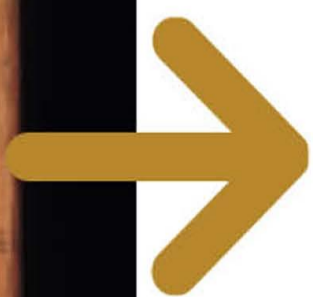


JOSEPH CORNELL, MAGICA RETROSPETTIVA ALLA ROYAL ACADEMY

DA LONDRA



di STEFANO JOSSA
LONDRA

●●●Trasformare l'immaginario infantile e l'esperienza quotidiana in opera d'arte: questa è stata la missione di Joseph Cornell per tutta la vita (1903-1972). Troppo facile associarlo al bricolart e alla pop art in realtà Cornell è rimasto fedele a se stesso, al di là di mode e correnti. Statico al punto da non muoversi mai dall'America, dove era nato e sempre visse, esplorava con la mente o attraverso gli oggetti, di cui era collezionista quasi compulsivo: su questa dialettica tra geografia limitata e viaggi fantastici è costruita la retrospettiva che ora gli dedica la Royal Academy a Londra **Joseph Cornell Wandlust** (fino al 27 settembre; catalo-

go a cura di Sarah Lea, Lynda Roscoe Hartigan e Jasper Sharp, pp. 272, hardback £35, softback £25). Divisa in quattro sezioni - *Play & Experiment*, *Collecting & Classification*, *Observation & Exploration* e *Longing & Reverie* -, la mostra punta soprattutto a indagare i nessi tra esperienza e forma, da un lato, e quotidianità e creatività, dall'altro lato.

«Che uomo è questo», disse nel 1953 l'artista Robert Motherwell, suo amico, «che, a partire da vecchie fotografie marroni su cartone raccolte in remainders di libri usati, ha ricostruito il Grand Tour europeo dell'Ottocento per l'occhio della sua mente più efficacemente di coloro che lo fecero, lui che a quel tempo non era nato e non è mai uscito dal suo paese, eppure conosce l'aspetto

del Vesuvio in una specifica mattina del 1879 e le balconate di ferro battuto di un preciso albergo di Lucerna?». «I wish I hadn't been so reserved», avrebbe detto invece, leggendariamente, alla sorella al telefono poco prima di morire: «avrei voluto essere meno riservato».

I due miti complementari, ultraromantici, dell'artista chiuso nella sua terra d'origine ed estraneo alle lusinghe della mondanità, innocente e solitario, non rendono giustizia alla complessità della sperimentazione di Cornell, che resta un punto di riferimento per chiunque voglia interrogarsi sulla gestazione dell'opera d'arte: come si fa a trasformare oggetti alla rinfusa, figurine ritagliate, ampolle di vetro, piume di uccello, bolle di sapone e

cartoline in bianco e nero, in opera d'arte? La risposta è geometrica: attraverso la forma. Componendo gli oggetti in quadretti strutturati, costringendoli in scatole di vario formato, proiettandone l'ombra sullo sfondo e verificando gli effetti della serialità, Cornell riesce a esplorare la relazione tra il caso e la creazione: il caso non gli interessa, a differenza di Duchamp e Cage, come strumento di eliminazione della soggettività dell'artista, ma come occasione per esercitare il suo intervento. Di qui le sue due tecniche principali, che la mostra documenta abbondantemente: le *shadow boxes*, scatole su cui è sovrapposto un vetro di copertura che crea effetti d'ombra e riverbero a seconda dello spessore e della profondità, e il *found footage*, il montaggio di materiale filmato che viene spostato dall'intenzione originaria a quella imposta. Sistematizzare il casuale, l'accumulato, il riciclato e il rimasto è ciò che fanno i bambini quando giocano e inventano i loro dossier, le loro bacheche, i loro album e le loro collezioni: tutt'altro che ingenuo, Cornell usa il collage e l'assemblaggio per sondare un processo di trasformazione, che è quello che porta il bambino a mettere in ordine il suo mondo e l'artista a dare ordine al mondo.

Ammiratore di Max Ernst e Magritte, ammirato da Duchamp, che lo conobbe nel 1933 e nel 1951 lo considerava «one of the best American artists of today», e forse persino invidiato da Dalì, che alla proiezione del suo *found footage* più famoso, *Rose Hobart*, nel 1936, avrebbe esclamato che Cornell gli aveva rubato l'idea dalla mente, in seguito associato a De Kooning, che magnificava l'architettura delle scatole di uccelli, e a Rothko, che celebrava l'«inusuale magia» degli oggetti da lui creati, difficilmente Cornell può essere considerato un formalista: eppure la sua risposta a chi ha voluto incasellarlo di volta in volta nel surrealismo, nell'Abstract Expressionism o nel minimalismo andrà cercata in quell'appunto dei suoi diari che è una vera dichiarazione di poetica: «the prospect of cluttered cellar - / creative filing / creative arranging /

Al contrario che in Duchamp, l'oggetto trovato è messo 'in forma' a sfidare la morte in un'infanzia prolungata

as poetics / as technique / as joyous creation».

Una cantina disordinata da mettere in ordine: questa è la sua resistenza al tempo e alla corruzione, la sua forma di opposizione alla morte. Come il bambino evita che l'esperienza scivoli, per ritenerla e darle senso, così Cornell impregna di nostalgia, decadenza e perdita i suoi collage e archivi: per dare una struttura al caos della vita e del mondo, come volevano i classicisti. Non si trattava allora di ricorere a oggetti rifiutati, scartati o abbandonati, come facevano, ad esempio, in modi e forme diversi, Kurt Schwitters, Picasso o Manzoni, ma di recuperare frammenti di ciò che un tempo era stato bello e continua magicamente a portare con sé la sua bellezza. Convinto seguace del cristianesimo scienziato, Cornell provava a ritrovare l'anima al di là della cosa, nel tentativo di valorizzare quelle strutture profonde dell'essere che ci avvicinano al momento della creazione prima, che l'artista a sua volta punta a ripercorrere a ritroso con le sue creazioni ultime. Le quattro *Medici Slot Machine*, boxes in mostra, trasformano ritratti del Pinturicchio, del Bronzino e dell'Angelico in nicchie o altarini contemporanei, nei quali l'evocazione del passato, col prestigio che porta con sé, si unisce al senso di morte e di perdita che il passato sempre contiene, insieme a un anelito di perfezione dovuto alle geometrie naturali che legano passato e presente in una metafisica della durata e dell'assolutezza: alchimista enigmatico, Cornell cerca corrispondenze nascoste, intrecci imprevisi, tassonomie gnostiche e metamorfosi mistiche. Derisione del culto delle reliquie e ambizione alla permanenza dell'origine si combinano e intrecciano in queste scatole che sono insieme casa e prigione, raccolta e scomparsa, raccoglimento e distacco.

Infantile e razionale, naturalista e scienziato, cabalista e illuminista, Cornell sfugge a tutte le categorie che più amiamo per classificare e normalizzare perché ha scelto fin dall'inizio lo strumento espressivo che più ha bisogno di forma per realizzarsi: il collage, che trova tutto il suo senso nella *dispositio*, che di-



venta insieme invenzione e interpretazione. Il molteplice viene condotto a unità, ma conserva la pluralità originaria, trasformando e conservando insieme, come in una danza da vedere in sequenza, ma anche nei suoi singoli fotogrammi, gioco di continuità nel movimento e cattura nello scatto. Materia e metafora sono la stessa cosa: la sabbia rimanda alla riva del mare, per un processo associativo, ma anche all'infinito, perché non ha forma fissa. Dare forma alla sabbia è sempre stata la sua ricerca. Perciò Cornell era innamorato del vitalismo femminile e spaventato dal rapporto erotico: mai sposato e sempre a casa con la madre, eppure affascinato, come artista e come uomo, da grandi ballerine che l'ispirarono, come Tamara Toumanova e Tilly Losch, o fasciose prime donne che lo mettevano in crisi, come la musa della moda Lee Miller, la poetessa Marianne Moore e l'autorità intellettuale indiscussa di Susan Sontag, o artiste parallele che lo facevano sentire meno solo, come Yayoi Kusama. Un mondo di relazioni da controllare, ma sempre pieno di inquietudini e tensioni sotterranee al di là della sistemazione e classificazione esteriori.

La mostra riesce benissimo in questo duplice obiettivo: dispiegare l'universo-Cornell e farlo fruire con sguardo incantato. Chi vorrà contemplarlo, si limiterà a guardarlo da fuori, tra complice e perplesso: irrimediabilmente kitsch e drammaticamente avanguardista; chi vorrà aprirlo, smontarlo nei meccanismi costitutivi e svelarne gli arcani, potrà analizzare, scomporre e ricomporre, decostruire e discutere. Come con la sua *Pagoda*, il racconto-architettura che contiene la storia della bambina Berenice, che volle una pagoda costruita in America: una pagoda fatta di parole, che contengono tutto l'immaginario della bambina, una *Wunderkammer* senza senso apparente eppure anche una grammatica ragionata del mondo. L'architettura contiene il mondo, dandogli forma, ma lo può anche sprigionare, il mondo, perché vada alla ricerca di altre forme.

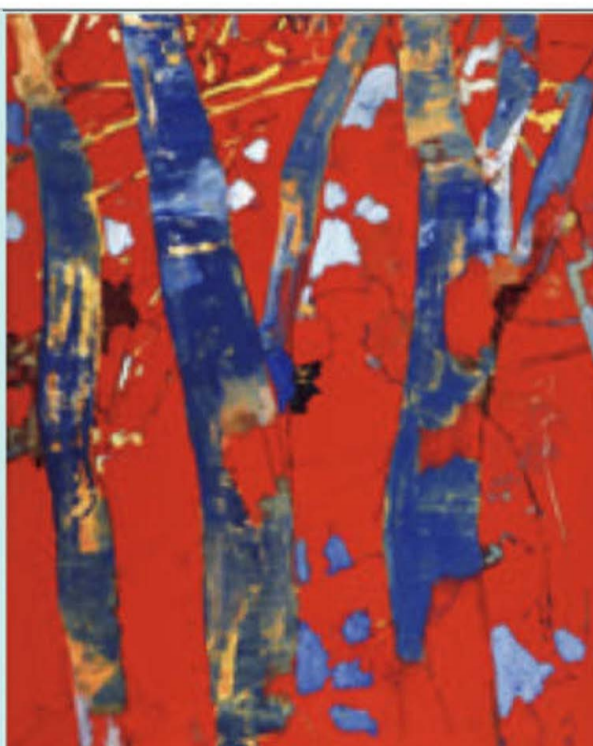
Mettere ordine in cantina: Cornell

GALLERIA M77

Foreste e vita vegetale, Giovanni Frangi abbandona definitivamente il descrittivo

di DANIELE CAPRA
MILANO

●●●Si è perso molto tempo negli anni del nuovo secolo, anche nel nostro Paese, a discutere sull'effettiva contemporaneità della pittura: è ancora «lecita», nel solco della tradizione, o è anacronistica? «Dum loquimur Sagunto captam», ammonivano gli antichi. Ed è vero: la storia si fa altrove, oltre le nostre discussioni viziate dagli estremismi. La pittura esiste ed è florida e rigogliosa; come dimostra la pregevole personale di Giovanni Frangi **La legge della giungla**, alla Galleria M77 di Milano fino al 12 settembre. La mostra pone questioni rilevanti sulla pratica della pittura iconica e sulla sua totale indipendenza da quella che siamo soliti chiamare *realità*, raccogliendo oltre trenta opere di formato estremo, di piccola o grandissima dimensione (cosa frequente nel lavoro dell'artista), capaci cioè di rapportarsi nei confronti dell'osservatore con due dinamiche contrapposte: estrema concentrazione visiva o grande diluizione dello sguardo. Realizzate negli ultimi due anni, sono incentrate tematicamente sul mondo delle foreste e sulla vita vegetale che vi pullula. Fiori dalle più disparate forme e dai vividi colori, ninfee



che spaziano dai toni verde acqua a quelli più acidi, e poi un'intricata selva di alberi, dove tronchi verticali e rami si intrecciano stagiandosi a silhouette bidimensionale su fondi monocromi rossi, viola, grigi, menta, terra. Sono questi i soggetti delle tele, che portano lo spettatore a immergersi in un

viaggio visivo all'interno di un mondo caratterizzato da grande varietà cromatica e da una sorprendente vitalità, in cui gli elementi vegetali non esitano a mostrare la propria forza primigenia, l'infinita e incessante capacità generativa che sembra quasi sfidare lo scorrere impetuoso del tempo. Il paesaggio, urbano o naturale, il giardino e il bosco sono stati, dalla fine degli anni novanta, alcuni dei Leitmotiv della ricerca dell'artista, ugualmente presenti sia nella pratica di una pittura caratterizzata dall'uso del colore che in quella più asciutta in bianco nero, dai toni più moderati ed essenziali. Pennellate di olio puro, distribuite per accostamento o sovrapposizione, e un segno capace di sintetizzare i profili degli elementi naturali sono i principali elementi stilistici di Frangi, che agisce in maniera sintetica isolando coloristicamente i soggetti dal contesto (uno sfondo a tinta piatta), mentre il disegno delinea le linee di forza dentro cui si srotolano gli elementi principali della composizione. In questa *Legge della giungla* l'artista sviluppa appieno le tendenze espressive che erano già in atto nelle personali *Sheherazade* al Museo di San Matteo di Pisa e *Lotteria Farnese* ospitata all'Archeologico di Napoli, portando a

compimento la tendenza a una pratica artistica che smette progressivamente di essere descrittiva per farsi composizione, colore, spartito musicale. La notevole forza coloristica, il segno vivido di particolare sensibilità inducono infatti l'osservatore a percepire il soggetto della tela essere, in ultima istanza, quasi un pretesto iconografico. Nell'eliminazione dei dettagli, nella pressoché totale assenza di descrizione e di narrazione, la mostra pare così indicare la tendenza verso una totale autonomia della ricerca di Frangi da quel fluire continuo di immagini che è la realtà. Alla sua copia mimetica o alla sua reinterpretazione figurativa su tela, l'artista milanese contrappone una forza gestuale e coloristica in grado di condurre più in là, verso una totale indipendenza della pittura da qualsiasi pezzo di mondo visto o preesistente. Per Frangi il soggetto sembra infatti ormai essere diventato al limite della rilevanza, concettualmente fluido e scarso portatore d'interesse, se non quello per le sue possibili potenzialità manipolatorie. *La legge della giungla* apre forse per l'artista una fase in cui la figurazione potrebbe scomparire lasciando posto a una pittura che progressivamente diventa libera, lirica e pura.

Giovanni Frangi, «Ansedonia I», olio su tela, 2015. In alto, Joseph Cornell, «A Parrot for Juan Gris», 1953-'54; in foto, l'artista americano ritratto da Duane Michals nel 1969