

JOSEPH CORNELL COLLEZIONISTA DI FILM.
LE SERATE CINEMATOGRAFICHE DEL “CACCIATORE DI IMMAGINI”

Vincenzo Di Rosa

Nel 1964, Terry Schutte scatta una fotografia nello studio di Joseph Cornell che mostra un grande scaffale pieno zeppo di scatole. Accatastate l'una sull'altra, sembrano disposte secondo un ordine che non ci è dato conoscere. Sono scatole di scarpe, di sigari e biscotti, etichettate con una scrittura scarabocchiata di colore blu notte. Contengono gli oggetti più disparati, organizzati soprattutto per tipologia e materiale: conchiglie, carta stagnola, biglie, bicchieri, piume di uccelli e tappi di sughero.

Ecco come l'artista descrive il suo studio seminterrato: «un laboratorio-diario-giornale di bordo-deposito, galleria d'arte, museo, santuario, osservatorio, chiave... il cuore di un labirinto, una camera di compensazione per sogni e visioni... la fanciullezza riconquistata»¹.

Primo artista statunitense ad avvicinarsi alle poetiche del surrealismo², Cornell vaga senza sosta tra le strade di New York. Setaccia le botteghe di souvenir, i depositi di vecchi giornali e i negozi di libri di seconda mano. Colleziona gli scarti della metropoli, li cataloga, li ordina e, successivamente, li mette in scena nelle sue celebri *shadow box*.

Già dalla fine degli anni Venti, inizia ad accumulare decine e decine di libri, stampe, fotografie, dischi, ma anche giocattoli e francobolli. È attratto soprattutto da oggetti già posseduti, oggetti in qualche modo spettrali, che portano con sé tracce del loro passato e che raccontano di *altre vite*³. Collezionare, per Cornell, non ha nulla a che fare con il possesso, è piuttosto «un'esperienza di connessione con altri tempi, luoghi e persone»⁴. Rappresenta un modo per viaggiare, per conoscere, per evadere dalla sua cantina-laboratorio di Utopia Parkway.

1 Joseph Cornell in C. Simić, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell* (1992), trad. it. di A. Cattaneo, Adelphi, Milano 2005, p. 68 [ed. or. *Dime-store alchemy: the art of Joseph Cornell*, New York Review Books, New York 1992]. Tutte le traduzioni, laddove non diversamente segnalato, sono a cura di chi scrive.

2 Sul rapporto tra Cornell e il surrealismo si vedano, tra gli altri, L. R. Hartigan, *Navigating the Imagination*, Peabody Essex Museum, Salem 2007, pp. 44-54 e M. Affron, S. Ramond (a cura di), *Joseph Cornell and Surrealism*, The Fralin Museum of Art, University of Virginia, Charlottesville 2015.

3 Come ha scritto Deborah Solomon, «gli oggetti collezionati da Cornell gli hanno offerto una strada d'accesso al passato che avrebbe potuto riparare a una realtà infelice. Inoltre, i suoi oggetti gli offrivano una promessa di immortalità in virtù della loro semplice capacità di resistenza. Poteva permettersi di affezionarsi a loro perché a differenza delle persone, non sarebbero mai scomparsi» D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, The Noonday Press, New York 1997, p. 48. Sull'aspetto “spettrale” degli oggetti collezionati da Cornell si veda K. Conley, *Collecting Ghostly Things: André Breton and Joseph Cornell*, “Modernism/modernity”, 24/2, 2017, pp. 263-282.

4 M. Kwon, *Enchantments. Joseph Cornell and American Modernism*, Princeton University Press, Princeton 2021, p. 29.

La sua intensa attività collezionistica è ben nota sia agli artisti che in quegli anni gravitano a New York sia agli editori di libri e riviste. Nel 1937 collabora al volume di Gilbert Seldes *The Movies Come to America* fornendo alcune illustrazioni provenienti dalla sua collezione privata, mentre l'anno successivo mette a disposizione di Cecil Beaton diverse fotografie e documenti per il libro *Cecil Beaton's New York*⁵.

La pratica collezionistica di Cornell non è soltanto un mezzo per esplorare il mondo, ma è il fondamento e il principio del suo stesso metodo di lavoro. Ogni sua composizione è il risultato di un processo creativo in cui, a una prima fase di ricerca e selezione, segue un'intensa attività di catalogazione e ordinamento⁶. Come un archivist, Cornell mira a controllare il materiale raccolto, che organizza in scatole e cartelle – che l'artista chiama «esplorazioni»⁷ – incentrate su una vasta gamma di argomenti e soggetti: il balletto, l'astronomia, gli uccelli, il circo, le mappe, i conigli. Molte di queste sono dedicate a personalità del mondo dell'arte, della musica, del cinema e della letteratura, da Mozart a Lauren Bacall, da Picasso a Hans Christian Andersen, da Dürer a Lucille Graham. Altre ancora seguono criteri di classificazione che sfuggono a qualsiasi logica apparente, e sono etichettate con titoli più enigmatici: *Metaphysique d'Ephémère*; *Nostalgia of the Sea*; *Center of a Labyrinth*; *Museum Without Walls*; *Tower of Visions*⁸.

Nel sistema tassonomico di Cornell l'immaginazione gioca un ruolo determinante, e spesso le associazioni tra le immagini, gli oggetti e gli *ephémère* conservati in questi faldoni risultano difficilmente “tracciabili” giacché essenzialmente riconducibili all'artista stesso, al suo personale gioco di connessioni emotive e formali⁹. «L'obiettivo finale», ha scritto Lindsay Blair, «era la stessa fonte di ispirazione, e i dossier facevano parte del suo tentativo idiosincratico di perseguire e definire la forza generatrice che stava alla base della sua arte»¹⁰.

Nel corso degli anni, Cornell aggiorna e modifica il contenuto delle sue esplorazioni, spesso anche dopo che l'opera d'arte che avevano “servito” e ispirato era stata eseguita, quasi come se fossero dotate di un'esistenza autonoma, indipendente¹¹. Collezionare, catalogare, ordinare, per Cornell è già un'esperienza artistica. In una pagina dei suoi diari, il

5 Cfr. D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, cit., pp. 120-121. Il nome di Cornell compare nei ringraziamenti di entrambi i libri.

6 Sul metodo di lavoro di Cornell si veda L. Blair, *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order*, Reaktion Books, London 1998, pp. 23-38.

7 J. Cornell, cit. in L. R. Hartigan, *Joseph Cornell's Dance with Duality*, in Id., R. Vine, R. Lehrman (a cura di), *Joseph Cornell. Shadowplay Eterniday*, Thames & Hudson, London 2003, p. 19.

8 Cfr. S. Lea, *Joseph Cornell: Wanderlust*, in Id., J. Sharp (a cura di), *Joseph Cornell: Wanderlust*, Royal Academy of Arts, London 2015, p. 34.

9 Come ha sottolineato Lindsay Blair «Cornell sapeva che gran parte di ogni fascicolo riguardava se stesso, eppure, incapace di accettare il fatto che la sua mente fosse il soggetto principale, cercava costantemente il tema o il titolo che suggerisse un obiettivo morale o estetico. Sentiva che questa autocentratura rivelava un errore di pensiero, perché la sua religione imponeva di eliminare la personalità a favore di principi più elevati. Nutriva una concezione di sé come un uomo modesto e reticente che realizzava oggetti con “l'ordito e la trama della vita quotidiana”, ma i suoi fascicoli rivelano che era ossessivamente assorbito dalla propria realtà interiore e dalle possibilità di stati spirituali superiori». L. Blair, *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order*, cit., p. 26.

10 Ibid.

11 Cfr. Ivi, p. 32

9 marzo 1959, l'artista scrive: «La prospettiva di una cantina disordinata / archiviazione creativa / sistemazione creativa / come poetica / come tecnica / come creazione gioiosa»¹².

Il «cacciatore d'immagini», così come lo ha definito Charles Simić¹³, è anche un avido collezionista di pellicole cinematografiche. All'inizio degli anni Trenta, frequenta le proiezioni della New York Film Society fondata da Julien Levy, Iris Barry, Raoul de Pussy de Salles e Nelson Rockefeller, guarda i film dei surrealisti e dei dadaisti e inizia a comprare un gran numero di fotogrammi e pellicole, soprattutto per corrispondenza¹⁴. Entra a far parte di una rete di collezionisti che scambiano e restaurano vecchi film, e tra i suoi contatti più importanti vi è anche Francis Doublier, uno dei primi operatori dei fratelli Lumière¹⁵. La sua collezione cresce a dismisura fino a comprendere circa 150 film e oltre 2500 *film still*. Questa raccolta – che nel 1969 Cornell dona quasi interamente all'Anthology Film Archives – si distingue per la sua eterogeneità e comprende diversi film d'animazione, documentari naturalistici e pedagogici, cinema delle attrazioni, classici degli anni Venti e Trenta, cinegiornali, cartoni animati, commedie slapstick e cortometraggi di autori come Segundo de Chomón e Billy Bitzer¹⁶.

Nello stesso periodo, l'artista acquista un proiettore da 16 millimetri e spesso mostra i film della sua collezione alla madre, al fratello e alla sorella: «mentre le altre famiglie si accomodavano in salotto per guardare filmati amatoriali in cui loro stessi gesticolavano e facevano smorfie alla telecamera, i Cornell si riunivano attorno a Griffith e a Méliès»¹⁷.

D'altronde ben prima del Surrealismo, prima dei collage di Max Ernst e delle piazze metafisiche di Giorgio de Chirico, è il cinema a entrare nella vita di Cornell. Sin da giovanissimo, affascinato dalle immagini che scorrono sul grande schermo, frequenta assiduamente la sala cinematografica del Bayside Motion Picture Theatre di New York. Preferisce di gran lunga il cinema muto e quando inizia ad affermarsi il sonoro lo definisce «un ruggito vuoto», una fantasia di celluloidi priva di qualsiasi dimensione evocativa e poetica¹⁸. Nel 1941, pubblica su "View" un articolo dedicato a Hedy Lamarr ed elenca alcuni dei suoi film preferiti. Tra questi, *Giglio infranto* (*Broken Blossom*, 1919) di David Wark Griffith, *La passione di Giovanna d'Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) di Carl Theodor Dreyer e l'adattamento de *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht diretto da Georg Wilhelm Pabst

12 J. Cornell, 9 marzo 1959, cit. in M. A. Caws, *Theater of the Mind. Selected Diaries, Letters, and Files*, Thames and Hudson, New York and London 1993, p. 254.

13 C. Simić, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, cit.

14 Cfr. D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, cit., pp. 74-75.

15 Cfr. L. R. Hartigan, *Joseph Cornell: a Biography*, in K. McShine (a cura di), *Joseph Cornell*, Museum of Modern Art, New York 1990, p. 106.

16 Nel 1969, Cornell ha lasciato in eredità all'Anthology Film Archives 150 bobine cinematografiche. Nel 1976, Elizabeth Cornell Benton, la sorella dell'artista, ha donato alla stessa istituzione newyorkese ulteriori materiali provenienti dalla collezione di Cornell. Tra questi, numerosi testi teorici sulla settima arte, biografie sulle prime dive del cinema, poster, pubblicità, riviste, sceneggiature di inizio Novecento. Per un elenco completo: Joseph Cornell papers, 1804-1986, bulk 1939-1972. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Box 22, Folder 39: Lists of Cornell Material Given to Anthology Film Archives, 1976-1977.

17 D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, cit., p. 75.

18 J. Cornell, cit. in *ivi*, pp. 42-43.

(*Die Dreigroschenoper*, 1931)¹⁹. Tuttavia, a ossessionarlo sono soprattutto le grandi dive del cinema, figure iconiche come Marilyn Monroe, Greta Garbo, Lauren Bacall. L'artista colleziona decine e decine di fotografie, ritagli di giornali, memorabilia, e spesso incorpora questi oggetti nelle *shadow box* che dedica alle stesse attrici²⁰.

Se gran parte del materiale cinematografico accumulato da Cornell confluisce nei dossier e nelle "scatole", le pellicole della sua collezione seguono due destini principali. Alcune di queste vengono utilizzate per i film-collage, ovvero quei film in cui l'artista assembla e modifica spezzoni di pellicole esistenti creando nuove composizioni visive con frammenti apparentemente disconnessi. Il suo primo film-collage, *Rose Hobart* (1936), lo realizza estraendo da *Borneo selvaggio* (*East of Borneo*) – un *jungle drama* della Universal uscito nel 1931 diretto da George Melford – una serie di inquadrature che mostrano soprattutto l'attrice protagonista, Linda Randolph, interpretata da Rose Hobart. Cornell acquista una copia del film di Melford in un magazzino del New Jersey in cui si vendevano (al chilo) scarti di pellicole dismesse²¹, quindi manipola il materiale originale, utilizza un filtro blu per alterare il colore delle immagini, integra riprese da altri filmati trovati, elimina la colonna sonora e rimuove le sequenze narrative principali, riducendo così la trama a una serie di suggestioni frammentarie²². Ed è sempre attingendo alla sua collezione che, qualche anno più tardi, realizza la cosiddetta *Children's Trilogy* – composta da *Cotillion* (1940 c. – 1968), *The Midnight Party* (1940 c. – 1968) e *The Children's Party* (1940 c. – 1968) – combinando materiali estremamente eterogenei: immagini tratte da un documentario sulle costellazioni stellari, spettacoli di magia, balletti, animali allo zoo, numeri di vaudeville²³.

«Ciò che di questi film è interessante», ha scritto Alberto Farassino, «è proprio che siano rimasti indistinti dagli altri della collezione, che in Cornell non esista una vera differenza fra la cineteca e la filmografia, fra i film posseduti, i film visti, i film rimontati e, in seguito, i film girati»²⁴. E questa sovrapposizione sembra voluta e alimentata dallo stesso artista, che durante le proiezioni dei suoi film talvolta sceglie di presentare anche quelli della sua collezione. E qui si apre la seconda "destinazione" delle pellicole di Cornell che, nel dicembre 1936, alla Julien Levy Gallery – «l'unico posto civilizzato a New York» come

19 J. Cornell, *Enchanted Wanderer: Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr*, "View", vol. 1, n. 9-10, dicembre 1941-gennaio 1942, p. 3.

20 Sulle opere di Cornell dedicate alle dive del cinema si vedano soprattutto J. Hauptman, *Joseph Cornell. Stargazing in the Cinema*, Yale University Press, New Haven & London 1999 e D. Waldman, *Joseph Cornell. Master of Dreams*, Harry N. Abrams, New York 2002, pp. 79-86.

21 Cfr. D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, cit., p. 85.

22 Per un'analisi completa del film di Cornell si vedano, tra gli altri, G. Barefoot, *Recycled Images: Rose Hobart, East of Borneo, and The Perils of Pauline*, "Adaptation", 50/20, 2011, pp. 152-168; M. Pigott, *Joseph Cornell Versus Cinema*, Bloomsbury, London 2013, pp. 9-44 e D. Long, *Reconstructing Rose Hobart: Joseph Cornell's Recutting of East of Borneo*, "New Review of Film and Television Studies", 13/4, 2015, pp. 313-353.

23 Si tratta di una trilogia che l'artista inizia a realizzare nei primi anni Quaranta, ma che nel 1968 viene completata da Larry Jordan seguendo, in larga parte, le istruzioni di Cornell. Cfr. M. Keller, *The Untutored Eye. Childhood in the Films of Cocteau, Cornell, and Brakhage*, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, Rutherford, London 1986, pp. 140-143.

24 A. Farassino, *Joseph Cornell. L'uomo senza macchina da presa*, in P. Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte. Cinema d'Avanguardia Americano 1920-1990*, Museo Nazionale del Cinema, Lindau, Torino 1992, p. 124.

la descrisse Max Ernst²⁵ – organizza la sua prima proiezione pubblica, intitolata *Goofy Newsreels* e, insieme a *Rose Hobart*, mostra diversi film delle origini agendo egli stesso come proiezionista²⁶. Tenutasi solo pochi giorni dopo l'inaugurazione di *Fantastic Art, Dada, Surrealism* – la storica mostra curata da Alfred Barr al MoMA di New York –, alla proiezione assistono diversi artisti europei, soprattutto i surrealisti parigini²⁷. Il gallerista Julien Levy ha raccontato che, durante la visione di *Rose Hobart*, Salvador Dalí saltò dalla sedia in preda a un violento scatto di rabbia, urlò «salaud, et encore salaud!» e, scagliandosi contro Cornell, lo accusò di avergli rubato l'idea. «La mia idea di film era proprio questa» avrebbe confessato Dalí «e stavo per proporla a qualcuno che mi avrebbe dato i mezzi per realizzarla. Non posso dire che Cornell mi abbia rubato l'idea. Non l'ho mai scritta né l'ho mai raccontata a nessuno, ma è come se l'avesse rubata lui»²⁸. L'episodio scosse molto l'artista statunitense che, per diversi anni, non accettò più di mostrare *Rose Hobart* ma, nonostante ciò, continuò ad organizzare proiezioni della sua collezione.

Nel marzo del 1947, alla Norlyst Gallery di New York, Cornell presenta diversi film acquistati in passato all'interno di un programma cinematografico di due ore in cui è previsto anche un accompagnamento musicale²⁹. Due anni più tardi, alla scuola d'arte "The Subject of the Artist" fondata da William Baziotès, David Hare, Robert Motherwell e Mark Rothko, mostra tre cortometraggi di Méliès e un balletto acrobatico intitolato *Les six soeurs Dainef* (1903)³⁰. E ancora, durante le festività natalizie del 1957, per intrattenere lo staff della Picture Collection, alla New York Public Library, proietta alcuni dei suoi film e altri

25 M. Ernst cit. in D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, cit., p. 64.

26 Sebbene la maggior parte della letteratura critica concordi con questa versione – avallata anche dall'importante antologica su Cornell allestita alla Royal Academy di Londra e al Kunsthistorisches Museum di Vienna tra il 2015 e il 2016 – François Bovier, sulla base del libro di memorie di Julien Levy, ha sostenuto la tesi secondo cui *Goofy Newsreels* non sia il titolo del programma di Cornell ma, con molta probabilità, il titolo di un film-collage dell'artista – alternativamente intitolato *Unreal Newsreels* e pubblicato nel DVD *Unseen Cinema - Early American Avant-Garde Film 1894-1941* (New York, Anthology Film Archives, 2005). Cfr. F. Bovier, *Joseph Cornell: le film de re-montage et la séance cinématographique comme forme de ready-made aidé*, "Décadrages Cinéma, à travers champs", 34-36, 2017, pp. 96-121; J. Levy, *Memoir of an Art Gallery*, Putnam Publishing Group, New York 1977, p. 230 e S. Lee, J. Sharp (a cura di), *Joseph Cornell. Wanderlust*, Royal Academy Publications, London 2015, p. 248. Basandosi sul titolo della proiezione, *Goofy Newsreels*, Adam Sitney ha ipotizzato che Cornell abbia scelto di proiettare *Le tour du monde d'un policier* (1906) di Charles-Lucien Lépine e la serie comica muta americana *Unreel Newsreel*. A. Sitney, *The Cinematic Gaze of Joseph Cornell*, in K. McShine (a cura di), *Joseph Cornell*, Museum of Modern Art, New York 1980, p. 77.

27 Cornell aveva partecipato alla mostra del MoMA con la prima opera della sua celebre serie *Soap Bubble Set – Untitled (Soap Bubble Set)* del 1936. Prima dell'apertura della mostra, l'artista aveva preso le distanze dal surrealismo inviando una lettera ad Alfred Barr in cui dichiarava: «Io non condivido le teorie sul sogno o sull'inconscio dei surrealisti. Sebbene ammiri vivamente molte delle loro opere, non sono mai stato un autentico surrealista e credo che il surrealismo abbia possibilità più vitali di quelle che sono state sviluppate». J. Cornell, lettera ad A. Barr, 13 novembre 1936, Archives of the Museum of Modern Art, Registrar Exhibition Files, Exh. #55.

28 S. Dalí cit. in J. Levy, *Memoir of an Art Gallery*, cit., pp. 230-231. Su questa vicenda anche D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, cit., pp. 87-89.

29 Come si apprende dalla locandina dell'evento, le proiezioni erano previste il 2 e il 16 marzo 1947. La prima di queste comprendeva alcuni film francesi delle origini, cartoni animati e pellicole con Max Linder; la seconda, invece, commedie, film con Pearl White, Clara Kimball Young e Charlie Chaplin. La locandina di questa serata cinematografica è stata ripubblicata in A. Sitney, *The Cinematic Gaze of Joseph Cornell*, cit., p. 77.

30 La proiezione, svoltasi il 21 gennaio 1949, era parte di un cartellone che comprendeva anche una *lecture* di John Cage intitolata "Indian Sand Paiting" e un intervento di Richard Huelsenbeck incentrato sul dadaismo. Cfr. *Ibid.*

della sua collezione³¹. All'evento partecipano anche Stan Brakhage – col quale Cornell aveva già collaborato nel 1955 per il film *Gnir Rednow* – e il critico cinematografico Parker Tyler che, al termine della proiezione, esprime alcune riserve sui film provocando una brusca reazione da parte dell'artista³².

Come ha scritto Deborah Solomon, Cornell organizza queste proiezioni prendendo spunto dai *nickelodeon*, quelle piccole sale cinematografiche popolari molto diffuse all'inizio del Novecento, soprattutto negli Stati Uniti, dove il pubblico poteva guardare brevi film pagando qualche nichelino³³. L'artista sembra richiamarsi esplicitamente a questa tradizione, sia per l'eterogeneità dei materiali presentati sia per la dimensione intima e artigianale di queste *film soirées*, che dovevano essere qualcosa di molto simile alle proiezioni che organizzava per la sua famiglia, nel salotto di casa. Il legame col cinema delle origini conferisce un'intonazione nostalgica alle proiezioni di Cornell, che sembrano rimandare a un'epoca in cui l'immagine in movimento era ancora avvolta in una sorta di magia primordiale, libera dall'industria cinematografica e dalle convenzioni narrative, capace di evocare meraviglia e stupore³⁴.

Nel 1963 si tiene quella che, con molta probabilità, rappresenta l'ultima proiezione pubblica dei film della collezione di Cornell. Questo evento, ospitato al 9 Great Jones Street di New York, uno spazio indipendente gestito da Walter De Maria e Robert Whitman, è articolato in un ciclo di quattro proiezioni organizzate e promosse da Susanna De Maria Wilson. La maggior parte delle informazioni sul programma e sull'articolazione delle serate provengono dalla corrispondenza tra l'artista e Susanna De Maria Wilson conservata negli archivi del Getty Research Institute di Los Angeles e, in particolare, da un faldone che contiene una serie di *ephemera*, di appunti e di materiali stampati relativi alle serate cinematografiche³⁵. Da questi documenti, apprendiamo che le proiezioni si tengono tutte nel mese di aprile e sono contrassegnate da un titolo e da un tema che lega le diverse pellicole presentate. La prima di queste, intitolata *Magic – Varieties – Fantasy*, comprende tre brevi film di Georges Méliès, *Le tour du monde d'un policier* (1906) di Charles-Lucien Lépine, *Hanky Panky Cards* (1907) di Walter R. Booth e *Mobilier fidèle* (1910) di Émile Cohl. L'evento è pubblicizzato

31 Cornell era un assiduo frequentatore della New York Public Library e tra gli anni Quaranta e Cinquanta la Picture Collection era una delle sue principali fonti da cui prendere in prestito stampe e fotografie. La collezione era diretta da Romana Javitz, artista e bibliotecaria con la quale Cornell strinse una sincera amicizia come attestano diverse lettere e una piccola opera composta da una scatola di fiammiferi, una forcella dipinta a mano e due perline di legno, che l'artista regalò a Javitz negli anni Sessanta. Cfr. J. Chuang, *The New York Public Library's Picture Collection*, "Gagosian Quarterly", summer 2021, pp. 94-101.

32 Cfr. A. Sitney, *The Cinematic Gaze of Joseph Cornell*, cit., p. 77.

33 D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, cit., p. 75. Per un approfondimento sui *nickelodeon* si vedano, tra gli altri, D. Q. Bowers, *Nickelodeon Theatres: and Their Music*, Vestal Press, London 1997 e J. Wierzbicki, *Film Music: A History*, Routledge, New York and London 2009, pp. 29-47.

34 Questa dimensione nostalgica connota gran parte della produzione di Cornell. Nella brochure della mostra "Romantic Museum: Portraits of Women", allestita alla Hugo Gallery di New York nel 1946, l'artista aveva inserito una frase tratta da un romanzo di Mary Webb, *Precious Bane* (1924): «The past is only the present become invisible and mute; and because it is invisible and mute, its memorized glances and its murmurs are infinitely precious. We are tomorrow's past [...]». Cfr. J. Hauptman, *Joseph Cornell. Stargazing in the Cinema*, cit., p. 18.

35 Joseph Cornell letters to Susanna De Maria Wilson and other papers, The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 2014.M.30. Joseph Cornell film series memorabilia, Series II.A.

anche con un'inserzione sul "Village Voice" che recita «Films from the Unique Collection of: Joseph Cornell. Magic – Varieties – Fantasy»³⁶. Il secondo *screening* si svolge il 19 e 20 aprile e prevede *La piccola fiammiferaia* (*La petite marchande d'allumettes*, 1928) di Jean Renoir e due film prodotti dalla Gaumont nel 1910, *Water Babies* e *The Little Chimney Sweep*. Durante la terza serata, intitolata *Comedy Americana*, vengono proiettati *Charlot pompiere* (*The Fireman*, 1916) di Charlie Chaplin, *Love Is Blonde* (1928) di Zion Myers e *At Coney Island* (1912) diretto e interpretato da Mack Sennett con Mabel Normand e Ford Sterling. Durante l'ultimo evento, viene nuovamente presentata *La piccola fiammiferaia* e *Sumurun* (*Sumurum*, 1920) di Ernst Lubitsch³⁷. Grazie a un foglio delle prenotazioni scritto a mano da Susanna De Maria Wilson sappiamo che a quest'ultima serata partecipano anche Richard Bellamy, il direttore della Green Gallery, e gli artisti Hans Haacke, James Rosenquist e Robert Motherwell³⁸.

Se da una parte le *film soirées* di Cornell rappresentano un modo per valorizzare la sua collezione, dall'altra sembrano illuminare alcuni aspetti della sua stessa pratica artistica e collezionistica. Non è difficile tracciare un parallelo tra i suoi film-collage e le selezioni cinematografiche che presenta durante queste serate: in entrambi i casi, agisce come un curatore, come un montatore della memoria e dell'immaginario, si appropria di immagini e sequenze che sceglie sulla base di criteri soggettivi e personali e le ricolloca in un nuovo contesto, assieme ad altre immagini, creando inedite connessioni. Per Cornell, l'atto di collezionare film, e di proiettarli in pubblico, sembra un'estensione naturale della sua poetica del collage: un processo di assemblaggio, selezione e risignificazione che si traduce in un'esperienza condivisa, quasi performativa. In questo senso, la sua pratica collezionistica può essere letta secondo quel metodo del «rinnovamento» di cui ha parlato Walter Benjamin in un saggio del 1931 intitolato *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*. Così come «per l'autentico bibliomane l'acquisto di un vecchio libro significa la sua rinascita»³⁹, anche per Cornell il recupero di vecchie pellicole dimenticate, dei trucchi visivi e degli spettacoli di magia di un certo cinema delle origini rappresenta un modo per restituire a queste immagini una nuova vita, per lottare contro la loro dispersione. È in fondo quello che l'artista ha sempre fatto con gli oggetti che popolano le sue scatole, dove ogni patetico residuo della città sembra illuminarsi per l'ultima volta.

36 "Village Voice", 11 aprile 1963, p. 7.

37 Anche per questa serata viene pubblicata un'inserzione pubblicitaria sulle pagine del "Village Voice", nell'edizione del 2 maggio 1963, p. 7.

38 Joseph Cornell letters to Susanna De Maria Wilson and other papers, The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 2014.M.30. Joseph Cornell film series memorabilia, Series II.A. box 2, folder 16.

39 W. Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* (1931), in Id., *Opere complete*, Einaudi, Torino 2002, vol IV, pp. 457-458 [ed. or. *Ich packe meine Bibliothek aus*, in *Gesammelte Schriften*, Tillmann Rexroth, Frankfurt am Main 1991].