardo critico di un principe dei Medici che ci giunge dal fondo di una scatola, oppure se ne stiamo contemplando

31 *Joseph Cornell 1981*, p. 11

32 C. CHÉROUX, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique) 2003

33 *Ibidem*, p. 62

34 *Joseph Cornell : Navigating the Imagination 2006*, p. 71

35 B. M. STAFFORD, F. TERPAK, *Devices of Wonder. From the world in a box to images on a screen*, Los Angeles, 2001, p.281

l'immagine attraverso il mirino di un fucile"³⁶. Nelle sue opere compaiono tantissimi bersagli, cerchi e anelli che imprigionano gli uccellini che popolano le *Shadow Boxes*³⁷: queste scatole-ombra/delle ombre rimandano ad una metafora di morte e fanno di Cornell un artista funereo. Il compito del cecchino è quello di individuare la sua vittima con attenzione e precisione nonché di sparare: questo termine si traduce con *to shoot* che, in inglese, significa anche filmare o fotografare. Cornell potrebbe essere definito "il cecchino di Manhattan".

Found photography e objet trouvé

La fotografia non è solo un metodo per la caccia di Cornell, ma una vera e propria passione dell'artista.

Per un collezionista come Cornell gli scatti, le *cartes de visites* vittoriane, le immagini ritagliate da giornali e riviste sono piccoli tesori visivi da inserire nelle *scatole*, nei *collages* e nei *dossiers* tematici conservati nella cantina-laboratorio di Utopia Parkway.

La fotografia offre all'artista opere documentarie e commerciali allo stesso tempo: "*thanks to technological advances in printing and photography after 1820, images abounded in inexpensive illustrated book and magazines, and mass-produced prints, trade cards, and sheets of die-cut 'scraps' to decorate scrapbooks and letters. All were intended for mass consumption as advertising or as educational and recreational accessories*"³⁸. Sono merci e quindi vengono trattate come oggetti trovati.

L'idea della *found photography* non è casuale: Cornell dimostra di aver amato e capito l'arte di Atget tanto cara al Surrealismo. Atget, infatti, non si era mai definito un fotografo, ma si considerava un artigiano al servizio degli artisti tanto da chiamare i suoi scatti *documents pour artistes*.

Susan Sontag, commentando le considerazioni di Benjamin sulla fotografia (in particolare della fotografia di Atget), ricorda "nella particolarità che questo fotografo ebbe nel prediligere il ciarpame, i rifiuti, il kitsch, si dimostra come la fotografia realizzi l'imperativo surrealista di adottare un atteggiamento egualitario di fronte a un qualsiasi oggetto"³⁹. Il fotografo si comporta come il poeta straccivendolo di Baudelaire: "come un collezionista del ciarpame, come un avaro che custodisca un tesoro di rifiuti, il fotografo è uno straccivendolo surrealista, che trasforma la rovina urbana in opera d'arte"⁴⁰.

Cornell si avvicina alla fotografia del banale nello stesso periodo in cui Ansel Adams⁴¹ costituisce il gruppo *f/64*: nato nel 1932, il gruppo concentra la propria attività sugli stimoli offerti dai risvolti sociali e dall'attualità proponendosi di rilanciare l'arte contemporanea sul principio dell'indipendenza ideologica del fotografo e della fotografia che doveva dedicarsi in maniera diretta alla cattura della quotidianità.

Lo scatto più conosciuto di Ansel Adams, realizzato nello stesso anno, è *Rose and Driftwood*, erroneamente reso come "Rosa su legno galleggiante". *Driftwood*, in realtà, significa "detrito" o "relitto", eco dei principi del gruppo *f/64* e dell'estetica del rottame dell'arte di Cornell. *To drift*, inoltre, è un verbo dalla triplice valenza: può significare sia "girovagare" che "ammucchiarsi" (e quindi accumularsi) o "andare alla deriva".

Cornell è un artista girovago per le strade di Manhattan che raccoglie oggetti e li accumula nelle scatole.

"Andare alla deriva" rimanda al mondo del mare e delle navi, temi molto cari a Cornell che discendeva da una famiglia di navigatori di origine olandese.

36 *Joseph Cornell 1981*, p.14

37 *Ibidem*

38 *Joseph Cornell: Navigating the Imagination 2006*, p. 27

39 S. Sontag cit P. CALEFATO, *Camera lucida. Note sulla fotografia* <<http://xoomer.alice.it/pcalefato/fotografia.htm>>

40 *Ibidem*

41 Ansel Adams (1902-1984)

Nelle sue opere i riferimenti a questo mondo sono frequenti: i vascelli⁴², l'acqua e il mare (come metafora di visioni liquide) e le scatole dedicate alle rose dei venti⁴³.

Un gioco di ritratti

I cataloghi e le mostre dedicate all'arte di Joseph Cornell sono pieni di scatti che ritraggono l'artista a Utopia Parkway. Il suo rapporto con i fotografi è ben documentato da numerose lettere, pagine di diario e appunti conservati alla Smithsonian Institution.

Il contatto con questi artisti è favorito dagli scambi che caratterizzano l'ambiente newyorkese degli anni Trenta, ma anche dal crescente interesse dei fotografi per Cornell alla fine degli anni Sessanta.

Nel 1932 Julien Levy organizza la prima personale di Elizabeth (Lee) Miller⁴⁴ nota come la "Musa dei Surrealisti": è la modella di Steichen e Man Ray nonché allieva e amante di quest'ultimo negli anni trascorsi a Parigi per imparare la tecnica fotografica.

Gli scatti della fotografa sono i ricordi della sua vita: paesaggi che spaziano dall'Egitto, alla Normandia, da Londra a New York, veri foto-documentari emotivi dei suoi viaggi; capolavori rivisitati di *still life* su cosmetici e profumi in accumulo; ritratti degli artisti dell'epoca (Miro, Delvaux, Picasso, Ernst). I suoi lavori sono filtrati dall'amore per il teatro coltivato grazie alla duplice attività di attrice e ballerina.

L'incontro tra Cornell e Lee Miller alla Galleria di Julien Levy è l'inizio di una profonda amicizia, collaborazione e reciproca influenza nella sperimentazione di entrambi.

Nel 1933 la fotografa rende omaggio all'amico con una serie di sei scatti che ritraggono l'artista come se fosse un fotomontaggio: le fotografie, in realtà, sono un inganno ottico in prospettiva che presentano la testa fluttuante di Cornell incastonata in un veliero.

Cornell, come già detto, discende da una famiglia di navigatori olandesi. In olandese il vascello si traduce come *pot*: forse *Monsieur Phot* si può leggere come *Monsieur Pot*.

La serie di ritratti è accompagnata da un estratto di *Art and Artillery* scritto da Julien Levy che sancisce il rapporto di amicizia tra i tre.

Il titolo dell'opera è *Joseph Cornell or Twelve Needles dancing on the Point of an Angel: needles*, in inglese, si riferisce tanto alle lancette dell'orologio quanto agli aghi. *To needle*, infatti, significa "cucire" e ricorda alcune opere di Cornell dove la figura umana passa attraverso una macchina da cucire. Il *collage* e il *Found Footage*, inoltre, sono simili ad un taglia e cuci.

Negli ultimi anni della vita di Cornell, il mondo della fotografia scopre e si appassiona all'arte del "cacciatore di immagini" realizzando opere affascinanti ed enigmatiche.

I fotografi, muniti della loro "scatola magica", interpretano la creatività dell'artista attraverso una serie di ritratti che, a mio avviso, sono più che documenti visivi.

Si pensi a *Cornell at Central Park* di Bearve dove Cornell sembra sollevare una roccia per scoprire una fatina. Forse è una metafora della poetica della meraviglia che incanta la sua arte: è il mondo delle piccole cose. Gli oggetti trovati sono capolavori di magia: l'*objet trouvé* appartiene ad un mondo fatato.

L'oggetto trovato è un *ready-made* o *étant donné*, ma *made*, in francese, si traduce con *fait* che suona come *fée* (fata). Il mondo fatato creato da Cornell nasce da una capacità unica di rapportarsi agli oggetti: è uno stregone⁴⁵ che coglie e crea la magia.

Hans Namuth, fotografo e cineasta tedesco, ritrae Cornell che "ascolta un libro": l'opera si intitola *Joseph Cornell listening to a book*, eco dell'approccio sinestetico dell'artista con gli oggetti.

42 *Shooner*, 1931

43 *Object (Roses des vents)* del 1942-53

44 Sembra che Lee Miller abbia avuto una relazione sentimentale con il gallerista. K. WARE, *Dreaming in black and white: photography at the Julien Levy Gallery*, Yale 2006

45 N. WILLARD, *The sorcerer's apprentice: a conversation with Harry Roseman, assistant to Joseph Cornell*, "Michigan Quarterly Review", Volume XXXVIII, n. s. I, Winter 1999, pp. 37-56

Negli stessi anni Cornell chiede a Duane Michals di fotografarlo. L'artista noto come il "metafisico della fotografia" è grande amico di Dore Ashton e René Magritte. Il suo lavoro è un gioco tra immagini e parole proprio grazie al contatto con il surrealista: i suoi scritti sono pieni di termini attinti ad altre lingue per esprimere i suoi inganni. Ogni scatto si arricchisce di significati simbolici e nascosti dovuti alla matrice cristiana dell'arte e della vita di Michals. Il suo stesso nome è un deposito di significati che traducono la sua vita: "Duane" rispecchia la *duality* della sua arte, mentre "Michals" è il simbolo della sua identificazione con l'arcangelo Michele.

I ritratti realizzati per Cornell mostrano una grande attenzione alle opere dell'artista e un'interpretazione ludica attraverso significati difficili da leggere.

Il ritratto più conosciuto di Cornell scattato da Michals risale agli anni Settanta e raffigura l'artista davanti alla specchiera: la sua forma lieve e leggera ricorda i rayogrammi di Man Ray, ma anche le sovrapposizioni fotografiche nei ritratti scattati da Michals a Magritte.

Dietro la sagoma di Cornell ci sono delle tende finissime. "Tenda", in inglese, si traduce con diversi termini che sembrano ricordare molti aspetti dell'arte di Cornell.

Curtain, la traduzione più ovvia, è un termine utilizzato anche per "sipario": le scatole sono teatrini e non si deve dimenticare la presenza dei tendaggi rossi nelle opere dechirichiane.

Lo stesso vale per *canavas* traducibile anche come "scenario".

Awning indica la "tenda" e il "riparo": Utopia Parkway è il riparo di Cornell che sembra vivere in una bolla. Nelle sue opere Cornell si identifica con gli uccellini: il volo (*flight*, traducibile anche come "evasione") è sempre definito pericoloso nei suoi scritti. La casa è la sua vera protezione.

Un'altra espressione per tradurre "tenda" è *booth* che si riferisce anche alla bancarella: si pensi ai luoghi più frequentati da Cornell nel suo girovagare per Manhattan. *Booth*, però, indica anche la "cabina di registrazione" o di "proiezione". Il *booth man* è colui che si occupa delle proiezioni cinematografiche e Cornell è un grande creatore di cortometraggi: i suoi capolavori, come *Rose Hobart*, sono frutto di un taglia e cuci di audiovisivi con effetti stranianti (dal colore alle scene rallentate) applicati proprio in fase di proiezione.

In una serie di ritratti del 1972 sempre ad opera di Michals, Cornell tiene tra le dita un vasetto contenente un insetto. "Vaso", in francese, si dice *pôt*: forse Michals interpreta *Monsieur Photcome Monsieur Pôt*.

"Insetto", in inglese, si può tradurre come *bug* o *insect*, ma anche come *ephemera*: *gliephemeras/ae* sono le "cose effimere", vere protagoniste dell'arte di Cornell.

In natura gli insetti (*ephemeras/ae*) restano imprigionati nelle tele dei ragni: l'idea della scatola come ragnatela di corrispondenze riporta al ritratto di Cornell realizzato in collaborazione con Robert Delford Brown nel 1968 dove il soggetto sembra intrappolato in una sostanza solida, quasi vischiosa. "Come l'Uomo Ragno dei fumetti, il voyeur solitario si muove lungo una rete di forze occulte"⁴⁶.

In tutta la serie dei ritratti realizzati da Michals il vasetto viene posizionato in svariati punti di Utopia Parkway. C'è una foto in cui Cornell viene ritratto con la mano sul viso, proprio come nel ritratto di Warhol: è una posizione con cui il fotografo immortalava gli artisti che percepiscono la realtà attraverso l'"occhio della mente". In questo scatto il vasetto è appoggiato sulla scatola di *Bébé Marie* utilizzata come tavolo: in inglese il *pot* è il banco da poker. *Monsieur Phot* potrebbe essere un giocatore che bara, idea sensata se si pensa che la proiezione con lo stereoscopio inganna l'occhio.

Anche la fotografia più recente ha reso omaggio a Joseph Cornell: Jerry Uelsmann, postvisualizzatore molto amato da Michals, ha reinterpretato l'arte dei Surrealisti e di Duchamp attraverso una serie di scatti illusionistici realizzati alla fine degli anni Novanta.

Il metodo di Uelsmann è molto simile a quello di Cornell: le fotografie sono un serbatoio di immagini a cui attingere per creare fotomontaggi surreali grazie alla sua sorprendente abilità in camera oscura. Uelsmann omaggia Cornell con un'opera suggestiva dove l'occhio al centro di una scatola è inglobato in una specchiera fluttuante tra sfere sospese nel nulla. Il titolo *Meditating*

46 SIMIC 2005, p. 33

on the I and Eye of Joseph Cornell è un gioco basato sull'assonanza fonetica tra *I*(io) e *Eye* (occhio).

Eye, in inglese, indica anche l'obiettivo fotografico, ennesimo riferimento a *Monsieur Phot*.

BIBLIOGRAFIA

- P. CALEFATO, *Camera lucida. Note sulla fotografia*, <<http://xoomer.alice.it/pcalefato/fotografia.htm> >.
- M. CALVESI, *Duchamp*, "Art Dossier", inserto allegato al n. 78, Firenze 1993.
- C. CHÈROUX, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique) 2003.
- R. COHEN, *A Chance Meeting: Intertwined Lives of American Writers and Artists, 1854-1967*, tr. It. a cura di S. Manferlotti, *Un incontro casuale. Le vite intrecciate di scrittori e artisti americani, 1845-1967*, Milano 2006.
- D. GAZE, *Concise Dictionary of Women Artists*, London 2001.
- M. LIVINGSTONE, *The Essential Duane Michals*, Boston 1997.
- Joseph Cornell*, catalogo della mostra a cura di K. McShine, (Firenze 1981), Firenze 1981.
- F. NADAR, *Quand j'étais photographe*, Plan de la Tour (Var) 1979².
- A. NIGRO, *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in "Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada", catalogo della mostra a cura di M.M. Lamberti e M.G. Messina, (Torino 2007-2008), Milano, 2007, pp. 280-296.
- Joseph Cornell: Navigating the Imagination*, catalogo della mostra a cura di L. Roscoe Hartigan, (Salem, Washington 2006 – 2007), Salem, Washington, London 2006.
- A. SBRILLI, P. CASTELLI, *Esplorazioni, estensioni, costellazioni. Aspetti della memoria in Joseph Cornell*, "La Rivista di Engramma on line", n. 70, marzo 2009, <www.gramma.it>.
- C. SIMIC, J CORNELL, *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*, (tr. it. a cura di A. Cattaneo, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*) Milano 2005².
- D. SOLOMON, *Utopia Parkway: the life and work of Joseph Cornell*, Boston 2004.
- S. SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, 2001².
- B. M. STAFFORD, F. TERPAK, *Devices of Wonder. From the world in a box to images on a screen*, Los Angeles 2001.
- D. WALDMAN, *Collage, Assemblage and the Found Object*, London 1992.
- D. WALDMAN, *Joseph Cornell: Master of dreams*, New York 2002.
- N. WILLARD, *The sorcerer's apprentice: a conversation with Harry Roseman, assistant to Joseph Cornell*, "Michigan Quarterly Review", Volume XXXVIII, n. s. I, Winter 1999, pp. 37-56.
- K. WARE, *Dreaming in black and white: photography at the Julien Levy Gallery*, Yale 2006.

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista

BTA - Bollettino Telematico dell'Arte

3 Ottobre 2014, n. 733

<http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00733.html>