



OSTENDE
GRAND
HOTEL FONTAINE
DE REPUTATION UNIVERSELLE
Près de la Mer et du Kursaal
MAISON DE PREMIER ORDRE
AGRANDISSEMENTS CONSIDERABLES EXECUTES EN 1891
Grand Confort et Installations modernes
ASCENSEUR HYDRAULIQUE
200 CHAMBRES ET SALONS
Grande salle à manger de 250 couverts contenant une magnifique collection de tableaux de maîtres. — Déjeuner de poche remarquable, 3 fr. le couvert, de 11 heures à 2 heures. — Grande salle d'hôte à 6 heures. — Tables particulières, restaurant à la carte et à prix fixe. — Prix de famille, pension. — Salles de Lecture et de Conversation. — Salle des Dames. — Bibliothèque. — Fumoir. — Grande Cour-Jardin. — Bains chauds et froids. — Eau de mer et Eau douce. — Grands et petits appartements séparés. — Téléphone.
OUVERT TOUTE L'ANNEE
Arrangements pour le mariage d'été
Omnibus aux trains et balcons



NAPLES.
G^d Hotel du Vesuve.
First-class Hotel. Unrivalled Position.
Splendid view on the Bay & Vesuvius.


Joseph Cornell

Firenze, Palazzo Vecchio, Sala d'Arme
6 luglio - 13 settembre 1981

Joseph Cornell

A cura di Kynaston McShine
Presentazione di Giuliano Briganti

La mostra è stata organizzata dal Comune di Firenze con gli auspici dell'International Council of the Museum of Modern Art, New York

Curatore della mostra: Kynaston McShine

Consulenza: Giuliano Briganti

Coordinamento: Sergio Salvi

Organizzazione: Paola Pelanti, con la collaborazione di Francesco Borgognoni, Silvana Castaldi, Luca Facchini, Stefano Mecatti e Leonardo Sestucci

Allestimento: Walter Natali

Budget e amministrazione: Luciano Aiazzi, con la collaborazione di Fiammetta Bartolini, Bruna Tognaccini e Marzia Venturini

Board of Trustees
The Museum of Modern Art, New York

William S. Paley
Chairman of the Board

Mr. Gardner Cowles
Mrs. Henry Cobb
Mr. David Rockefeller
Vice Chairmen

Mrs. John D. Rockefeller 3rd
President

Mrs. Frank Y. Larkin
Mr. Donald B. Marron
Mr. John Parkinson III
Vice Presidents

Mr. John Parkinson III
Treasurer

The International Council
The Museum of Modern Art, New York

Prinz Franz von Bayern
Chairman of the Board

Mrs. Alfred R. Stern
President

Edmund C. Bovey
Mrs. Bertram Smith
Mrs. Donald B. Straus
Vice Chairmen

Mrs. Henry J. Heinz II
Mrs. John Barry Ryan
Fitzhugh Scott
Mrs. John Farr Simmons
Vice Presidents

Mrs. L. vA. Auchincloss
Secretary

David J. Urban
Treasurer

Il Museum of Modern Art ha la straordinaria opportunità di presentare a un più vasto pubblico europeo il mondo meraviglioso di Joseph Cornell. Il sogno dell'Europa, e in particolare dell'Italia, ha una così gran parte nel lavoro di questo artista: la mostra a Palazzo Vecchio rappresenta dunque un'occasione particolarmente significativa per la sua opera.

È con grande determinazione ed energia che la Principessa Laetitia Boncompagni ha operato perché la mostra fosse presentata in Italia. A lei va tutta la nostra riconoscenza.

A nome dell'International Council of the Museum of Modern Art vogliamo ringraziare tutte le altre persone che hanno reso possibile questa mostra, che deve a Giuliano Briganti, fin dalla sua progettazione, una continua assistenza.

Un ringraziamento particolare al Dott. Fulvio Abboni, Assessore alla Cultura del Comune di Firenze, ed ai suoi collaboratori, in particolare Sergio Salvi e Paola Pelanti, che hanno assicurato a Joseph Cornell la grande ospitalità della città di Firenze, nonché a Walter Natali che ha curato l'ambiente per la mostra con un progetto essenziale ma di grande sensibilità.

Il Centro Di ha realizzato il catalogo e il manifesto con l'abituale accuratezza progettuale: a Ferruccio Marchi ed ai suoi collaboratori il nostro vivo apprezzamento.

Ad un avvenimento come questo lo staff del Museum of Modern Art ha dedicato molto del suo tempo: vogliamo ringraziare il Direttore Richard Oldenburg e i suoi collaboratori per la dedizione e l'entusiasmo offerti a questa mostra.

Un nostro debito di riconoscenza è verso il curatore della esposizione, Kynaston McShine, Senior Curator of the Department of Painting and Sculpture, per l'attenzione con la quale ha seguito ogni aspetto della mostra; egli è stato assistito in ogni fase da Monique Beudert, da Patricia Houlihan e da Jane Fleugel: a tutti loro esprimiamo la nostra particolare gratitudine.

Infine, questa mostra non avrebbe potuto aver luogo senza la grande generosità dei prestatori delle opere, ai quali teniamo a rivolgere il nostro profondo tributo di apprezzamento e di riconoscenza.

Waldo Rasmussen
Director
The International Program

Sommario

Presentazioni:

Fulvio Abboni, 9

Giuliano Briganti, 11

Kynaston McShine, 13

Note biografiche, 17

Tavole a colori, 21

Costruzioni, 33

Collages, 91

Films, 125

È stata sempre una presenza molto discreta quella di Joseph Cornell sulla scena dove si svolse, fra l'inizio degli anni trenta e la fine degli anni cinquanta, il crescere vigoroso e l'affermarsi della nuova pittura americana. Una presenza discreta e leggera. Sì, sono queste le parole de 'la chanson douce' di Verlaine ('elle est discrète elle est légère, un frisson d'eau sur de la mousse') e mi accorgo che pensando a Cornell e al lento segreto crescere della sua fortuna, mi sono affiorate alla memoria così, senza alcun legame apparente. Ma non senza una ragione, come accade sempre in questi casi. Perché ora quell'associazione mi fa anche riflettere che a pochi artisti, forse, come a Cornell si adattino meravigliosamente i versi dell'Art poétique' ('il faut aussi que tu n'aïlles point/choisir tes mots sans quelque méprise' e via di seguito) che furono scritti esattamente trent'anni prima che Cornell nascesse. Sarà forse perché dalle carte del cielo del solitario viaggiatore incantato di Utopia Parkway (Flushing, Long Island, N.Y.) l'astro del simbolismo non ha mai cessato di occhieggiare. Leggero e discreto.

Si direbbe sia nata dal silenzio e dalla solitudine la sottile fascinazione che si sprigiona, come l'odore dei fiori secchi di Floris, da quegli archivi della memoria, da quei piccoli inattesi rifugi della poesia che sono le scatole di Cornell. E in un certo senso è così. 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 di 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 che crebbe fra due vere e proprie catastrofi, la grande depressione economica e la seconda guerra mondiale, e si affermò internazionalmente già verso il 1945-50, quando erano ancora vive le grandi speranze ma soccombevano alla demoralizzazione e New York divenne la indiscussa capitale dell'arte togliendo il primato a Parigi.

Ci accorgiamo anzi oggi che Cornell fu uno dei protagonisti maggiori di quella violenta primavera americana. Non per nulla è della stessa generazione di Rothko e di De Kooning, di Newman e di Gorky, ha solo sette anni più di Kline, nove più di Pollock, dodici più di Motherwell.

È vero che quando nacquero le definizioni di 'Abstract expressionism' e di 'Action painting' Cornell ne restò al di fuori. Lo escludeva in qualche modo dalla nuova avanguardia di New York il campo stesso, particolare ed esclusivo, della sua ricerca, l'hortus conclusus' del suo laboratorio mentale dove elaborava, come unico tema, quella poesia dell'oggetto trovato' che dal Cubismo al Futurismo, dal Dada al Surrealismo aveva sempre interessato il pensiero estetico delle avanguardie europee. Tanto che fu giudicato, ancora negli ultimi anni della sua vita, che è quanto dire appena dieci anni fa, artista 'raro e misterioso'. Come dire: inclassificabile; un caso unico, un isolato. Oppure, e qui bisogna risalire agli inizi degli anni Trenta, la sua vicenda, nella considerazione dei più, è stata quasi sempre legata alla poetica del Surrealismo e qualcosa di quella etichetta gli rimane ancora attaccato. E invece non fu né un isolato né un surrealista. Non fu un isolato perché, nonostante il carattere specifico e

inimitabile del suo mondo fantastico, nutrito di 'réveries', nonostante la sua sensibilità solitaria e introversa, un sottile rapporto di affinità, culturale e psicologica, una sorta di consanguineità profonda e segreta, lega indissolubilmente Cornell ai protagonisti maggiori, coetanei o quasi, di quel lungo processo che, a cominciare dagli anni Trenta ma soprattutto nel decennio successivo, rimuove il sangue e agita la mente della pittura americana. Condivide con loro la coscienza della necessità di far prevalere l'elemento psichico, di avviare un discorso interiore, di introdurre la vita dell'opera in progresso nella dimensione stessa della propria vita. Di ritrovare così, dal di dentro, la pittura. E quindi la necessità di raggiungere 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. Così come ogni forma rimanda l'eco di un'altra forma. Un nuovo simbolismo, insomma. Che non è poi tanto in contrasto con l'automatismo dell'Action painting', che può almeno trovare, con esso, un punto di comunicazione. Perché 'Action painting' non vuol dire, o piuttosto non vuol dire soltanto, gestualità. Non per nulla Motherwell lo riferiva al bellissimo verso di Apollinaire 'je fais des gestes blancs parmi des solitudes' e dire bianco di un gesto non è che riferimento simbolico. Se automatismo significava per Gorky liberazione dell'inconscio, una situazione che andava oltre il 'fare', per Pollock era avventurarsi nel buio della via sotterranea e misteriosa che conduceva al mito, per De Kooning significava la conquista progressiva della spontaneità e della sorpresa entro il processo creativo. E Cornell era su quella strada.

Ma la migliore testimonianza del suo vivo inserimento nel processo di quegli anni straordinari della pittura americana è il peso che ebbe sul formarsi di alcuni artisti della generazione seguente. E non intendo qui affermare che ci sia un qualche reale legame fra il suo specifico modo di servirsi di oggetti e la Pop Art o con i crudeli teatrini di Kienholz. John Cage diceva 'l'oggetto è un fatto e non un simbolo' mentre per Cornell è esattamente il contrario. Ma Rauschenberg e Jim Dine degli anni Cinquanta con quei loro dipinti-oggetti dai quali si sprigiona un'emanazione così intensa, come un forte sentore, sublimato nello slancio giovanile della fantasia, di una New York fatiscente e sul punto di disintegrarsi, Jasper Johns con le sue bandiere isolate e comunicanti con lo spazio circostante ma spazio esse stesse, non penso che sarebbero esistiti, in quel modo, senza Cornell. E non è una sorta di sottinteso omaggio a Cornell il titolo che Rauschenberg mise alla sua mostra romana del '53: 'feticci personali'?

Per quel che riguarda il suo essere o non essere surrealista, la questione, dopo tutto, mi sembra priva di ombre. Il Surrealismo fu la sua prima esperienza creativa, ancor prima dei trent'anni. Non si può negare, infatti, che Cornell fosse già ben addentro nella poetica surrealista quando, alla fine del 1931, mise piede per la prima volta nella galleria di Julien Levy, che si era aperta nel novembre, e mostrò due o tre collages che aveva in tasca. Anche la scelta della galleria era significativa. I collages derivavano direttamente da quelli di Max Ernst del quale era apparso, solo due anni prima, 'La femme 100 têtes'. Due di essi con una macchina da cucire sembrano addirittura una deliberata citazione del noto pezzo di Lautréamont del quale i surrealisti avevano fatto la bandiera della loro poetica associativa. Erano, quelli, del resto, gli anni della maggior voga del Surrealismo in America e si conclusero nella grande mostra del '36 al Museum of Modern Art ('Fantastic Art, Dada, Surrea-

lismus') dove espose anche Cornell così come aveva esposto, per la prima volta, nella mostra surrealista di Julien Levy del 1932. Quando, invece, negli anni della guerra i surrealisti, fuggiti dall'Europa, si stabilirono a New York, la loro presenza anziché attivare il movimento contribuì piuttosto ad attutirlo se non proprio a spegnerlo. Gli artisti americani maggiori erano spinti dal desiderio di un diverso approfondimento psichico, desideravano una pittura più diretta e si opponevano all'elemento letterario, descrittivo, contenutista del surrealismo. Nel '44 Robert Motherwell scrisse, non senza una punta d'ironia: 'Il surrealismo aveva la lodevole intenzione di portare a tutti lo spirituale. Ma in un periodo così demoralizzato come il nostro non poteva portare che alla demoralizzazione dell'arte. Nella pittura, la più grande, il pittore rientra in se stesso'.

Se i primi collages di Cornell sono legati allo spirito surrealista (e, forse, non solo i primi, ma i collages non sono la manifestazione più importante della sua arte) diverso è il caso delle scatole. Non è certo per merito dello spirito surrealista che esse si presentano a noi come momento fondamentale dell'arte del nostro tempo. La necessità profonda che spinse Cornell a passare dalla seconda alla terza dimensione era una necessità poetica: la necessità di condurre le immagini, tramite la fantasia, in un campo più vicino alla verità della vita. Dalla selva di oggetti disparati che ha accumulato nel suo studio, da quei piccoli segni dispersi della vita dell'uomo e che sono per lui come il simbolo della vita stessa, di ciò che è fuori di noi, Cornell sceglie quello che gli serve, così come un poeta sceglie le parole (naturalmente 'non sans quelque méprise') e nell'accostare un oggetto all'altro, nel creare delle serie, delle sequenze, delle ripetizioni, si affida per istinto ad un modo di operare che, in realtà, è opposto a quello dei surrealisti. I surrealisti nell'accostare l'immagine di una cosa all'immagine di un'altra cosa, o le cose stesse, procedono per dissociazione, per estraneità; Cornell invece, per associazione, per simpatia. I surrealisti cercano lo shock estraniante dell'avvicinamento inatteso di immagini prive di ogni rapporto logico reciproco per raggiungere l'«hasard» di un rapporto sub-psichico. Cornell sembra invece interrogare ogni oggetto e immagine e cercarne l'eco più segreta in altri oggetti e in altre immagini, quasi proustianamente. Del resto lui stesso scriveva: 'Io non condivido le teorie sull'inconscio e sul sogno dei surrealisti. Sebbene ammiri vivamente molte delle loro opere, non sono mai stato un vero surrealista ('an official surrealist') e credo che il surrealismo abbia possibilità più vitali di quelle che sono state sviluppate'.

È la vitalità, infatti, che dà corpo all'immaginazione e alla cultura nelle piccole, perfette evocazioni dell'ineffabile di Cornell, in quei circoscritti, magici contenitori di poesia. Vitalità e specchio di vita. Precise evocazioni, ma col più ampio margine di alternative fantastiche ('Rien n'est plus doux que la chanson grise / ou l'Indecis au Precis se joint'). Una situazione tangibile, chiusa, incomunicabile con lo spazio esterno, ma vaga, elusiva, affascinante, piena di echi dentro di noi, di prospettive conosciute. Significante. Questo sono le scatole di Cornell. E in molte di esse sembra vivere il respiro della sua città così come vive il rumore del mare nelle conchiglie. Il rumore, l'odore, l'immagine di New York, sconfinata e familiare come un villaggio, fantascientifica e vecchiotta, stracarica di cose che danzano davanti agli occhi come un turbinio di coriandoli e si respirano con l'aria camminando per le strade, nuova e fatiscente, la New York con gli antri dei vecchi librai polverosi della città bassa che straripano di libri sgangherati e di stampe fin sui marciapiedi, con i mille negozietti stipati

di inutilità sublimi e nefande piovute da tutto il mondo, cosparsa in ogni angolo di relitti di ogni forma e colore, con le vetrine assurde e metafisiche di certi magazzini, con le teche piene di uccelli e di animali tarlati del Museo di Storia Naturale (straordinario castello incantato) con lo squallore dei miserabili alberghi e con la splendente avventura visiva, sempre nuova, delle sue gallerie d'arte, dei suoi musei, delle sue biblioteche. E dei suoi grandi magazzini. Sono queste le miniere di Cornell, incantato alchimista che ha saputo tradurre in poesia i suggerimenti dei più umili residui della vita intendendone l'innocente purezza.