



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento di Beni Culturali**

**Corso di laurea in Discipline delle Arti, della  
Musica e dello Spettacolo**

**Tesi di laurea Triennale**

**Il significato delle costellazioni nell'opera di  
Joseph Cornell, 1950-1964**

**The Meaning of the Constellations in the Work of Joseph Cornell, 1950-1964**

*Relatrice*

**Prof.ssa** Laura Moure Cecchini

*Correlatore*

**Prof.** Guido Bartorelli

*Laureanda:* Simionato Maria Grazia

*Matricola:* 2002068

**Anno Accademico 2023/2024**



## Indice

Introduzione.....	1
1. Biografia e Carriera .....	3
1.1. Cenni biografici.....	3
1.2. Rapporto con il surrealismo.....	5
1.3. Le prime mostre di Cornell.....	7
1.4. <i>Crystal Cage</i> .....	9
2. L'immaginario di Joseph Cornell .....	12
2.1 Esoterismo .....	12
2.2 Scienza Cristiana .....	13
2.3 Scienza.....	15
2.4 Immaginario in cornice: <i>Soap Bubble Set</i> .....	18
3. Il significato delle costellazioni nelle “shadow boxes” di Cornell.....	21
3.1 I Caroselli .....	23
3.2 L'Auriga.....	28
3.3 La Stella Polare.....	31
3.4 Figure femminili tra le stelle .....	35
3.5 <i>Celestial Theatre</i> e Navigazioni Celestiali .....	38
Conclusioni.....	41
Appendice Immagini .....	44
Bibliografia.....	81
Ringraziamenti .....	87



## Introduzione

L'obiettivo di questa tesi è analizzare il significato delle costellazioni nelle opere di Joseph Cornell (1903-1972), in particolare nelle "shadow box" di contenuto astronomico realizzate negli anni Cinquanta. Le costellazioni che si ritrovano nelle opere di Cornell sono state scelte come argomento dopo aver consultato le fonti sulla vita dell'artista. Attraverso la ricostruzione della vita di Cornell è stato possibile avvicinarsi ai suoi principali interessi. Particolarmente coinvolgente è stato approfondire la fascinazione di Cornell per il cosmo. Cornell lo rappresentava nelle sue opere in modi differenti; tuttavia, questo elaborato si focalizza solo sull'uso delle costellazioni. Malgrado esistano studi (ad esempio quelli di Kirsten Hoving, di Diane Waldman e Marci Kwon<sup>1</sup>) sulle scatole a tematica astronomica realizzate dall'artista, il ruolo delle costellazioni non vi era approfondito. Se infatti era stata descritta la fascinazione da parte dell'artista per il cielo e le sue leggi, il ruolo significativo delle costellazioni era trattato in modo marginale.

Le costellazioni sono disegni della volta celeste, realizzati sin dall'antichità per orientarsi nelle ore notturne, usate tutt'ora in ambito scientifico per orientarsi nello studio dell'universo. È stato fonte di interesse riflettere sul possibile significato che Joseph Cornell voleva associare alle costellazioni. Obiettivo della ricerca è pertanto dimostrare l'ipotesi che le costellazioni scelte da Cornell abbiano una rilevanza simbolica.

L'elaborato è suddiviso in tre capitoli. Il primo riguarda la biografia dell'artista e la sua carriera; quindi, in che modo Cornell abbia maturato il suo interesse nei confronti dell'arte e le sue prime realizzazioni, assieme al suo metodo artistico. Joseph Cornell non frequentò accademie artistiche, avvicinandosi al mondo dell'arte attraverso il collezionismo di *mirabilia*. Di particolare rilevanza sarà trattare dell'influenza del surrealismo sull'artista, avvenuta tramite personaggi di rilievo quali Julien Levy (1906-1981), il quale aprì l'omonima galleria d'arte che funzionò da tramite tra il surrealismo europeo e quello americano, e l'artista Marcel Duchamp (1877-1968). Nel secondo capitolo sarà esposto

---

<sup>1</sup> Hoving, Kirsten; *Joseph Cornell and Astronomy: A Case for the Stars*. (Princeton: Princeton University Press, 2008).

Diane Waldman, *Joseph Cornell: master of dreams*, (New York: Harry N. Abrams, c2002)

Marci Kwon, *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ Pr, 2021).

l'immaginario dell'artista, spiegando gli elementi di interesse che hanno influenzato la visione artistica di Cornell: l'esoterismo, la fede scienziata, e l'interesse scientifico, in particolare dal punto di vista astronomico. Il terzo capitolo dell'elaborato è diviso in sottocapitoli, ciascuno dei quali descrive scatole accomunate fra loro da costellazioni ricollegabili a tematiche specifiche. Il primo sottocapitolo riguarda la ricerca dell'incanto nelle opere con al loro interno le costellazioni, tema che si ritrova nei *Caroselli*: le scatole hanno come soggetto costellazioni che giocano nel cielo. Il secondo sottocapitolo prende in considerazione il ruolo della fede per Cornell, rappresentato dalla costellazione dell'Auriga. Il terzo, invece, ha come soggetto le costellazioni che ruotano attorno alla Stella Polare. Il quarto sottocapitolo ha come soggetto il ruolo di Cornell come appassionato di cinema: se infatti si può dire che Cornell fosse interessato alle stelle, è possibile anche dimostrare che seguisse gli eventi delle sue *star* preferite, rappresentate in queste scatole da costellazioni. L'ultimo sottocapitolo prenderà in analisi il tema del viaggio stellare immaginato dall'artista.

Le principali conclusioni che si possono trarre dalla tesi è che le costellazioni utilizzate nelle opere di Cornell non solo abbiano significato simbolico, ma che abbiano anche la funzione di far guardare al mondo con meraviglia. Le costellazioni scelte da Cornell, infatti, non solo raccolgono gli interessi che compongono l'immaginario dell'artista, ma rappresentano la scelta di guardare all'esistenza in modo incantato.

# 1. Biografia e Carriera

## 1.1. Cenni biografici

Joseph Cornell nacque il 24 dicembre 1903 a Nyack, New York, primo di quattro figli. Il padre, come la moglie, era un appassionato di musica, bellezza e magia, e aveva trasmesso questa passione al figlio maggiore. Nel 1917 il padre morì di leucemia. Con la morte del genitore, Cornell si trovò ad essere il capo famiglia a soli quattordici anni. Nel 1919 la famiglia si trasferì a Bayside, nel Queens, New York. Nel 1917 Joseph Cornell cominciò a frequentare la prestigiosa Phillips Academy, di Andover, nel Massachusetts. Tre anni dopo, però, lasciò la scuola senza diplomarsi per prendersi cura del fratello Robert, che soffriva di paralisi cerebrale. Cornell non frequentò l'università e, per aiutare economicamente la famiglia, trovò lavoro in una fabbrica di tessuti, i cui uffici si trovavano a Madison Square, nel cuore commerciale di New York<sup>2</sup>. Perse, tuttavia, il lavoro a causa della Grande Depressione. Nel 1929 la famiglia si trasferì nuovamente, questa volta ad Utopia Parkway 3708, nel Queens, a New York. Dal 1921 al 1931 lavorò come venditore porta a porta nel quartiere manifatturiero di Lower Manhattan. Nel periodo in cui ha lavorato come venditore porta a porta, Cornell soffrì di depressione e lo salvò la conversione alla Scienza Cristiana<sup>3</sup>. Trovò successivamente occupazione come designer di tessuti e designer freelance dal 1934 fino alla fine degli anni '30<sup>4</sup>. Proponeva collage di sua creazione a riviste come *Vogue*, *House and Garden* (Fig. 1), *View* e *Dance Index*.

La possibilità che il lavoro gli offriva di spostarsi di frequente, apparve a Cornell come una possibilità di evasione rispetto alle molteplici responsabilità familiari di cui era a carico. Approfittò del fatto che si spostava a piedi per esplorare la città di New York e vivere come un'avventura le strade e i negozi dell'usato della città. Nacque la sua pas-

---

<sup>2</sup> Charles Simic, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, trad. da A. Cattaneo (Adelphi, 2005), 17-18.

<sup>3</sup> Lindsay Blair, *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order* (London: Reaktion Books, 1998), introduction, Kindle.

<sup>4</sup> SIMIC 2005, 20.

sione per il collezionismo: raccolse stampe, cartoline, libri, fotografie, dischi, cimeli teatrali e copie di film. Questa passione gli permise di entrare in contatto con diverse forme d'arte<sup>5</sup>. Infatti, Cornell non frequentò scuole d'arte, avvicinandosi al mondo artistico da autodidatta, esaminando il mondo che lo circondava con viaggi ad occhi aperti, esplorando le abitudini della città, scovando *memorabilia* e frammenti di vita marginali<sup>6</sup>. A Bayside, Cornell aveva la possibilità di frequentare farmacie e negozi dove raccoglieva le sue stampe, ma anche cinema teatri. Iniziò così ad appassionarsi al mondo dello spettacolo, frequentando l'opera e il balletto dopo il lavoro. Oltre alla crescente passione per ballerine e attrici, Cornell sviluppò il mito di Harry Houdini, illusionista ungherese, specializzato in escapologia. L'illusionista, con il suo repertorio di fughe e misteri, affascinava l'artista, come altri personaggi del mondo del circo o della magia<sup>7</sup>. Tali interessi contribuiranno ad arricchire la sua futura produzione artistica. Joseph Cornell ha descritto, in uno dei suoi diari, che la fase di collezionismo iniziata negli anni '20 è stata una sorta di iniziazione per una cura nei confronti degli oggetti<sup>8</sup> che durerà una vita<sup>9</sup>. Fu durante questo periodo della sua vita, un periodo di una grande autoanalisi, che si convertì allo Scientismo. I primi anni '30, inoltre, furono un periodo di sperimentazione artistica per Cornell. Oltre a realizzare collage, infatti, usò scatole prefabbricate di ogni forma e dimensione, per poi crearle autonomamente, per realizzare le "shadow box": scatole al cui interno vengono inseriti elementi decorativi. Lavorò e sperimentò anche nell'ambito del cinema, scrivendo una sceneggiatura e realizzando il suo primo film, *Rose Hobart*. Il film è un insieme di parti di pellicole raccolte, tagliate e poi riassemblate<sup>10</sup>. Cornell si interessò anche a molte altre forme artistiche, tra cui l'arte e letteratura giapponese e cinese degli anni '20<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Sarah Lea et al., a c. di, *Joseph Cornell: Wanderlust* (London: Royal Academy of Arts, 2015), 10

<sup>6</sup> Deborah Solomon, *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*, Reprint edition (New York: Other Press, 2015), 44.

<sup>7</sup> SOLOMON 2015, 3.

<sup>8</sup> Marci Kwon, *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ Pr, 2021), 24.

<sup>9</sup> "Lifelong preoccupation with things.", Joseph Cornell, diary entry, November 11, 1967, series 3: Diaries, box 8, folder 60, Joseph Cornell Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC (hereafter AAA), KWON 2021, 24.

<sup>10</sup> SIMIC 2005, 19.

<sup>11</sup> Joseph Cornell e Lynda Roscoe Hartigan, *Joseph Cornell: navigating the imagination* (Salem, Mass.: New Haven, Conn.; London: Peabody Essex Museum; in association with Yale University Press, 2008), 37.



Joseph Cornell, per quanto avesse contatti con il mondo dell'arte, continuò a tenersene a distanza<sup>12</sup>. A partire dagli anni '60 ai '70, la sua produzione artistica diminuì; in quegli anni subì la perdita del fratello prima e della madre poi. Negli ultimi anni della sua vita continuò a definire i dettagli delle sue opere con l'aiuto dei suoi assistenti e a scrivere lettere per mantenersi in contatto con il mondo esterno. Morì il 20 dicembre 1972, di arresto cardiaco<sup>13</sup>.

## 1.2. Rapporto con il surrealismo

Cornell manifesta preso un certo interesse per il surrealismo. Il movimento surrealista venne fondato nel 1924 a Parigi dal poeta André Breton, con la pubblicazione del *Manifesto del Surrealismo*. Il termine "surrealismo" si riferisce alle sensazioni che richiama ad una sfera al di fuori del controllo della ragione: l'inconscio. Gli artisti del movimento ritenevano che la dimensione inconscia fosse l'unica in grado di spiegare la realtà senza i filtri della ragione.

Nonostante la grande fascinazione che Joseph Cornell provava per il surrealismo, l'artista si rese ben presto conto del fatto che i membri del movimento usavano la parola "inconscio" per poter esprimere a proprio piacimento argomenti che potessero creare scandalo. Questo, unito al fatto che le teorie e le idee dei surrealisti erano legate a dottrine freudiane e marxiste<sup>14</sup>, portò Cornell ad allontanarsi da tale ambiente. Tuttavia, Cornell apprezzava il processo creativo dietro le opere surrealiste: associare immagini all'apparenza distanti fra loro, evocative del mondo inconscio. A riprova dell'apprezzamento e della vicinanza di Cornell all'ambiente surrealista, Hoving riporta che l'artista acquistò *L' Interpretazione dei sogni* di Freud e che, come facevano anche gli artisti surrealisti, annotava i suoi sogni.

---

<sup>12</sup> Diane Waldman, *Joseph Cornell: master of dreams*, 2002, 13, 35.

<sup>13</sup> SIMIC 2005, 20.

<sup>14</sup> Hoving, Kirsten; *Joseph Cornell and Astronomy: A Case for the Stars*. (Princeton: Princeton University Press, 2008), 19-20.

I primi lavori di Cornell sono direttamente influenzati dal movimento surrealista, in particolare da Max Ernst (1891-1976), pittore e scultore surrealista. Ne è testimonianza uno dei primi collage dell'artista<sup>15</sup>, *Untitled (Schooner)* [Goletta] (Fig. 2), realizzato nel 1931. Il collage è una tecnica artistica che prevede l'incollare, su una superficie di varia natura, ritagli di materiali diversi per creare una composizione artistica. Il collage in oggetto presenta una nave a cui è stata incollata una rosa a poppa, che rappresenta una ragnatela al posto del pistillo. Secondo l'interpretazione della Solomon, la nave rappresenterebbe il desiderio di mobilità dell'artista<sup>16</sup>, mentre la rosa verrebbe inserita come simbolo della rinascita mistica, visto lo stretto legame che, nella tradizione cristiana presenta con il calice contenente il sangue di Cristo<sup>17</sup>. La ragnatela che sembra divorare il fiore dall'interno appare come un elemento turbante. L'opera potrebbe rappresentare la fatica del viaggio, in particolare la fatica interiore nel proseguire la navigazione.

Due anni dopo Cornell realizza *Glass Bell* [Campana di Vetro] (Fig. 3). Dentro una teca di vetro, sul palmo di una mano viene rappresentata la corolla di una rosa, che presenta al centro un occhio. Le teche di vetro erano usate in tempi vittoriani per contenere elementi decorativi, quali fiori secchi o modellini di navi o animali impagliati. È molto probabile che Cornell abbia voluto citare Giorgio de Chirico (1888-1978), pittore, scultore e scrittore italiano, il quale usava spesso una mano o altri arti di un manichino nelle sue opere protosurrealiste<sup>18</sup>. La Solomon spiega che Cornell ha realizzato questi collage dopo aver visto il volume *La femme 100 têtes* [La donna dalle 100 teste] (Fig. 4), realizzata nel 1929 da Ernst, una delle sue prime storie collage. Ernst ha usato immagini prese da vecchi cataloghi, giornali e riviste, tagliate e incollate accostando figure che non sorge spontaneo avvicinare. La Solomon descrive l'opera di Ernst come “esempi di follia Surrealista”<sup>19</sup>, riferendosi ai collage che hanno come soggetto, per esempio, figure animali in ambienti sociali tipicamente umani. È proprio l'accostamento “folle” di immagini

---

<sup>15</sup> SOLOMON 2015, 77.

<sup>16</sup> SOLOMON 2015, 78.

<sup>17</sup> Jean Chevalier, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, (Milano: Rizzoli, 1987), 295.

<sup>18</sup> WALDMAN 2002, 21.

<sup>19</sup> “Turning the hundred-plus pages of *La femme 100 têtes*, you see stern matrons sprouting wings, serpents writhing in parlors, and other examples of surrealist madness”, SOLOMON 2015, 76.

apparentemente inconciliabili uno dei motivi che aveva spinto Cornell ad avvicinarsi al surrealismo.

### 1.3. Le prime mostre di Cornell

Nel novembre 1931 aprì la galleria a due stanze “Julien Levy”. Julien Levy (1906-1981), mercante d’arte e gallerista, fu un elemento chiave per mettere in comunicazione il surrealismo francese e quello di New York; con l’apertura della sua galleria, infatti, Levy permise al mondo americano, e di conseguenza anche a Joseph Cornell, di venire in contatto con il surrealismo<sup>20</sup>. Per Julien Levy, il surrealismo non rappresentava solo un movimento artistico, ma un’intera visione del mondo di cui Cornell aveva compreso lo spirito<sup>21</sup>. Nonostante la vicinanza con questo movimento artistico, Cornell non voleva essere definito un surrealista; per quanto Cornell ammirasse i lavori surrealisti, in particolare i collage di Ernst, i contenuti alchemici ed erotici presenti lo disturbavano<sup>22</sup>. A proposito di questo, la critica d’arte Solomon riporta un racconto secondo il quale Levy una volta avesse confuso i collage di Cornell con quelli di Ernst, offendendo l’artista americano<sup>23</sup>. Levy spinse Cornell a sperimentare con le “shadow boxes”. Le “shadow boxes” sono cornici profonde le quali possono essere decorate con oggetti bidimensionali o tridimensionali di valore decorativo o sentimentale. Le opere che però Cornell presentò a Levy erano ancora lontane dall’essere definire “shadow boxes”, in quanto scatole di pillole, con all’interno brillantini o oggetti vari<sup>24</sup>. Levy invitò successivamente Cornell ad occuparsi del design dell’annuncio della mostra di Levy *Surréalisme* (Fig. 5), nel 1932. Il volantino rappresenta un bambino che soffia una tromba, dalla quale spuntano le lettere che compongono la parola francese “Surréalisme”. Guardando con più attenzione, però, è possibile notare che la tromba non è una tromba, ma un *sac à poche*.

---

<sup>20</sup> SOLOMON 2015, 73-74.

<sup>21</sup> KWON 2021, 46.

<sup>22</sup> HOVING 2008, 15.

<sup>23</sup> SOLOMON 2015, 79.

<sup>24</sup> WALDMAN 2002, 22.

Levy ebbe una grande importanza per Cornell. Fu il primo, infatti, ad introdurre l'artista sulla scena dell'arte internazionale e fu lui ad introdurre Cornell ad una delle sue maggiori fonti per quanto riguarda l'astronomia: Camille Flammarion (1842-1925). Flammarion fu uno scrittore prolifico e nelle sue opere si occupò sia di astronomia sia di teorie riguardanti la reincarnazione delle anime e la vita su altri pianeti. In particolare, le carte stellari contenute nei libri dell'autore affascinarono Cornell, tanto che iniziò a colorarle (Fig. 6).

Dagli anni '50, Cornell cominciò a realizzare opere a tema astronomico. Hoving scrive che l'ispirazione per queste opere derivò a Cornell da un soggiorno con il fratello Robert presso la casa della sorella Betty a Westhampton, nel settembre del 1951. Qui l'artista ebbe modo di osservare a più riprese i cieli notturni, da cui rimase affascinato<sup>25</sup>. Le sue opere a carattere astronomico vennero esposte alla galleria Egan. La galleria di Charles Egan fu un luogo di promozione di arte moderna e contemporanea, fondata a metà degli anni '40 e Cornell vi espose per la prima volta alcune "shadow boxes" con soggetto delle voliere, nel 1949<sup>26</sup>. Nell'inverno del 1950 e 1951 Cornell espose una serie di scatole intitolate *Observatories* [Osservatori] nella mostra *Night songs and Other New Work* [Canzoni Notturme e altri Nuovi Lavori] (1° dicembre 1950 – 13 gennaio 1951), per poi riproporla nella primavera del 1953. L'ultima mostra alla Galleria Egan fu *Night Voyage* [Viaggi Notturni] (10 febbraio - 28 marzo 1953), dove introdusse la serie *Hotels*. Altra mostra di carattere astronomico di notevole rilevanza fu *Winter Night Skies* [Cieli Notturni Invernali] (12 dicembre 1955 -13 gennaio 1956), alla Stable Gallery, gestita da Eleanor Ward. La mostra incluse una serie di opere *Night Skies* [Cieli Notturni]. Le opere contenevano frammenti di carte celesti, costellazioni, finestre che si aprivano sul cielo notturno.

La Hoving riporta gli annunci per le esibizioni *Night Voyage* del 1953 alla Egan Gallery e *Winter Night Skies* alla Stable Gallery del '55 (Fig. 7). Cornell scelse varie stampe con figure simboliche: per *Night Voyage* un angelo composto di stelle, a cui diede il nome della costellazione della Vergine; un uccellino raffigurato in mezzo ad una Via

---

<sup>25</sup> HOVING 2008, 132.

<sup>26</sup> SOLOMON 2015, 241.

Lattea rappresentata con schizzi di pittura che ricordano la tecnica di Paul Jackson Pollock<sup>27</sup> (1912 – 1956). In basso, un unicorno ed un cane raffigurati dopo aver saltato dentro un cerchio. Per *Winter Night Skies* Cornell scelse la stampa della schiena dell’Auriga, che presenta sul dorso la propria capra.

Queste mostre sono di particolare importanza perché rivelano l’approccio di Cornell all’osservazione del cielo, che non era mai separato dalla ricerca dell’incanto e della bellezza. Diane Waldman, l’autrice di *Master of Dreams*<sup>28</sup>, ritiene che le scatole astronomiche di Joseph Cornell, in particolare gli *Observatories*, *Night Skies* e gli *Hotels*, nonostante la loro dimensione, riescano a creare l’illusione dello spazio infinito. Anzi, queste scatole sono capaci, nonostante presentino grande rigore geometrico, di accentuare ancora di più il sentimento onirico ed infinito della meraviglia della fantasia<sup>29</sup>.

Se infatti la prima mostra di Cornell, del 1932, era composta da opere di sperimentazione, le mostre degli anni ‘50 sono un esempio della maturità creativa che l’artista aveva raggiunto in quegli anni. Nonostante, però, si fosse dedicato ad opere di carattere diverso, Cornell non smise mai di realizzare collage. È nel 1943, infatti, lontani dalla fase sperimentale dell’artista, che Cornell realizza un collage di particolare importanza: *Crystal Cage*.

#### 1.4. *Crystal Cage*

Un elemento fondamentale per comprendere il metodo compositivo artistico di Joseph Cornell è il saggio illustrato pubblicato nel gennaio 1943 nell’allegato della rivista *View, Americana Fantastica*. Il collage *Crystal Cage [Portrait of Berenice]* [Prigione di

---

<sup>27</sup> La tecnica di pittura dell’artista statunitense è conosciuta come “sgocciolatura”: consiste nel far cadere o sgocciolare pittura sulla tela, creando forme e disegni casuali.

<sup>28</sup> “Cornell conveyed the illusion of deep space, in a manner reminiscent of trompe-l’oeil perspective in painting [...]”, WALDMAN 2002, 106.

<sup>29</sup> WALDMAN 2002, 106.

Cristallo, Ritratto di Berenice] (Fig. 8), è stata la copertina del numero *Americana Fantastica* del gennaio 1943, assieme al saggio *Crystal Cage*. Si tratta di un collage di grande rilevanza.

Il saggio presenta una prima pagina contenente il titolo, seguita da una pagina di parole scritte a macchina, disposte a formare la sagoma di una torre. Le interpretazioni critiche dell'opera vedono nella torre un prisma intellettuale e metaforico dei concetti della Scienza Cristiana, che si ritrovano negli altri simboli dell'opera: innocenza e infanzia, con la loro peculiare esplorazione del meraviglioso<sup>30</sup>. La terza e quarta pagina sono cinque brevi testi e la fotografia di una torre in pietra. Le due pagine seguenti sono una stampa del XIX secolo, intitolata *L'infanzia di Bodin* (Fig. 8.5) che rappresenta un giovane funambolo che attraversa il fiume, per affacciarsi alla pagina successiva: un collage dettagliato che ritrae varie bambine, titoli di giornali e grafici di costellazioni. L'ultima pagina, *Berenice che nel 1900 guarda nel proprio passato e futuro* (Fig. 8.6), contiene la fotografia di una bambina che guarda da una finestra mentre sotto, in un blocco di testo circondato da stelle, Cornell spiega alcuni dettagli del collage. La sesta pagina (Fig. 8.7), composta interamente da collage, vede al centro Berenice, circondata da numerosi simboli e costellazioni che si legano fra loro e si ricollegano al tema dell'innocenza e lealtà: immagini di costellazioni quali Pegaso, il fratello di Pegaso, la Vergine, la Chioma di Berenice, il Cane Minore. C'è anche Felis, il gatto inventato nel 1799 dall'astronomo francese Joseph Jérôme de Lalande e aggiunto dall'astronomo tedesco Johann Elert Bode (1747-1826) nel suo atlante *Uranographia*<sup>31</sup> del 1801. Nel periodo in cui realizzò *Crystal Cage*, Joseph Cornell collezionava stampe da vari atlanti astronomici, tra i quali quelle dell'atlante dell'osservatorio di Tycho, che utilizzò come fonti per le carte e mappe delle stelle, per poi ritagliarne le figure, colorarle o anche usarne il negativo.

Il nome "Berenice" richiama il mito che circonda la costellazione stessa: sposa di Tolomeo III Euergete, è conosciuta per il fatto che, a causa della preoccupante e prolungata assenza del marito durante la Terza guerra siriana, giurò l'offerta agli dèi della sua chioma se il marito fosse tornato sano e salvo a casa. Con il ritorno del marito, la donna mantenne la promessa ponendo i capelli nel tempio di Arsinoe a Zefirio, moderna Assuan.

---

<sup>30</sup> HOVING 2008, 93.

<sup>31</sup> John Bode, *Uranographia* (Berlino, 1801).

Il giorno successivo le trecce erano sparite, e secondo la mitizzazione del poeta Callimaco<sup>32</sup>, i capelli si sarebbero uniti alle altre costellazioni nel cielo.

*Crystal Cage* è particolarmente importante perché getta luce sul metodo artistico impiegato da Cornell per individuare l'argomento, selezionare e raccogliere materiale e, successivamente, accostarlo. La stessa procedura verrà usata per ogni sua futura produzione artistica, dal cinema alle "shadow boxes"<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Callim, *Aitia* IV, fr. 110 Pf. (*Coma Berenices*).

<sup>33</sup> HOVING 2008, 89-114.

## **2. L'immaginario di Joseph Cornell**

In questo capitolo saranno esposti i temi principali della produzione artistica di Joseph Cornell. Le sue opere, infatti, contengono numerosi rimandi a tematiche ricorrenti, quali esoterismo, scientismo e un diffuso interesse verso le scienze, in particolare verso l'astronomia; tratto identificativo di tali tematiche risulta essere la continua ricerca della meraviglia. L'artista visse durante le due guerre mondiali, crescendo in un mondo colpito dalle tragedie dovute ai conflitti; perciò, la ricerca della meraviglia può essere vista come una risposta alla necessità di sperare in un futuro migliore. Cornell non lascia andare l'idea che ci possa essere ancora speranza, nonostante la serpeggiante disillusione nel futuro, caratteristica dell'epoca. Il capitolo sarà suddiviso in tre sottocapitoli, ciascuno dedicato ad una delle tematiche più ricorrenti delle opere e dell'orizzonte di pensiero di Cornell, e terminerà con l'approfondimento di un'opera che sintetizza tali tematiche.

### **2.1 Esoterismo**

Nell'arco della sua carriera Joseph Cornell si avvicinò ai simboli esoterici, primo tra tutti il cielo, da sempre fonte di interesse, studio e divinazione. Tale interesse non stupisce se si considera che, in effetti, anche nel surrealismo c'era sempre stato un interesse verso la magia che viene, tuttavia, considerata come mezzo di rappresentazione dell'inconscio. Il surrealismo ha sempre usato varie simbologie esoteriche per rappresentare l'inconscio realizzando immagini metaforiche, diventate presto un linguaggio comune per gli artisti del movimento.

L'esoterismo e la ricerca di una risposta nel mondo spirituale assumono sempre maggiore rilevanza all'interno del surrealismo durante il periodo della Seconda guerra



mondiale, quando la diffusione dei movimenti nazifascisti in Europa e gli orrori del conflitto spinsero i surrealisti a rifugiarsi nella magia e nell'esoterismo<sup>34</sup>.

Cornell si avvicinava con prudenza all'occultismo, probabilmente per il fatto che i suoi genitori di origine olandese avevano educato lui ed i suoi fratelli a un rigido rispetto della morale tradizionale<sup>35</sup>, tanto da introdurre l'artista a rifuggire ciò che se ne discostava. Secondo la storica dell'arte Marci Kwon, nonostante Cornell non approvasse le tematiche alchemiche, la ricerca esoterica è presente nelle opere dell'artista<sup>36</sup>; inoltre, pare che Joseph Cornell avesse scritto una voce di diario nel 1967 intitolata "The Chemistry // Alchemy of Collage"<sup>37</sup>, dove annotava i suoi incontri con l'occulto, alchimia o magia. Quest'interesse si ritrova in alcuni suoi lavori come la realizzazione di un layout commerciale per *Harper's Bazaar* legato ai segni astrologici delle star del cinema<sup>38</sup>.

Forse seguendo l'esempio di Duchamp, il quale creava analogie tra scienza e occultismo, Cornell si interessò alla figura e all'opera di Paracelso, medico e alchimista svizzero (1493-1541), di storia dell'alchimia e di oggetti occulti, di vario tipo; Cornell collezionava mazzi di carte di Tarocchi, probabilmente affascinato dalle loro figure.

## 2.2 Scienza Cristiana

Fondamentale per comprendere l'arte di Joseph Cornell è la Scienza Cristiana. Se infatti l'artista aveva nutrito un certo interesse per l'alchimia, si può affermare che di maggiore influenza furono invece i principi scientifici. Il fatto che il fratello Robert, dopo una visita ad una chiesa dedicata alla pratica religiosa, si fosse sentito meglio ha fatto avvicinare definitivamente Cornell alla Scienza Cristiana.

---

<sup>34</sup> *Surrealismo e magia: la modernità incantata*: [Collezione Peggy Guggenheim, Venezia 9 aprile-26 settembre 2022, Museum Barberini, Postdam, 22 ottobre 2022-29 gennaio 2023), 2022., 9.

<sup>35</sup> HARTIGAN 2008, 34-35.

<sup>36</sup> KWON 2021, 9.

<sup>37</sup> "He clipped an article entitled "The Poet's Alembic" from the *Cristian Science Monitor* in 1953, and in 1967 he wrote a diary entry entitled "The Chemistry // Alchemy of Collage.", HOVING 2008, 24.

<sup>38</sup> HOVING 2008, 22-24.

La Scienza Cristiana è un movimento religioso di origine cristiana, con intento metafisico. È stato fondato da Mary Baker Eddy (1821-1910) nel 1879, negli Stati Uniti. Lo scopo del movimento è di ritornare ad un cristianesimo delle origini ed ha come fondamento l'idea che Dio sia completamente buono e spirituale, e che ogni individuo riflette la somiglianza spirituale perfetta del divino. Temi chiave della fede scienziata sono la ricerca dell'innocenza e della purezza. Solo partendo da questi precetti, infatti, sarà possibile rinunciare all'illusione terrena e materiale che impedisce la guarigione dalle malattie. La Scienza Cristiana tratta i simboli come chiavi per permettere al fedele di accedere a parti del mondo immateriale. Mrs. Mary Baker Eddy, nel libro *Science and Health, with Key to the Scriptures*<sup>39</sup> scrive di aver scoperto la scienza metafisica e di averla chiamata "Scienza Cristiana"<sup>40</sup>. La fondatrice del movimento aveva sempre cercato di trovare un motivo delle sofferenze umane e, nel 1866, dopo un grave incidente, si rivolse a Dio. Con la percezione che Dio era spirito e unica realtà, trovò la guarigione<sup>41</sup>. L'autrice afferma che senza l'affidamento al divino e la conseguente liberazione dalle catene illusorie della mortalità, l'essere umano può guarire<sup>42</sup>. Rinunciando alle illusioni della mente mortale, l'uomo si libera dalle catene del possibile, affidandosi alla mente divina e liberandosi dalle malattie.

Le esperienze vissute da Cornell (la malattia del fratello, la morte precoce del padre e le conseguenti responsabilità nei confronti della famiglia, oltre l'aver vissuto durante entrambe le guerre mondiali), lo portarono ad affidarsi alla fede della Scienza Cristiana, secondo la quale Dio non è materiale, ma la purezza dell'idea, della mente, dell'intelligenza, della luce. La Scienza cristiana contribuiva a dare a Cornell un nuovo ordine universale.

---

<sup>39</sup> Mary Baker Glover (Eddy), *Science and Health, with Key to the Scriptures* (USA: Christian Science Publishing Co., 1875 (first ed).

<sup>40</sup> "Scienza Cristiana" accessed May 30, 2024, <https://www.christianscience.com/it>

<sup>41</sup> "Cos'è la Scienza Cristiana" accessed June 04, 2024 <https://www.christianscience.com/it/cos-e-la-scienza-cristiana>

<sup>42</sup> «Christian Science», *The British Medical Journal* 2, fasc. 2179 (1902): 1065–67.

## 2.3 Scienza

L'interesse di Cornell per la scienza è stato coltivato assieme al suo collezionismo. Cornell, infatti, non cercava solo materiali per le sue opere, ma anche libri. Venuto a conoscenza di scoperte scientifiche attraverso la lettura di giornali, recuperava libri di scienze per bambini per comprendere meglio i concetti; i volumi, attraverso metafore semplici, riuscivano a rendere chiari concetti complicati. Venne così a conoscenza di personaggi come Isaac Newton o Galileo Galilei, e con questo metodo ebbe modo di comprendere le scoperte scientifiche moderne. Il '900 fu infatti un secolo vivacissimo dal punto di vista della ricerca scientifica e delle scoperte, in particolare in campo astronomico; basti citare, a titolo di esempio, la scoperta della galassia Andromeda, ad opera di Edwin Hubble nel 1923.

Uno degli aspetti che maggiormente attirava l'attenzione di Cornell era la struttura e il funzionamento del cosmo. La raffigurazione metaforica per la comprensione dell'universo maggiormente apprezzata da Cornell, e che si può ritrovare nelle numerose opere dell'artista, è quella delle bolle di sapone. La bolla di sapone è un mezzo semplice per comprendere il fenomeno della rifrazione della luce, attraverso la spettroscopia. La tecnica della spettroscopia consiste nel disperdere la luce bianca delle stelle nei vari colori che la compongono; ed è importante per studiare le stelle che emettono luce propria, ma anche quella dei pianeti, che la riflettono<sup>43</sup>. La metafora non era nuova, in quanto già impiegata da diversi studiosi e filosofi. Il fisico francese Pierre Gilles de Gennes (1932-2007), ad esempio, che ottenne il premio Nobel per la fisica nel 1991, utilizzò l'immagine delle bolle di sapone per spiegare il carattere effimero della materia<sup>44</sup>. Anche Isaac Newton (1642-1726), sicuramente noto a Joseph Cornell<sup>45</sup>, studiò i prismi ottici delle bolle di sapone per approfondire il fenomeno della rifrazione della luce.

Ad avvicinare Cornell al mondo scientifico fu anche l'interesse per le figura dell'astronomo e matematico Giovanni Keplero (1571-1630) e di Galileo Galilei (1564-

---

<sup>43</sup> Margherita Hack, *Vi racconto l'astronomia* (Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2002), 5.

<sup>44</sup> Salis, Stefano. «La vita delle bolle di sapone». *Il Sole 24 ORE*, (10 giugno 2019). <https://www.ilssole24ore.com/art/la-vita-bolle-sapone-ACPLxKO>

<sup>45</sup> Hoving, Kirsten A. «The Surreal Science of Soap: Joseph Cornell's First Soap Bubble Set». *American Art* 20, fasc. 1 (2006): 14–35. <https://doi.org/10.1086/504060>.

1642), considerato il padre della scienza moderna<sup>46</sup>. Entrambi gli studiosi difendevano il sistema copernicano. Keplero, nel libro *Astronomia Nova*<sup>47</sup>, pubblicato a Praga nel 1609, rifiutò la concezione che i pianeti ruotassero in un moto circolare, ritenendo invece che si muovessero in un moto ellittico, con il sole che occupava uno dei due fuochi dell'ellittica. Galileo fece varie scoperte di vitale importanza per la scienza, modificando lo strumento olandese del cannocchiale. Galileo scoprì l'esistenza della Via Lattea, un insieme di stelle lontanissime, allargando la concezione dell'epoca riguardo i confini dell'universo; poi rese noi i satelliti di Giove, poi le fasi di Venere, attraverso le quali venne a conoscenza del fatto che i pianeti riflettevano la luce del sole; osservò la superficie irregolare della luna, le macchie solari. Lo studioso, inoltre, fece grandi studi anche sulla gravità che interessarono Cornell.

L'interesse di Cornell nei confronti della scienza era stimolato dal clima di frequenti scoperte scientifiche nel quale era vissuto, ma anche dagli artisti con i quali si relazionava. La Hoving infatti riporta l'importanza che il surrealismo ha avuto in questo: "il surrealismo non solo ha fornito a Cornell una struttura per il suo processo creativo, ma ha anche offerto modi per collegare l'arte alla scienza"<sup>48</sup>. Come Marcel Duchamp (1887-1968), un altro artista che era venuto a contatto con il surrealismo, per quanto, come Cornell, non facesse parte del movimento, Joseph Cornell sviluppò un profondo interesse per le scienze e le scoperte astronomiche. Cornell incontrò Duchamp e Brancusi nel 1933 nell'esibizione tenuta alla Brummer Gallery, ma i due iniziarono a collaborare solo nel 1942 e lo fecero per quasi quattro anni, fino al 1946. Hoving ritiene che entrambi gli artisti fossero interessati alla scienza, che inserivano nelle loro opere, seppur in modi diversi<sup>49</sup>.

"Tra le varie cose che avevano in comune, c'era il comune interesse nei modi in cui gli aspetti visivi, verbali e concettuali della scienza potessero arricchire un'opera

---

<sup>46</sup> WALDMAN 2002, 105.

<sup>47</sup> Giovanni Keplero, *Astronomia Nova*, (Praga, 1609).

<sup>48</sup> "Surrealism not only provided Cornell with a framework for his creative process, it also offered ways to link art to science", HOVING 2008, 21.

<sup>49</sup> HOVING 2008, 22-25.

d'arte. [...] Anche Cornell trovava nei linguaggi della scienza vocaboli per l'espressione artistica, ma lui tendeva ad illustrare principi scientifici conosciuti nella sua arte, invece di inventarne di nuovi come faceva Duchamp.<sup>50</sup>

Mentre Cornell utilizzava i linguaggi scientifici nelle sue opere, Duchamp non si limitava a questo. L'artista dadaista, infatti, ispirò Cornell perché univa concetti tipicamente alchemici con quelli scientifici: inventava soggetti antropomorfi da macchine, come nell'opera *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche] (Fig. 9). L'opera realizzata tra il 1915 e 1923 fonde assieme concetti di origine alchemica e scientifica. È composta da due lastre di vetro che rappresentano due ambienti, sui quali sono raffigurati diversi elementi che vogliono rappresentare un amore impossibile tra la sposa e i suoi corteggiatori, frustrati perché non possono unire i due piani e, di conseguenza, unirsi a lei<sup>51</sup>. In alchimia, il rapporto sessuale rappresenta la ricerca di unità del maschile e del femminile. Si tratta di un esempio simbolico ed è anche per questo che in ambito esoterico viene usata la metafora del rapporto sessuale per descrivere l'unione con Dio<sup>52</sup>. Interessante la suddivisione della superficie dell'opera: la parte astrale del vetro rappresenta la sapienza, contrapposta alla materia della parte terrestre, in costante tensione per raggiungere la conoscenza divina. Nell'opera sono presenti anche elementi scientifici: la sposa comunica i suoi sentimenti al piano inferiore dei suoi corteggiatori attraverso onde elettromagnetiche. La sposa vive in quella che pare la quarta dimensione, mentre i corteggiatori vivono nel mondo terreno tridimensionale.

---

<sup>50</sup> “Among the many things they had in common was their shared interest in the ways in which the visual, verbal, and conceptual aspects of science could enrich a work of art. [...] Cornell, too, found in the languages of science vocabularies for artistic expression, although he tended to illustrate known principles of science in his art, rather than imagine new ones as Duchamp did.”, HOVING 2008, 23

<sup>51</sup> Barilli, Renato. *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. 12. ed. (Milano: Feltrinelli, 2019), 193,194.

<sup>52</sup> CHEVALIER 1987, Volume Secondo L-Z, 373.

## 2.4 Immaginario in cornice: *Soap Bubble Set*

Una scatola di Cornell raccoglie, come in uno spettacolo teatrale, simbologie che raccontano un immaginario. Le “shadow boxes”, come è stato detto in precedenza, sono cornici profonde le quali possono essere decorate con oggetti bidimensionali o tridimensionali, articoli di valore decorativo o sentimentale. Hanno una storia molto antica, con esempi che risalgono almeno al XVII secolo<sup>53</sup>. Come dei teatrini, Cornell allestiva le sue scatole con vari oggetti dal valore simbolico, attraverso i quali esprimeva i suoi interessi, la sua visione del mondo.

Nell'inverno del 1936/1937 Cornell fu invitato a partecipare alla mostra “Fantastic Art, Dada, Surrealism” [Arte Fantastica, Dada, Surrealismo] (tenutasi dal 9 dicembre 1936 al 17 gennaio 1937), da Alfred H. Barr Jr (1902-1981), direttore fondatore del Museum of Modern Art (MoMA), a New York. Qui Cornell espose quella che sarà una delle sue opere più famose: *Soap Bubble Set* [Set di Bolle di Sapone] (Fig. 10). La scatola viene presentata assieme ad altri oggetti che, nel loro complesso, prendono il nome di *Elements of Natural Philosophy* [Elementi della Filosofia Naturale] (Fig. 11)<sup>54</sup>.

La scatola è composta da due livelli orizzontali di diversa dimensione: il primo in alto è più piccolo, composto da quattro cilindri di cui i due esterni decorati da immagini. Il livello centrale che ha come soggetto la luna, fa da sfondo per gli elementi della scatola. A destra rispetto all'osservatore vi è un pilastro di legno dipinto di bianco, il quale ha lo scopo di sorreggere la testa di una bambola. La testa di bambola ha lo stesso colore dell'uovo, il quale si trova a sinistra, contenuto all'interno di un calice di vetro. In basso, al centro tra i due oggetti appena descritti, si trova una pipa bianca. La bocca della pipa è rivolta verso la stampa della luna attaccata sul fondo, affinché si abbia l'impressione che il satellite sia soffiato fuori, come una bolla dalla pipa. Questi simboli rimandano ad ambienti surrealisti: basti pensare all'opera di René Magritte (1898-1967) *La trahison des images*, o *Ceci n'est pas une pipe* [Il tradimento delle immagini, o Questa non è una pipa] (Fig. 12), oppure ai calici nelle opere dell'artista francese Pierre Roy (1880-1950). La

---

<sup>53</sup> Diane Waldman si riferisce alle “shadow box” e alla teca di vetro come mezzi usati dai Vittoriani per contenere elementi decorativi; WALDMAN 2002, 21.

<sup>54</sup> HOVING 2008, 29.

pipa richiama l'attenzione che si deve porre alle immagini: non sono la realtà, ma la rappresentazione di essa. In questo si potrebbe anche cogliere un richiamo ai precetti dello Scientismo. Il calice, o coppa, presente nell'opera richiama la coppa più conosciuta del Sacro Graal, il contenitore del sangue di Cristo<sup>55</sup>. Per quanto riguarda la luna, sono innumerevoli gli esempi artistici che la vedono come protagonista, a partire dalla celebre luna di Georges Méliès, nel film muto *Le Voyage dans la Lune* [Viaggio nella Luna] (Fig. 13) del 1902. Da questo film Cornell deriva l'atteggiamento giocoso con cui rapportarsi al satellite<sup>56</sup>.

Nel mondo dell'arte i simboli legati all'universo sono rispettivamente l'uovo e la sfera. L'uovo si presenta spesso nel mondo simbolico figurativo, dalla *Pala di Brera* di Piero della Francesca (Fig. 14), alla carta dell'Imperatore dei Tarocchi di Marsiglia<sup>57</sup>. L'uovo è la cosiddetta sfera della vita, della creazione<sup>58</sup>. Altro simbolo è la sfera, ma Cornell preferisce usare la bolla di sapone. A differenza della sfera, simbolo di perfezione, le bolle rappresentano un ideale effimero e fragile. Per artisti come Johannes Vermeer (1632-1675) e Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), la bolla di sapone era uno strumento pronto a collassare a metà tra il divino e il terreno<sup>59</sup>(Fig. 15) (Fig. 16). Anche nella tradizione orientale la bolla aveva un significato simbolico religioso: invitava gli adepti a vedere il mondo e la vita materiale come se fosse una bolla, sempre sul punto di scoppiare e di porre fine alla sua esistenza<sup>60</sup>. Non è sicuro che Joseph Cornell sia venuto in contatto con questa visione filosofica, d'altra parte è innegabile che questa metafora, ovvero il mondo materiale come bolla in costante tensione verso la fine, richiami i precetti

---

<sup>55</sup> La coppa ha una storia ancora più antica: vista la sua forma conica con la punta verso il basso, ricorda anche un simbolo di creazione, in quanto, come l'utero materno, tiene l'acqua della vita; CHEVALIER 1987, Volume Primo A-K, 314.

<sup>56</sup> HOVING, "The Surreal Science of Soap", 6-7.

<sup>57</sup> Alejandro Jodorowsky e Marianne Costa, *La via dei tarocchi*, trad. da Michela Finassi Parolo (Feltrinelli, 2014), 157-161.

<sup>58</sup> "Attraverso il simbolo dell'uovo, arte filosofia e religione si sono avvicinate al mistero ineffabile della vita e delle sue diverse manifestazioni". Nel corso della storia e delle ricerche filosofiche, l'uovo ha rappresentato l'utero, la matrice, se non il vaso alchemico. Nel medioevo, l'uovo rappresentava il veicolo dell'illuminazione interiore, si ritrova nella figura a mandorla dove spesso viene raffigurato Gesù. L'uovo rappresenta il frutto della "cova" spirituale, filosofica e mentale: "è il simbolo della vita in gestazione e della conoscenza perfetta; rappresenta il cosmo e il principio fondatore che l'ha generato", CHEVALIER 1987, Volume Secondo L-Z, 133.

<sup>59</sup> KWON 2021, 62-66.

<sup>60</sup> CHEVALIER 1987, Volume Primo A-K, 153.

della Scienza Cristiana, che vede la realtà come illusione effimera e Dio immateriale ed immortale come unica verità<sup>61</sup>.

Nei libri che Cornell consultava i cilindri erano usati come esempio per spiegare la gravità e l'artista ne inserisce quattro di cui due illustrati: il primo a sinistra rispetto all'osservatore presenta un uomo a cavallo tra i cerchi di saturno, mentre l'ultimo a destra ha la raffigurazione di una torre pendente, che ricorda quella di Bologna, in omaggio agli studi di Galilei sulla gravità, compiuti proprio con l'ausilio della torre bolognese. Galileo Galilei fu, inoltre, il primo ad osservare gli anelli di Saturno, per questo Cornell pone l'immagine del cavaliere, sul cilindro a sinistra.

Tale intricata rete di rimandi e allusioni fa emergere come, nonostante la critica avesse definito le sue opere come “giochi per adulti”, Cornell lavorasse con estrema attenzione e consapevolezza, scegliendo per ogni sua opera immagini o oggetti, di cui curava con precisione i rimandi simbolici<sup>62</sup>. *Soap Bubble Set* non è importante solo perché è la scatola madre, ma anche perché raccoglie dentro di sé tutto l'immaginario dell'artista: i significati esoterici del calice, dell'uovo; le sfide e i dubbi della fede attraverso la simbologia della bolla; un omaggio a Galileo e agli studi scientifici che accendevano in lui la curiosità. *Soap Bubble Set* è un'opera fondamentale nella carriera artistica di Cornell, ma lo è anche per comprendere la sua necessità di unire gli argomenti disparati che fondano il suo immaginario. Tutti gli interessi dell'artista americano sono usati come mezzi per rispondere a domande, a dubbi. Cornell, tuttavia, non ne scelse uno solo, essendo affascinato da tutti. Usando il filtro dell'incanto nella sua opera, ha realizzato una scatola che potesse raccogliere dentro di sé le radici del suo immaginario, rimanendo però unica, mai scissa al suo interno, come Cornell: mai scisso dai suoi interessi, ma arricchito da ognuno di loro.

---

<sup>61</sup> HOVING 2008, 39.

<sup>62</sup> HOVING 2008, 53-54.



### 3. Il significato delle costellazioni nelle “shadow boxes” di Cornell

In questo capitolo si tratterà del significato assunto dalle costellazioni all'interno dell'opera di Cornell. Gli elementi delle costellazioni analizzati si trovano nelle “shadow boxes” a tema astronomico. Dagli anni '50 Cornell si è dedicato in modo particolare alla realizzazione di scatole con elementi astronomici; alcune di esse, realizzate tra il 1950 e il 1964, verranno qui prese in esame, approfondendo, accanto all'aspetto puramente formale delle opere, il loro valore simbolico.

Il capitolo è suddiviso in sottocapitoli all'interno dei quali vengono descritte singole scatole, accomunate fra loro dalla presenza di elementi ricollegabili a specifiche tematiche. Vi sono alcune tematiche principali che le costellazioni al loro interno possono rappresentare e la prima riguarda la ricerca del divertimento, un elemento comune nelle opere di Cornell, che cercava di unire la bellezza alla leggerezza del gioco. Le scatole che in modo particolare riprendono questo tema sono i *Carrousel* [Caroselli], ovvero delle opere dove le costellazioni possono essere viste nell'atto di giocare nella volta celeste. Un altro tema importante che può ritrovarsi nel significato delle costellazioni è il tema della fede: la costellazione dell'Auriga assume il significato del rapporto con la fede da parte dell'artista. Per seguire i propri ideali è necessario dominare i propri istinti e convergergli verso un obiettivo. L'obiettivo a cui l'Auriga è rivolto è rappresentato dalla Stella Polare: il terzo sottocapitolo riguarderà un gruppo di scatole che hanno come tema le costellazioni che ruotano attorno al polo. Il quarto sottocapitolo, invece, prende in analisi tre figure femminili. Cornell era un grande appassionato di cinema e balletto, tuttavia le scatole prese in esame avranno come soggetto il significato che le costellazioni assumono quando l'artista le associa a diverse figure femminili. A concludere il viaggio tra le costellazioni di Cornell sarà presa in considerazione il tema delle navigazioni celestiali, in particolare *Celestial Theatre*, opera dichiarativa che non ha mai visto la pubblicazione.

Cornell era venuto in contatto con il cielo e i suoi simboli ben prima degli anni '50, eppure l'8 dicembre 1948 fu un momento cruciale per la carriera dell'artista. Cornell era

solito girovagare alla ricerca della bellezza e quel giorno si era recato alla stazione centrale, la Grand Central Terminal di New York. Osservandosi attorno, Cornell alzò lo sguardo e si trovò incantato dalla bellezza del soffitto della stazione. Il brillante soffitto azzurro era tempestato di stelle dorate, ma a dominare la visione di Cornell furono le costellazioni<sup>63</sup>. Vedere i disegni astronomici della stazione ha ispirato l'inserimento delle costellazioni nelle sue opere. Quelle costellazioni dorate hanno aperto una strada incantata per esprimere la meraviglia del firmamento.

Le costellazioni che decorano il soffitto della stazione centrale sono basate sui disegni di *Uranometria* di Johann Bayer<sup>64</sup> e Joseph Cornell entrò in contatto con quei disegni grazie all'intervento di Levy. Il gallerista gli presentò i libri illustrati di Flammarion, specialmente il volume *Astronomie Populaire*<sup>65</sup>, da cui Cornell recuperava i disegni delle costellazioni (Fig. 20) per poi colorarli. Flammarion aveva trovato i disegni negli Atlanti di *Atlas coelestis*<sup>66</sup> e *Uranographia*. Il primo realizzato da John Flamsteed e pubblicato postumo nel 1729, è di particolare importanza per la precisione nel rappresentare le costellazioni e per le mappe delle principali costellazioni visibili, realizzate da James Thornhill in stile rococò. Il secondo ad opera di Johann Elert Bode è composto da 20 tavole, frutto del lavoro svolto da trenta astronomi del periodo, raffiguranti più di diciassette mila stelle, e contiene una mappatura dettagliata delle costellazioni visibili, importante per la sua completezza e precisione.

Le costellazioni sono raggruppamenti di stelle vicine a formare immagini e figure simboliche. I disegni della volta celeste sono stati realizzati dagli uomini, immaginando le stelle unite da segmenti, per esprimere la morale, per spiegare il percorso e il significato esoterico che potevano rappresentare gli astri. Si può dire che questi disegni associati al firmamento rappresentano una risposta alla ricerca di un ordine: le costellazioni sono state usate dai navigatori in un tempo in cui ancora non era stato sviluppati adeguati strumenti di orientamento, oppure da viaggiatori in luoghi privi di vie battute, o da chi lavorava la terra per scandire le ore notturne. Le costellazioni erano, inoltre, al centro di una serie di

---

<sup>63</sup> I disegni erano stati realizzati dal pittore francese Paul César Helleu che si era consultato con il Dr. Harold Jacoby, professore di astronomia della Columbia University. KWON 2021, 88.

<sup>64</sup> KWON 2021, 85-88.

<sup>65</sup> Camille Flammarion, *Astronomie Populaire*, (Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1880).

<sup>66</sup> John Flamsteed, *Atlas coelestis*, illustrazioni di Thornhill, James. (Inghilterra, 1729).

racconti mitologici atti a raccogliere insegnamenti. Le costellazioni prese in considerazione da Cornell sono di origine greca e per secoli sono stati al centro di racconti mitici, realizzati e trasmessi in contesto orale allo scopo di fornire risposte agli interrogativi degli uomini circa i fenomeni celesti o fornire *exempla* morali da seguire. Anche per Cornell le costellazioni rappresentavano un ordine; la possibilità di focalizzarsi su un elemento o una parte ristretta del cielo gli permetteva di rapportarsi con esso senza venir soffocato dalla grandezza incommensurabile del cosmo e del suo apparente disordine. Le costellazioni offrivano, inoltre, una chiave d'accesso ai *mirabilia* celesti. Tuttavia, non era solo questo il motivo per il quale Cornell si era avvicinato alle costellazioni. Nel Novecento, l'interesse e la fascinazione nei confronti delle costellazioni erano drasticamente diminuiti. Con l'avvento dell'industrializzazione e poi delle due guerre mondiali, non si guardava più al mondo con meraviglia e il cielo, in particolare, non era più fonte di incanto, bensì di terrore. Alzando lo sguardo, non si cercavano più le stelle cadenti, ma si prestava attenzione al firmamento per controllare che non cadessero bombe. Con la fine delle guerre e il progressivo aumento delle scoperte scientifiche, inoltre, non era necessaria la meraviglia, perché l'attenzione era rivolta alla ricerca di una verità priva dell'abbellimento che la magia poteva offrire. Joseph Cornell, tuttavia, non voleva che i cittadini associassero al cielo solo il sentimento della paura, né che si dimenticassero di cercare la bellezza. Cercò, pertanto, di portare un simbolo universalmente conosciuto che potesse ancora suscitare l'incanto che, sperava, avrebbe scacciato la paura: le costellazioni.

### 3.1 I Caroselli

Joseph Cornell, scrive Marci Kwon, aveva intenzione di creare un cosmo contenente argomenti scientifici, teologici e artistici, senza che venissero distinti<sup>67</sup>. Era un modo per non togliere l'incanto da un mondo che si muoveva verso la disillusione. Realizzare questo genere di opere, tuttavia, non era l'unica cosa che Cornell si era proposto

---

<sup>67</sup> KWON, 2021, 60.

di compiere. L'artista, infatti, voleva avvicinarsi al firmamento con l'atteggiamento giocoso di Méliès, nel film muto *Le Voyage dans la Lune* [Il Viaggio verso la Luna]. Un gruppo di opere che rappresenta questa intenzione è la serie di opere intitolate *Caroselli*, scatole realizzate nei primi anni '50. Immaginò, attraverso le sue scatole, una serie di giochi e attività con cui le costellazioni potevano dilettarsi. Se durante la guerra era stato necessario abbassare le luci dei Luna Park<sup>68</sup>, Cornell offrì l'opportunità di riavvicinarsi al cielo immaginandolo come un parco giochi sfavillante, con la rappresentazione di costellazioni che giocano.

*Central Park Carrousel in Memorium* [Carosello di Central Park, in Memoria] (Fig. 17) datata 1950, è una scatola realizzata da Cornell in memoria di un carosello che nel novembre del 1950 venne distrutto da un incendio. L'opera è stata comprata nel 1952 dal Museum of Modern Art, dopo la mostra *Night Songs and Other New Work* (1° dicembre, 1950 – 13 gennaio, 1951). *Central Park Carrousel in Memorium* è una scatola di cinquanta centimetri di altezza, in cui sono presenti elementi di legno e stampe. Vi è uno specchio e del filo metallico intrecciato in modo da formare una sorta di recinzione che impedisce allo spettatore di riflettersi. Cornell inserisce alcune carte tratte dal volume di *Uranographia*, tra le quali colpisce il negativo della costellazione di Orione, assieme al quale vi sono dettagli dei piedi dei Gemelli e la testa del Toro. Orione è la costellazione che domina il cielo invernale<sup>69</sup>, conosciuto per il fatto che insegue le Pleiadi. Il mito delle Pleiadi fa parte del patrimonio mitico collettivo e ne esistono diverse versioni in tutto il mondo. La versione greca<sup>70</sup> narra che le Pleiadi erano sette figlie di Atlante, le quali vennero perseguitate dal cacciatore Orione, che si era invaghito di loro. Zeus decise di proteggere le sette ragazze trasformandole in colombe, affinché potessero volare in cielo e diventare stelle<sup>71</sup>. Probabilmente Cornell scelse la costellazione di Orione perché era la

---

<sup>68</sup> HOVING 2008, 121-122.

<sup>69</sup> Orione ha le stelle più luminose del firmamento e questo fa apparire la sua costellazione più grande di quello che effettivamente è. Le stelle sono Alpha, o Betelgeuse, la spalla, che è meno luminosa di Beta, o Rigel, il ginocchio occidentale. Famose sono le tre stelle della cintura, Zeta o Alnitak, Epsilon o Alnilam, Delta o Mintaka., Maria Vaghi et al., a c. di, *Atlante di Astronomia Tascabile*, (Novara, DeAgostini, 2007), 136.

<sup>70</sup> Esiodo, *Le Opere e I Giorni* (Milano: Fabbri, c1994), v.383.

<sup>71</sup> "I Miti sulle Pleiadi", Starwalk, accessed Giugno 13, 2024 <https://starwalk.space/it/news/m45-pleiades-star-cluster#i-miti-sulle-pleiadi>

stessa che illuminava il cielo la notte dell'incendio del carosello, oppure perché, come Orione, amava osservare le giovani fanciulle che percorrevano le strade di New York.

Lo specchio presente nell'opera è un simbolo di grande importanza: luminosi come lo specchio erano le basi dei caroselli, dove ruotavano i cavalli delle giostre. Lo specchio, come una finestra<sup>72</sup> rappresenta la ricettività, una porta per guardare dentro se stessi, ma anche un'apertura nei confronti dell'aria e della luce. In questo caso, si tratta di una finestra sul cielo creata da Cornell affinché lo spettatore possa rapportarsi con le costellazioni. In *Alice Attraverso lo Specchio*<sup>73</sup>, la protagonista trova un passaggio magico dentro lo specchio, che la porta al paese delle meraviglie. Non è certo che Cornell sia venuto a contatto con quest'opera, né che la presenza dello specchio rappresenti effettivamente un passaggio; tuttavia, la scatola di per sé potrebbe ricordare una porta magica, attraversata la quale lo spettatore può giocare nel carosello posto tra il firmamento, osservando le costellazioni attorno a lui, o giocare con loro.

In un'altra scatola, *Observatory Colomba Carrousel* [Osservatorio Colomba Carosello] (Fig. 18) realizzata sempre nel 1950, Cornell fonde insieme le tematiche della fede e dell'innocenza, usando le costellazioni della Colomba e dell'Unicorno. Quest'opera è disposta in modo simile a quella descritta precedentemente: due metà, una con una mappa astronomica e una con un'architettura, in questo caso lo specchio frammentato. Cornell è capace di rendere l'opera incantata come un parco giochi, illuminato dallo sfavillio delle giostre in movimento. Lo sfavillio è reso possibile per via dello specchio frammentato<sup>74</sup>, che riflette in modo diverso la luce, oltre al disegno delle stelle. Se infatti lo sfavillio dello specchio è lampante, quello delle stelle incollate sul fondo della scatola è reso tale attraverso il contrasto dei colori: bianco lo sfondo delle stampe, in contrasto con il colore scuro dei disegni e il blu della cornice.

---

<sup>72</sup> CHEVALIER 1987, Volume Secondo L-Z, 448.

<sup>73</sup> Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*. edizione annotata a cura di Martin Gardener ; traduzione di Masolino D'Amico ; illustrazioni di John Tenniel. (Milano: BUR, 2015), 177.

<sup>74</sup> In molte culture lo specchio rotto è simbolo di sfortuna: denota la non più presente possibilità di vedere dentro sé stessi. Vi sono credenze, tuttavia, secondo le quali ogni persona, ogni aspetto dell'universo è uno specchio e, in quanto tale, fonte di verità. Questo presupporrebbe il fatto che ogni cosa ha dentro di sé un frammento di specchio, un frammento di verità e, unendo tutte le cose, si può raggiungere l'unità dello specchio e pertanto la verità universale., CHEVALIER 1987, Volume Secondo L-Z, 418.

La Colomba, la cui centralità è sottolineata anche dal richiamo del titolo dell'opera, è una costellazione di cui si ha testimonianza nel tardo XVI secolo, da Petrus Plancius. Rappresenta la colomba di Noè, la quale era stata inviata dall'arca per trovare la terra asciutta e porta il ramo come simbolo di salvezza<sup>75</sup>, rinascita. Scegliendo di rappresentare questa costellazione in un carosello, con molta probabilità Cornell ha voluto associare al firmamento un simbolo di salvezza, un invito a vedere nel cielo non più, o non solo, una fonte di paura. Il cane raffigurato è la costellazione del Cane Maggiore, che si trova astronomicamente ai piedi di Orione e per questo è anche definito il cane di Orione<sup>76</sup>. Il cane è un compagno di giochi secolare nella storia dell'umanità, nonché compagno leale nel passaggio dell'esistenza. Per quanto riguarda l'Unicorno, anche questa costellazione fu introdotta da Petrus Placidus nel 1612. Fin dai tempi antichi è considerato un simbolo cristiano di purezza, ma anche speranza e salvezza<sup>77</sup>, perfetta immagine di Cristo<sup>78</sup>. L'Unicorno con il suo significato simbolico di purezza può essere associato all'ideale di pulizia interiore dello scientismo ma, dal momento che viene raffigurato in procinto di attraversare un anello, raccoglie anche il significato giocoso e incantato del Carosello.

*Carrousel* (Fig. 19) del 1952 è un'opera che si sviluppa in altezza e ha elementi comuni agli altri Caroselli: l'apertura sul firmamento, la grata e le stampe delle costellazioni. L'apertura è sorretta da un unico arco, separato al centro dalla struttura geometrica che copre parte del fondo. La grata di ferro, a sinistra rispetto all'osservatore, non copre l'apertura, a differenza di quella dell'opera *Central Park Carrousel in Memorium*. È curioso che le costellazioni, questa volta, non siano all'interno dell'apertura, che resta di un blu intenso con qualche getto di pittura bianca che ricorda le stelle. Le costellazioni si trovano all'esterno dell'apertura. Il fatto che le costellazioni non siano rappresentate all'interno della finestra, e che essa si apra su un infinito vuoto, sembra ricordare che la lettura dei movimenti celesti attraverso le costellazioni non è altro che un sistema inventato per leggere il cielo.

---

<sup>75</sup> La colomba è un'altra costellazione che si vede d'inverno, come Orione, passando in meridiano a mezzanotte verso la metà di dicembre., Ian Ridpath, *Mitologia delle costellazioni. Nuova ediz.*, trad. da Melani Traini, New edizione (Franco Muzzio Editore, 2020), 98-99.

<sup>76</sup> RIDPATH 2020, 76.

<sup>77</sup> RIDPATH 2020, 160-161.

<sup>78</sup> Le Goff, Jacques. *Eroi e meraviglie del Medioevo*. (Roma: Robinson. Letture, 2005), 133.

In questo carosello le figure sembrano ruotare attorno all'apertura sul cielo come nella giostra. Vi sono il Leone, simbolo di Cristo, il Bue<sup>79</sup>, il Cane Maggiore<sup>80</sup>, l'Unicorno, raffigurato nel momento in cui ha già attraversato l'anello. La grata di ferro non è strettamente infissa in una struttura, anzi, sembra quasi che il limite si sia rotto per far giocare le stelle. In alto a destra, si possono intravedere i piedi dei Gemelli. In base alle posizioni astronomiche appare chiaro che il firmamento visto dalla finestra blu centrale rappresenta la costellazione di Orione vista ad occhio nudo: ai piedi il cane, sopra i Gemelli, accanto il Leone. Nella finestra del firmamento sono identificabili tre stelle diagonali, che possono ricordare la cintura di Orione, come dimostrano gli studi dell'artista. In un diario del 16 ottobre 1970<sup>81</sup>, Cornell studia il disegno e la posizione della cintura di Orione in corrispondenza con le stelle dei Gemelli (Fig. 20). Questa pagina di diario rivela l'interesse dell'artista al firmamento dal punto di vista scientifico. Se Cornell fosse stato interessato solo al punto di vista simbolico delle costellazioni, non ne avrebbe studiato la posizione. Facendo ricerca sulla posizione e scegliendo di rappresentare nella sua opera il firmamento con un'immagine del cielo visto ad occhio nudo, Cornell dimostra di non escludere il punto di vista scientifico delle sue opere.

In questa scatola Cornell unisce la visione fisica del cielo assieme a quella incantata che i disegni delle costellazioni offrono per rapportarsi al firmamento. Probabilmente è un invito dell'artista a vedere il mondo moderno attraverso gli occhi della meraviglia e dell'incanto. Se infatti ad occhio nudo non è possibile vedere le costellazioni raffigurate con i disegni di una antica carta celeste, è però possibile immaginarle. Cornell guarda al cielo con uno sguardo in parte scientifico, realistico, in parte capace di trovare la meraviglia.

---

<sup>79</sup> CHEVALIER 1987, Volume Primo A-K, 161.

<sup>80</sup> La costellazione del Cane Maggiore è capo branco dei cani delle costellazioni: dominato dalla stella di Sirio, chiamata anche la Stella del Cane, la più luminosa di tutto il firmamento. Sirio sorgeva poco prima dell'alba del sole per dare inizio all'estate, è la stella nella bocca del cane, RIDPATH 2020, 76.

<sup>81</sup> HOVING 2008, 135.

### 3.2 L'Auriga

Il soggetto di questa sezione è l'Auriga, il conduttore di carri che, nelle raffigurazioni stellari, non conduce alcun carro. In *Untitled (Hotel De L'etoile; Night Skies Auriga)* [Senza Titolo (Hotel della stella: Cieli Notturmi Auriga)] (Fig. 21) del 1954, è possibile vedere parte della costellazione, di schiena, mentre sorregge una capra e i suoi cuccioli. Il soggetto della scatola è l'apertura centrale, con una serie di stelle poste in modo verticale. Sopra il telaio della finestra vi è la scritta *Hotel de l'Etoile*. In queste scatole astronomiche, gli *Hotels*, si trovano spesso colonne<sup>82</sup>; questo perché, assieme alla scritta "Hotels" incollata sullo sfondo, aiutano a identificare la struttura di un luogo classicheggiante e sofisticato. Un luogo adatto per ospitare una costellazione. Oltre al suggerimento del titolo, è possibile comprendere che si tratta della costellazione dell'Auriga perché proprio questa costellazione è composta dalla stella più luminosa del cielo, Capella, che vuol dire "capra femmina". Bayer, Flamsteed e Bode nei loro disegni la pongono sul corpo della capra, mentre Tolomeo, nell'*Almagesto*<sup>83</sup>, la pone nella spalla del cocchiere. Vi sono vari racconti mitologici legati all'Auriga senza carro, ma nessuno offre una spiegazione del legame con la capra. Dal punto di vista cristiano è interessante che, se la capra rappresenta il diavolo<sup>84</sup>, la costellazione dell'Auriga la porti sulle spalle. Si potrebbe dire che ogni persona ha sulle spalle il proprio diavolo da sconfiggere. Nel percorso interiore della fede che Cornell vuol rappresentare, questa metafora potrebbe calzare.

Un'altra scatola che presenta al suo interno la costellazione dell'Auriga è *Hotel Du Nord* (Fig. 22) del 1953. La scatola si sviluppa in verticale: a sinistra vi è una colonna<sup>85</sup> bianca e la figura dell'Auriga: essa si trova a sinistra rispetto ad altre tre figure di animali, in alto a destra, subito dopo il collage di "Hotel du Nord" e "Hotel Bon Port". Paiono essere la testa di un maiale, di un drago e di un capro. In basso, nell'angolo opposto della

---

<sup>82</sup> PEVSNER et al. 2019, 156.

<sup>83</sup> Tolomeo, *Almagesto*, (150 aC).

<sup>84</sup> Il capro era sacrificato in occasione della tragedia, diventato simbolo cristiano del diavolo, per i celti era la rappresentazione del dio Capro, riconoscibile nel dio Pan: rappresenta la forza primordiale e istintuale della terra., Ippolita D. Scotti, *L'erbario della wicca: Piante magiche, incantesimi e rituali* (De Vecchi, 2019), 14.

<sup>85</sup> La colonna rappresenta l'Albero della Vita perché dà vita all'edificio, base radici, fusto tronco, capitello fogliame. CHEVALIER 1987, Volume Primo A-K, 295.



colonna, alla base del rettangolo di cielo blu dove poggia l'auriga, vi è un cubo costellato da simboli astronomici. Il cubo di per sé rappresenta, come il quadrato, il mondo materiale, l'unione dei suoi elementi ed è simbolo di stabilità e sicurezza. Nel cubo vi è una piccola carta stellare, con due stelle le cui orbite ruotano l'una attorno all'altra.

Secondo il mito più diffuso l'auriga era il figlio di Efesto, Erittonio, allevato dalla dea Atena, la quale gli aveva insegnato ad addomesticare i cavalli che avrebbero, in seguito, trainato il suo carro; tuttavia, come in tutte le vicende mitiche, esistono diverse versioni e racconti sulla figura dell'Auriga. L'Auriga è un conduttore di carri e rappresenta, secondo la tradizionale immagine usata da Platone nel Fedro<sup>86</sup>, il controllo di sé e dei propri impulsi. L'Auriga rappresenta la ragione che sa adattarsi ai movimenti degli istinti, senza però farsi guidare da essi. Il carro dell'auriga è trainato da una coppia di cavalli, uno bianco ed uno nero: quello bianco simboleggia l'anima spirituale che si dirige verso il mondo delle idee, mentre il cavallo nero simboleggia la parte dei sensi che si dirige verso il mondo sensibile<sup>87</sup>. Il tema di questa scatola riguarda il percorso della fede. Se l'Auriga per Platone è colui che domina sé stesso trovando l'equilibrio nella conduzione del carro della propria anima, per Cornell è possibile guidare la propria vita attraverso la moralità della fede. In quest'opera, tuttavia, la direzione dell'Auriga non è ancora chiara: la costellazione è sospesa nei colori, invece di seguire una guida.

È interessante come la scelta dei colori tipici di queste scatole, blu e bianco, entrino in relazione, sfondo della scatola assieme a ritagli di giornale. Per Vasilij Vasil'evič Kandinsky (1866-1944) il blu è colore dell'infinito e l'astrattista, infatti, libera il colore lasciando che si diffonda nello spazio<sup>88</sup>. Kandinsky, non solo nel suo linguaggio artistico, associa il blu all'infinito. Blu è un colore che usa anche Mark Rothko (1903-1970), contemporaneo di Cornell, per spiegare il concetto meditativo delle sue opere. Cornell usa il blu per il concetto di infinito che associa al cielo, ma in quest'opera lo avvicina al bianco. Secondo il regista e drammaturgo Alejandro Jodorowsky, il colore bianco, in particolare nel mondo dei tarocchi, rappresenterebbe la purezza. Il bianco è il riflesso di tutti i colori,

---

<sup>86</sup> Platone, *Fedro*; a cura di Giovanni Reale; testo critico di John Burnet. - 3.ed. Milano, Fondazione Lorenzo Valla: Mondadori, 2005. 246a-246e.

<sup>87</sup> CHEVALIER 1987, Volume Primo A-K, 116-117.

<sup>88</sup> Barilli, Renato. *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. Ottava edizione. Feltrinelli, 2014, 160.

quello che potrebbe essere o l'estasi immortale o il freddo morale dell'egoismo<sup>89</sup>. Il colore bianco, a prescindere dalla sua conoscenza dei colori alchemici, è sempre stato considerato un simbolo di purezza e pulizia. I due colori nella scatola si uniscono in modo caotico e disordinato, quasi come in una tavolozza. Mentre nella scatola precedente vi era una grande distinzione tra il bianco e blu, in questa scatola danno l'impressione di diventare un tutt'uno.

A riprova del fatto che Cornell ricollega l'immagine dell'auriga alla fede, si può citare l'opera: *"Ideals are like stars; you will not succeed in touching them with your hands. But like the seafaring man on the desert of waters, you choose them as your guides, and following them you will reach your destiny."*<sup>90</sup> (Fig. 23), realizzata tra gli anni 1957 e 1958. L'opera si sviluppa in verticale e ha lo sfondo blu, sul quale brillano due stelle e la costellazione dell'Auriga. La costellazione ha lo sguardo rivolto verso la stella più grande, la Stella Polare. La Stella Polare è da sempre la guida dei naviganti e dei viaggiatori ed è significativo che l'auriga indirizzi il suo sguardo in quella direzione. Se nell'opera precedente la costellazione era sospesa tra i colori, in quest'opera l'Auriga segue la Stella Polare. In basso vi è un bastone, simile a quelli che si possono trovare nelle spiagge o nel deserto, e delle conchiglie. Il deserto rappresenta per San Vittore il luogo della vita eremitica e spirituale, personale ed interiore<sup>91</sup>: rappresenta la necessità di attraversare un passaggio arido, fisico o metaforico, per far morire una parte di sé e trovare se stessi.

Il titolo che Cornell ha scelto per descrivere la sua opera cita i deserti marini, descrivendo il luogo dove si svolge il percorso del viaggiatore spirituale. Egli deve affrontare la crescita personale in luoghi avversi come, in questo caso, la vastità del mare: il mare aperto, privo di punti di riferimento, ricorda il deserto. In questo caso il simbolo del mare, che si può immaginare sia il blu dello sfondo, potrebbe riferirsi alle avversità della vita<sup>92</sup>. Il mare è, infatti, simbolo di vita, ma anche fonte di terrore. Le popolazioni antiche lo vedevano come il luogo dove si trovava la morte. I deserti marini rappresentano

---

<sup>89</sup> Jodorowsky e Costa, *La via dei tarocchi* 2012, 106.

<sup>90</sup> "Gli ideali sono come stelle: non avrai successo nel toccarli con le tue mani. Ma come il marinaio nel deserto delle acque, tu li scegli come guide, e seguendo loro tu raggiungerai il tuo destino."

<sup>91</sup> CHEVALIER 1987, Volume Primo A-K, 375.

<sup>92</sup> CHEVALIER 1987, Volume Secondo L-Z, 67-68.

i percorsi della vita, la ricerca di sé. La frase che Joseph Cornell usa come titolo è una frase di Carl Schurz (1829-1906), politico, generale e diplomatico statunitense. Il significato della citazione è riassunto bene nell'opera: l'auriga è colui che deve avere il controllo di se stesso per governare gli istinti e vivere secondo ragione nelle avversità. Cornell ha rappresentato la frase di Schurz con la costellazione dell'Auriga che simboleggia ogni persona che segue i propri ideali, rappresentati a loro volta dalla Stella Polare. Il percorso per rendere i propri ideali una realtà è arduo e ostacolato da quelle che potrebbero essere interpretate come tempeste o trappole del deserto, simboli della vita spirituale.

Quest'opera riassume il percorso di crescita di fede di Joseph Cornell: dopo aver scelto i propri ideali, è necessario affrontare le sfide della vita, i propri demoni interiori; tuttavia, guidato dalla fede, lottare contro le difficoltà gli permette di trovare se stesso.

### 3.3 La Stella Polare

Uno dei temi maggiormente sviluppati da Cornell sono le costellazioni che ruotano attorno alla Stella Polare. Essa è il punto fisso, la stella attorno alla quale ruotano tutte le altre. Si tratta di un movimento che scandisce le ore della notte, punto di riferimento essenziale per gli spostamenti di viaggiatori e naviganti e per chi lavorava la terra. Dal punto di vista esoterico, essa rappresenta il primo motore immobile attorno al quale ruota tutto l'universo; il simbolo del centro, a cui tutto si riferisce<sup>93</sup>. Quando si parla di costellazioni, non è possibile tralasciare il ruolo della Stella Polare.

Nel 1961 Cornell realizza la scatola intitolata *Les Constellations Voisines Du Pôle* [Le costellazioni vicine al polo] (Fig. 24). L'opera si sviluppa in orizzontale, la cornice è spessa, sullo sfondo è stata selezionata una parte delle costellazioni che ruotano attorno

---

<sup>93</sup> CHEVALIER 1987, Volume Secondo L-Z, 429.

al polo: è possibile vedere la coda della costellazione del Drago, l'Orsa Maggiore, la Giraffa<sup>94</sup>, un piede di Cefeo. Nell'opera è presente anche una renna, parte della costellazione de Il Custode delle Messi. La scatola è composta, poi, da quattro anelli dorati, di cui tre piccoli ed uno più grande, che individua la coda della costellazione del Drago. Sopra gli anelli, quasi al centro fra due di loro, vi è una pallina bianca. Essa può scorrere su alcune "rotaie" realizzate dall'artista. Le scatole di Cornell erano infatti caratterizzate anche da elementi mobili: in questo caso l'artista ha inserito due aste parallele di metallo, sulle quali ha inserito la pallina bianca. Quando viene spostata la scatola, la pallina scorre sulle sbarre. Alla base della scatola, vi sono due piccole palline gialle. Si può notare che la Stella Polare, il vertice delle costellazioni, non è centrata; eppure, la scelta compositiva compiuta dall'artista permette all'osservatore di focalizzare l'attenzione direttamente sul Polo. Lo sguardo è infatti condotto in quella direzione dall'anello più grande e dalla pallina bianca, ma anche dai due anelli più piccoli, che sembrano contenere la stampa del polo.

La costellazione del Drago<sup>95</sup> nelle mappe astrali è la costellazione che protegge il polo nord dell'eclittica, trovandosi all'esterno della circonferenza circoscritta dal polo nord. Secondo tradizione fu a guardia dei pomi d'oro delle Esperidi, trovando posto poi nel firmamento, a guardia della Stella Polare<sup>96</sup>. Nella tradizione, la Stella Polare rappresenta la guida fuori dall'oscurità. Cornell l'aveva già posta come obiettivo per l'Auriga, mentre in questa scatola è il soggetto principale. Come i pomi dorati che il Drago protegge, essa è preziosa; tuttavia, la sua importanza supera di gran lunga quella delle mele: essa è la così detta porta del cielo. La Stella Polare ha un ruolo fondamentale nel firmamento, esattamente al centro attorno al quale ruota. Rappresenta il trono dove Dio sorveglia gli uomini<sup>97</sup>. Per questo, dopo che il Drago venne ucciso da Eracle, Zeus lo portò nel firmamento, a protezione della stella più preziosa dell'universo.

---

<sup>94</sup> Anche la costellazione della giraffa non è stata inventata dai greci, ma da Petrus Plancius, lo stesso che ha inventato quella dell'Unicorno, nel 1612 e si trova tra la testa dell'Orsa Maggiore e Cassiopea. RIDPATH 2020, 70.

<sup>95</sup> Attorcigliato attorno al polo nord come quando, nel mito, era attorcigliato attorno all'albero delle mele d'oro alle pendici del Monte Atlante. L'albero dalle mele d'oro era un dono di Zeus ad Era, e doveva essere sorvegliato dalle figlie di Atlante, le Esperidi. Ercole lo uccise per superare una delle sue dodici fatiche e il drago venne posto a sorvegliare il polo nord., RIDPATH 2020, 116.

<sup>96</sup> Maria Vaghi et al., a c. di, *Atlante di Astronomia Tascabile*, (Novara, DeAgostini, 2007), 92-93.

<sup>97</sup> CHEVALIER 1987, Volume Secondo L-Z, 429.

Altra opera in cui compare la Stella Polare come protagonista è *Pavilion* [Padi-glione] (Fig. 25), del 1953. Nel 1957 questa scatola venne esposta alla LXII edizione dell'American Exhibition all'istituto di arte di Chicago<sup>98</sup>. L'opera si sviluppa in altezza, divisa da due colonne, una dalla forma a cilindro, mentre l'altra ha la forma di un parallelepipedo. Nell'angolo sinistro rispetto all'osservatore, si notano frammenti di specchi. Torna la rappresentazione dello specchio, anche in questo caso frammentato, come nell'opera *Observatory Colomba Carrousel*, 1950 (Fig. 18). Questi specchi incorniciano la finestra che si apre sul firmamento, portando l'attenzione sulle costellazioni rappresentate. La posizione degli specchi e la loro forma, inoltre, richiama il moto circolare che le costellazioni compiono attorno alla Stella Polare. Le costellazioni presenti sono il Drago, l'Orsa Minore, e Cefeo. Secondo il mito, Cefeo è padre di Andromeda, sposato con la regina Cassiopea. Dopo che la figlia venne salvata da Perseo, organizzò un maestoso banchetto per celebrarne le nozze. La giovane però era promessa a Fineo, il quale irruppe con i suoi nella sala dove si stava svolgendo la cerimonia, chiedendo che venisse consegnata loro. Dopo che il re Cefeo si rifiutò, scoppiò una guerra tra Perseo e Fineo, mentre Cefeo si allontanò. Per la sua figura priva di dignità, Cefeo è condannato, assieme alla moglie, ad essere una costellazione. Dalla Grecia è possibile vedere i due regnanti che, nel punto più basso del giro che compiono le costellazioni attorno alla Stella Polare, finiscono con la testa in mare<sup>99</sup>.

Cornell provava fascinazione nei confronti del cosmo dalla tenera età; tuttavia, la sorella racconta come abbia provato un'ansia profonda rispetto al concetto di infinito, osservando la vastità del cosmo dopo una vacanza ad Andover<sup>100</sup>. La Stella Polare è la guida di chi ha perso la strada, il porto per chi ha paura; perciò, è probabile che Cornell abbia provato sicurezza cercandola nel cielo. Quel che è certo è che il soggetto delle costellazioni che ruotano attorno alla Stella Polare fu un tema a lui caro. Le costellazioni e i miti di cui sono custodi sono un mezzo per avvicinarsi al vasto infinito del cosmo senza che esso provochi paura. Le storie delle costellazioni sono uno strumento perfetto per guardare al firmamento con meraviglia.

---

<sup>98</sup> LEA, HARTIGAN, SHARP; 255.

<sup>99</sup> RIDPATH 2020, 92.

<sup>100</sup> HOVING 2008, 10.

In relazione alla Stella Polare, è necessario prendere in considerazione anche la costellazione dell'Orsa Minore, di cui Cornell, nell'opera *Space Object Box: "Little Bear, etc."* [Scatola degli oggetti spaziali: "Orsetto, ecc."] (Fig. 26), sottolinea l'importanza. Anche quest'opera si sviluppa orizzontalmente. La palla bianca potrebbe simboleggiare la luna, l'anello l'orbita dei pianeti. Le costellazioni presenti sono il Drago, l'Orsa Minore e la Giraffa<sup>101</sup>, mentre Cefeo non è presente. Interessante è il cubo giallo che si trova alla base, sotto l'anello e la pallina bianca, dove è intagliata la figura di un cavallo. Un cavallo si era già trovato in un'opera di Cornell. Si tratta della scatola *Soap Bubble Set*, in particolare rappresentato in un cilindro sopra la luna. Era stata incollata l'immagine di un cavaliere che attraversava gli anelli di Saturno, come omaggio per gli anelli studiati da Galileo. In questo caso, però, il cavallo si dirige verso il Polo, come anche la costellazione dell'Auriga. Non sembra pertanto essere un omaggio a Galileo, quanto piuttosto un riferimento ad un cavallo presente nel carro dell'Auriga, diretto verso la Stella Polare.

La stella più importante dell'Orsa Minore è la Stella Polare, che si trova proprio sulla coda della costellazione. Il mito dell'Orsa Minore è strettamente legato a quello dell'Orsa Maggiore. Callisto, ninfa di Artemide, venne stuprata da Zeus e, una volta rimasta incinta, venne cacciata dalla dea della Caccia per aver infranto il voto di castità. Callisto partorì Arcade in solitudine, ma Era la scoprì e per vendicarsi la tramutò in un'orsa. Dopo quindici anni, riconobbe suo figlio che, però, spaventato dalla sua forma animale, tentò di ucciderla. In quel mentre però giunse Zeus, per fermare il figlio Arcade. Il dio tramutò i due in due costellazioni: Callisto nell'Orsa Maggiore, mentre Arcade in quella Minore<sup>102</sup>.

La mappa astrale di questa scatola colpisce l'osservatore, perché occupa lo sfondo senza che altri oggetti possano distogliere l'attenzione da essa. Cornell si interessò alle mappe riguardanti i moti dei venti, delle stelle o degli oceani<sup>103</sup>: la mappa rappresenta uno schema ordinato per identificare un certo elemento che si ha intenzione di analizzare.

---

<sup>101</sup>Anche la costellazione della giraffa non è stata inventata dai greci, ma da Petrus Plancius, lo stesso che ha inventato quella dell'Unicorno, nel 1612 e si trova tra la testa dell'Orsa Maggiore e Cassiopea. RIDPATH 2020, 70.

<sup>102</sup> RIDPATH 2020, 222-228.

<sup>103</sup> Cornell e Hartigan, *Joseph Cornell* 2008, 18.

Le mappe astrali sono una sorta di trama disegnata sul tessuto del firmamento e le costellazioni sono mappe celesti, un ricamo della mitologia di una umanità bambina<sup>104</sup>. Le mappe stellari sono immaginazioni della mente umana, espressione del desiderio dell'uomo di imprimere un proprio ordine al caos apparente del cielo notturno, forse lo stesso desiderio di Joseph Cornell. Cornell cercava un modo di guardare al firmamento che fosse privo del terrore provocato dalle guerre, che offrisse a chi osservava le sue opere una speranza di essere libero dalle catastrofi umane. Le costellazioni sono un modo di mappare il cielo, individuare gli elementi che lo caratterizzano. Sono un sistema inventato, perché le stelle non sono legate fra loro da segmenti, però offrono la possibilità di trovare un ordine e di conseguenza una sicurezza nell'osservazione del cielo. La ricerca di questo sistema sicuro potrebbe essere vista come una metafora, come la ricerca di un sistema stabile in un mondo sempre più caotico.

### 3.4 Figure femminili tra le stelle

Un'altra opera incentrata sulle costellazioni del Polo è *Untitled (Custodian II, Silent Dedication To MM)* [Senza Titolo (Custode II, Silenziosa dedica a MM)], del 1962-63 (Fig. 27). L'opera è dedicata a Marilyn Monroe, come è possibile comprendere dal titolo. Alla grande icona dello spettacolo, Cornell associa, nel cilindro in alto, la costellazione dell'aquila. Particolarmente interessante, però, è la pallina rossa. Secondo Hoving<sup>105</sup>, la costellazione dell'aquila è l'unico omaggio alla star defunta, ma anche la pallina potrebbe costituire un'allusione alla diva americana: mentre nelle scatole, solitamente, le sfere rappresentano un pianeta, in quest'opera il colore rosso potrebbe alludere alle labbra di Marilyn Monroe, simbolo per eccellenza dell'attrice.

L'opera in esame ha una mappa centrare del Polo, con Cefeo tagliato, per non distogliere l'attenzione dal Custode delle Messi. Questa costellazione ha come nome un

---

<sup>104</sup> CHEVALIER 1987, Volume Primo A-K, 331.

<sup>105</sup> HOVING 2008, 200.

gioco di parole, per ricordare Charles Messier (1730-1817), astronomo francese, cacciatore di comete. La costellazione è valorizzata in questa scatola perché Messier, come Cornell, era affascinato dalle stelle. Se però Messier seguiva le stelle comete, Cornell seguiva le notizie delle sue *star* preferite. Cornell era un grande estimatore delle attrici e ballerine del mondo dello spettacolo e, come il Custode delle Messi, le seguiva in quanto fan: tagliava e collezionava le loro immagini, le rendeva protagoniste delle sue scatole. Dedicò molte delle sue scatole ai personaggi femminili che amava e ne realizzò alcune anche con i disegni delle costellazioni e questa ne è un esempio.

Un'altra opera interessante riguardante una figura femminile è *Suzy's room* (*in Mem. Judy Tyler*) [La camera di Suzy (In memoria di Judy Tyler)] del 1957 (Fig. 28). La scatola ha come soggetto Suzy, una bambina morta in un incidente automobilistico il 4 luglio 1957. La scatola si sviluppa in verticale, con in alto un'asse di metallo a cui Cornell appende un cilindro, su cui ha incollato quella che si suppone la foto della piccola Suzy, e un anello di metallo. Dall'anello pende una catena che non tocca il suolo, rimanendo sospesa. La presenza della catena sembra quasi sostituire le colonne bianche tipiche delle scatole stellari. In basso si può notare la presenza di un cubo con la costellazione dell'aquila, raffigurazione già presente in altre opere di Cornell. La costellazione dell'aquila è individuabile nel firmamento per la sua stella più luminosa: Altair. Interessante che l'artista abbia scelto per due figure, una famosa come Marilyn ed una bambina, entrambe morte prima che raggiungessero l'età avanzata, la stessa costellazione dell'Aquila<sup>106</sup>.

Si ripresenta l'elemento della pallina che, questa volta in basso, rappresenta sia un giocattolo con cui non si giocherà più, sia un pianeta, lontano rispetto al sole, come i pianeti nelle proprie orbite. Sullo sfondo Cornell ha incollato l'immagine di un sole giallo sorridente. Il sole rappresenta rinascita, vita, guarigione, speranza nonostante la perdita. Il fatto che Cornell abbia usato il colore giallo nella raffigurazione dell'astro, conferma questo significato simbolico: il colore luminoso rappresenta la speranza di una nuova alba, luce. Probabilmente Cornell augurava alla bambina una vita pacifica nell'aldilà.

---

<sup>106</sup> La costellazione dell'Aquila rappresenta l'animale sacro associato a Zeus, il quale aveva il compito di portare avanti e indietro i fulmini del divino., RIDPATH 2020, 54.



*Untitled (Andromeda Grand Hotel De L'observatoire)* [Senza Titolo (Grand Hotel dell'osservatorio Andromeda)] (Fig. 29) del 1954 è un'altra delle scatole *Hotels*. Il soggetto della scatola è Andromeda, come suggerisce il collage sul fondo: "ANDROMEDA Grand Hotel de l'Observatoire" proprio sopra la rappresentazione della costellazione. Anche in quest'opera vi è il colore blu del cielo in relazione con lo sfondo bianco della scatola. L'idea di infinito è assai meno definita rispetto a quando Cornell "limita" il firmamento in una finestra/apertura dell'opera. Questo cielo è più caotico, sembra quasi muoversi nel fluido creativo di quella che è l'entrata dell'Hotel. In questa opera vi sono due elementi, la colonna tipica delle scatole stellari, e la catena, presente anche nella scatola *Les Constellations Voisines Du Pole*. Mentre la colonna è a sinistra, la catena è esattamente al centro dell'opera. In alto, accanto alla colonna, si può notare un cilindro con la testa di drago. Conoscendo il mito di Andromeda, costretta alla rupe per essere offerta al drago marino, è probabile che Cornell si sia rivisto nella figura di Andromeda, con la quale condivideva la responsabilità di sacrificare la sua giovinezza per salvare la famiglia. La giovane, infatti, era stata offerta al drago marino dalla madre Cassiopea e dal padre Cefeo, per pagare le colpe della madre, che si era paragonata alla più bella delle ninfe del mare: le Nereidi.

Nella costellazione di Andromeda è possibile trovare un collegamento con la fede e anche con la scienza. Per quanto riguarda la fede il mito di Andromeda è il predecessore storico delle vicende che riguardano San Giorgio e il Drago<sup>107</sup>. Il tema di San Giorgio che tiene la bestia sotto controllo con la sua spada è molto diffuso nella fede cristiana, specialmente in Italia, entrato a far parte del bagaglio culturale storico, letterario e artistico. Ne sono un esempio il bassorilievo rinascimentale di Donatello *San Giorgio libera la principessa* (variamente indicato anche come *San Giorgio e il Drago* o *San Giorgio e la Principessa*) (1416-17) (Fig. 30). Per quanto riguarda la scienza, invece, Andromeda non è solo una costellazione, ma una vera e propria galassia. Edwin Hubble (1889-1953), astronomo americano, ha scoperto attraverso le sue ricerche che esistono altre galassie e che l'universo è in espansione. L'astronomo ha infatti scoperto che la nebulosa di Andromeda, chiamata anche M31, è una galassia esterna a quella della Via Lattea, entrambe a spirale. L'astronomo ha utilizzato le stelle variabili Cefei per misurare le distanze dalla

---

<sup>107</sup> RIDPATH 2020, 45.

nebulosa, per scoprire che si trova ben oltre i confini della Via Lattea. Questa scoperta ha rivoluzionato la comprensione dell'universo, dimostrando l'esistenza di altre galassie<sup>108</sup>. È certo che Cornell fosse venuto a conoscenza della scoperta di Hubble. Cornell, infatti, raccoglieva informazioni e immagini di osservatori, tra cui anche l'osservatorio Tycho Brache, dove si erano riuniti vari astronomi, anche Hubble (Fig. 31). È possibile, pertanto, che Cornell abbia usato la costellazione di Andromeda non solo per parlare delle sue difficoltà in famiglia o per citare un tema di natura cristiana, ma anche per parlare di scienza. Usando l'immagine di Andromeda, Cornell poteva riferirsi alla galassia scoperta da Hubble, con la quale condivide il nome. Con la costellazione dell'Auriga è stato possibile notare che Cornell usava le costellazioni per parlare anche di altri argomenti, oltre a quelli legati al firmamento; è pertanto possibile considerare che la costellazione di Andromeda sia simbolo non solo del cielo o della fede, ma anche della sua omonima galassia.

### 3.5 *Celestial Theatre* e Navigazioni Celestiali

Joseph Cornell, durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, voleva offrire la possibilità a chi aveva paura del cielo di avvicinarsi ad esso con meraviglia, attraverso dei teatri divertenti e pieni di fascino. Voleva far guardare alle persone il cielo con incanto e magari un sorriso. Fu con questo intento che cominciò a lavorare su *Celestial Theatre* [Teatro Celestiale] (Fig. 32). Per quanto non sia stata pubblicata in vita di Cornell, è un'altra opera dichiarativa importante, in particolar modo per il tema astronomico; al pari di *Crystal Cage*, avrebbe dovuto essere un saggio artistico, anch'esso pubblicato su una rivista, *View*, che ne aveva annunciato la pubblicazione per il maggio del 1944.

Cornell cominciò a lavorare sul progetto raccogliendo materiali di circhi e costellazioni e ponendoli in una scatola. Secondo Cornell, far associare il cielo ai giochi del circo avrebbe contribuito a vedere il firmamento senza il terrore che ne caratterizzava la ricezione durante gli anni della guerra. Per Cornell, se fosse stato possibile vedere il cielo

---

<sup>108</sup> Norriss S. Hetherington, «Hubble's Cosmology», *American Scientist* 78, fasc. 2 (1990): 142–51.

immaginando di essere privi del peso che lega l'essere umano alla terra, immaginando di giocare ed esserne parte, allora era possibile sconfiggere la paura<sup>109</sup>. Tuttavia, mentre Cornell conservava articoli di giornale su attività che facevano avvicinare il corpo al cielo come il trapezio o altri giochi del circo, i cittadini americani leggevano articoli sulla bomba atomica e sui bombardamenti. L'oscuramento notturno era obbligatorio per proteggere le città dai raid aerei e anche i caroselli, i circhi e i luna park non erano illuminati a giorno, affinché a scopo preventivo seguissero tutte le norme della luminosità limitate. Cornell svolgeva un lavoro di raccoglimento di materiali man mano che li trovava, tuttavia, la scatola dove li conservava andò riempiendosi di immagini di aerei, dirigibili e altri strumenti bellici dell'epoca. Cornell voleva realizzare *Celestial Theatre* per far ricordare che anche il cielo poteva essere guardato con bellezza, ma riteneva che negli anni '50 fosse impossibile creare un prodotto o un'opera che fungesse da anti-paranoia nei confronti delle bombe<sup>110</sup>.

Anche se *Celestial Theatre* non vedrà mai realizzazione, parte del suo obiettivo si può considerare compiuto attraverso le scatole delle costellazioni. Cornell ha cercato di realizzare opere che aiutassero lo spettatore a rapportarsi con il cielo senza rimuovere l'incanto dell'immaginazione ed è stato possibile inserendo le figure delle costellazioni. In particolare, si può citare l'opera *Celestial Navigation* [Navigazione Celestiale] (Fig. 33), realizzata tra il 1956 e il 1959. Si tratta di una scatola fondamentale perché raccoglie dentro di sé gli elementi delle scatole precedenti. L'opera si estende in lunghezza e ha sulla parete un negativo del polo caro a Cornell. Vi sono poi tre cilindri di cui uno con una costellazione incollata, uno vuoto ed uno che pare abbia come soggetto il disegno del processo di formazione di una stella. Alla base della scatola sono disposti cinque calici, tre dei quali, posti al centro, diversi dai due ai lati. I tre calici centrali hanno al loro interno oggetti diversi, rispettivamente una costellazione, una conchiglia e un pezzo di legno. I due calici esterni, invece, hanno entrambi una pallina colorata. Sulla scatola vi è un cassetto nascosto che, una volta aperto, rivela della sabbia e una spirale.

Joseph Cornell lascia nelle sue opere astronomiche elementi della tradizione navale, che si tratti di un titolo, come nel caso di quest'ultima, o di una metafora per parlare

---

<sup>109</sup> HOVING 2008, 119.

<sup>110</sup> HOVING 2008, 117.

delle difficoltà della vita. Con il collage *Untitled (Schooner)*, Cornell ha parlato della nave come rappresentazione della fatica che il viaggio della vita può diventare. La metafora è tornata con la costellazione dell'Auriga e le difficoltà che si devono affrontare per perseguire i propri ideali. Con *Celestial Navigation*, Cornell parla del viaggio compiuto attraverso l'universo. Il viaggio è di per sé avvenuto precedentemente con le scatole di tema astronomico. Alla navigazione celestiale, però, Cornell aggiunge tutti gli elementi delle opere trovati anche in precedenza: i calici visti nel *Soap Bubble Set*, la mappa astronomica di cui si è parlato in particolare analizzando l'opera *Space Object Box: "Little Bear, etc."*, gli anelli visti in quasi tutte le opere, specie nei *Carrousel*s.

Perciò, nonostante Cornell non sia riuscito a realizzare *Celestial Theatre*, sembra che abbia saputo dimostrare che c'è ancora speranza per rapportarsi al cielo senza paura e guardare ad esso con meraviglia. Cornell non ha mai pubblicato quella che potrebbe essere una rappresentazione teatrale del cielo, ma ha portato i suoi spettatori a navigare insieme a lui attraverso le costellazioni. Ha fatto visitare gli *Hotels* dove i disegni stellari sostavano, per poi attraversare specchi per guardare le costellazioni giocare nei Caroselli, dopo aver visitato con lo sguardo i loro Cieli Notturmi. Riempendo per anni il contenitore con gli elementi necessari per creare *Celestial Theatre*, ha realizzato il proprio proposito, seppur in un modo diverso rispetto a quello che aveva immaginato.

Si può affermare che le costellazioni usate da Cornell hanno un significato simbolico: rappresentano un simbolo che significa in diversi ambiti. Ogni costellazione, infatti, è un'allegoria per i molteplici interessi di Cornell. Pensando alla costellazione di Andromeda, si può ricordare che essa funge sia come richiamo per l'interesse di Cornell per le figure femminili, sia come metafora cristiana di sconfiggere il drago demoniaco, sia come riferimento ad uno studio astronomico, ovvero la scoperta della galassia Andromeda da parte di Hubble. Anche se il sistema delle costellazioni è di fatto inventato, non vuol dire che non sia efficace per lo studio dell'universo e la sua conseguente interpretazione. Il sistema delle costellazioni funziona anche per l'artista americano, che lo usa come simbolo dalle molteplici interpretazioni, in base al contesto in cui si trova.

## Conclusioni

Le costellazioni nelle opere prese in esame hanno tutte una particolare associazione agli argomenti che più stavano a cuore all'artista. Joseph Cornell era un uomo poliedrico, tuttavia i suoi interessi, come quello dell'esoterismo e della scienza, non si conciliavano con i suoi valori religiosi. Per questo era alla ricerca di un simbolo che funzionasse nella rappresentazione dei suoi interessi nelle scatole di tema astronomico. È possibile osservare che le costellazioni sono un sistema efficace per esprimere concetti eclettici in modo univoco. Cornell, infatti, oltre ad inserirle nelle sue scatole come simbolo di fede o per parlare di astronomia, usa le costellazioni come strumento per la ricerca della bellezza. In un periodo storico in cui era sempre più difficile associare al cielo l'incanto, Cornell si era chiesto cosa avrebbe potuto aiutare a esaltarne la bellezza. Le costellazioni sono uno dei simboli che suscitano ancora incanto davanti al caos dell'esistenza.

Cornell fa una scelta consapevole di guardare il caos del cosmo attraverso l'ordine delle costellazioni. La dimostrazione può essere trovata confrontando due opere: *Observatory* [Osservatorio] (Fig. 34) del 1950 e *Observatory Corona Borealis Casement* [Osservatorio Corona Borealis, Intelaiatura] (Fig.35) del 1950. Le due scatole hanno una struttura speculare, divisa in due metà: da una parte vi è la grata mentre l'altra metà è caratterizzata dall'apertura sul cielo. In alto due archi accompagnano la divisione della scatola. Dietro la griglia si intravedono tre scalini a pioli: essi sono simbolo di ascesa, collegano piani disposti a diverse altezze<sup>111</sup>. In questo caso paiono collegare il mondo materiale con quello astrale del firmamento. La finestra dall'altra parte, invece, è un simbolo di libertà, rappresenta l'apertura che conduce fuori dall'ego, fuori dagli schemi del mondo, aprendosi all'immensità del cielo e della divinità. Si osservi come tale finestra venga usata in modo diverso nelle due opere. In *Observatory Corona Borealis Casement*, il cielo non è rappresentato da una mappa astronomica, ma da quello che pare un omaggio a Jackson Pollock (1912-1956), il quale era famoso per la tecnica artistica di gettare la pittura su tela. Un amico di Cornell, il critico Parker Tyler, ha descritto i lavori di Pollock

---

<sup>111</sup> PEVSNER et al. 2019, 582

come comete, affermando che gli schizzi di pittura erano “le viscere dell’eterno non essere dell’universo”<sup>112</sup>. Attraverso l’omaggio a Pollock, Cornell mostra un’altra possibilità di rappresentare i corpi celesti, in questo caso con un linguaggio a lui contemporaneo. Se un tempo l’arte era stata associata alla bellezza, alcuni artisti dell’epoca di Cornell sentivano che dopo le guerre mondiali non c’era alcuna bellezza da rappresentare. Pollock stesso si riferiva alla necessità dell’artista di creare un nuovo stile, riferendosi al fatto che l’artista dell’epoca deve creare i propri simboli e significati, ma per farlo è necessario che sviluppi nuove tecniche<sup>113</sup>. Così, Cornell porta il disordine di Pollock nel suo ordinato sistema della scatola.

*Observatory*, invece, presenta la stampa in negativo di una costellazione, identificabile come la Corona Boreale per il fatto che vi è scritto in modo speculare “Corona Borealis”<sup>114</sup>. La scelta dell’artista è degna di nota: Cornell ha intitolato la scatola “osservatorio” anche se come soggetto ha la rappresentazione della costellazione. La scatola con il cielo rappresentato con la tecnica di Pollock, invece, la ha intitolata con il nome della costellazione presente nell’opera dalla struttura speculare. Con questa apparente inversione dei titoli, Cornell sembra compiere una dichiarazione artistica: sceglie come percepire il cielo. Cornell avrebbe potuto continuare a rappresentare l’universo come gli artisti a lui contemporanei, eppure sceglie di usare le costellazioni. Le costellazioni non esistono: gli astronomi hanno dimostrato che due stelle all’apparenza vicine, accostate nella rappresentazione del disegno astrale, possono essere anche a milioni di chilometri di distanza. Eppure, questa tendenza umana di trovare uno schema comprensibile e cercare in esso dell’incantevole è ciò che Cornell ha voluto portare nelle sue opere. A rigor di logica, l’opera che omaggia Pollock si sarebbe dovuta intitolare “osservatorio”, per collegarsi alla visione del cosmo caotica, realistica, vista tramite telescopio; mentre la sua speculare, con la rappresentazione della Corona Boreale, avrebbe dovuto intitolarsi con il nome della costellazione. Cornell, però, inverte i due titoli. Nonostante l’ammirazione per gli artisti dell’epoca, Cornell prende un’altra

---

<sup>112</sup> “like elegant bodies of comets [...] what are his dense and spangled works but the viscera of an endless non-being of the universe?”, HOVING 2008, 130

<sup>113</sup> “today the artist creates his own symbols, his own mythology. But to do so he needs new technique, new form, new content”, HOVING 2008, 131, nota 26, 269

<sup>114</sup> Solitamente la Corona Boreale è rappresentata con una corona di metallo, sorella della Corona Astrale. Cornell sceglie, tuttavia, di usare una stampa in cui la corona è d’alloro.

direzione. Sceglie di vedere il mondo in modo diverso: il cielo, e quindi il mondo, che gli altri artisti vedono disordinato, come il pragmatismo moderno prevedeva, per Cornell è il luogo dove cercare l'incanto, dove cercare le costellazioni.

Cornell potrebbe anche non aver scelto intenzionalmente di invertire i titoli, ma il messaggio dell'artista americano resta, testimoniato nelle opere descritte in precedenza: Joseph Cornell non vuole perdere la fede in un mondo sempre più disincantato. Probabilmente l'artista ha pensato che guardare al cielo come effettivamente è, ovvero un disordinato accostamento di elementi, non avrebbe aiutato a spegnere il terrore nei suoi confronti. Per alimentare la speranza che possa esistere un mondo migliore anche dopo le tragedie che hanno diviso l'umanità, bisogna scegliere consapevolmente con che occhi guardare il mondo, credere che l'umanità possa fare ancora qualcosa di bello, come quando ha inventato le costellazioni. Le costellazioni sono frutto dell'immaginazione umana, tuttavia la scienza stessa le usa ancora come coordinate per individuare e studiare i corpi celesti. In un mondo che guardava il firmamento, e di conseguenza all'esistenza, come ad una serie di schizzi casuali, Cornell immagina il firmamento costellato da segmenti dorati. La scelta di cercare la bellezza è un gesto di grande consapevolezza. Cornell invita i fruitori delle sue opere a lasciare andare la visione caotica del mondo, abbracciando, anche solo per qualche istante, l'incanto che può essere l'esistenza se si sceglie di vederla in questo modo.

## Appendice Immagini

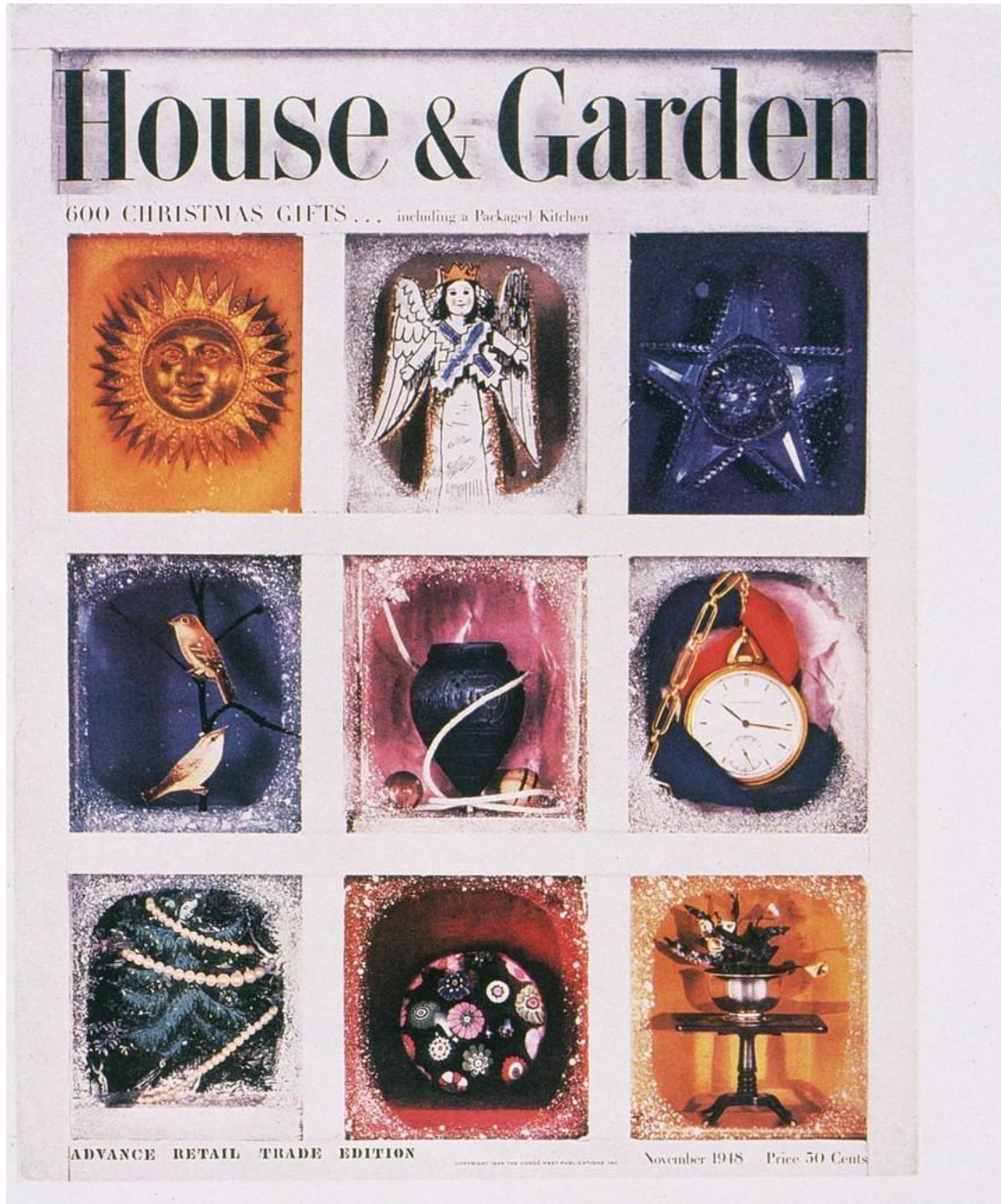


Fig. 1. Cornell, Joseph. 1948. Ref.: *Cover for House and Garden Magazine*. magazine cover.



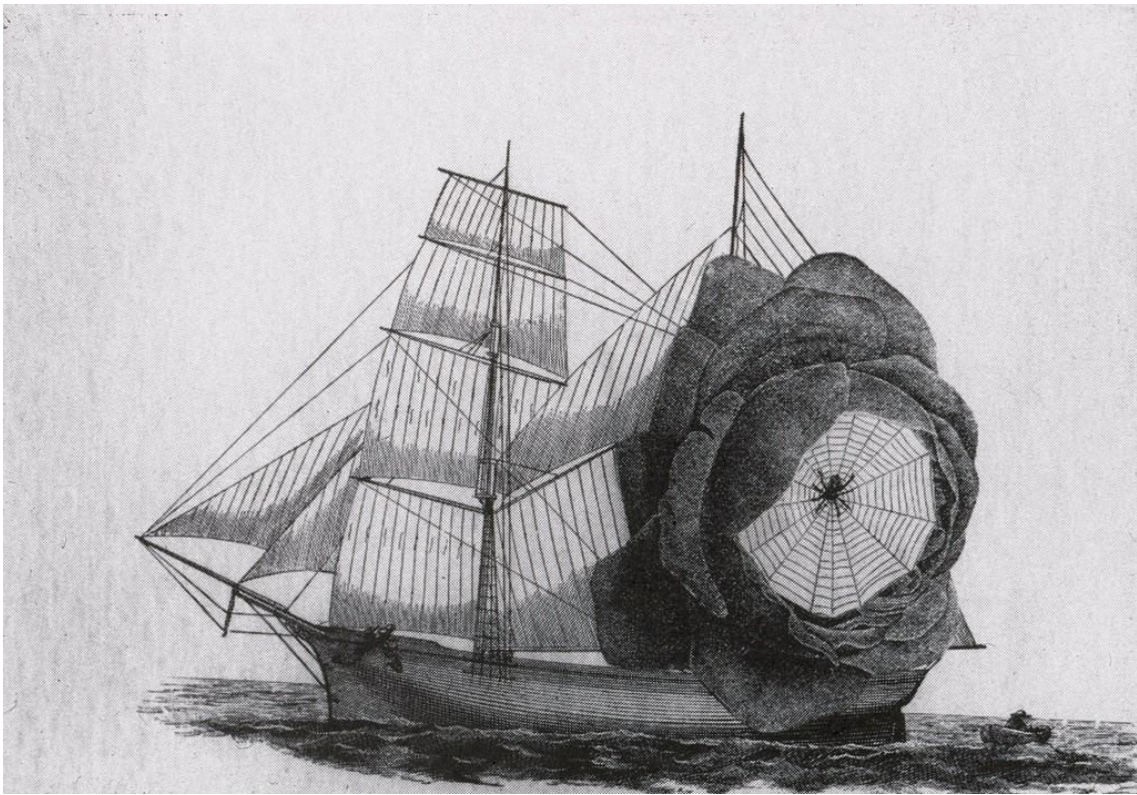


Fig. 2. Cornell, Joseph. 1931. *Untitled (Schooner)*, 1931. Collage, 11,43 x 13,97 cm ca. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; Fractional and promised gift from the collection of June W. Schuster, Given in her memory by her daughter Pamela McCormick, 2001.



Fig. 3. Cornell, Joseph, *Glass Bell*, c. 1932. Assemblage, 40,64 x 22,86 x 22,86 cm ca.  
The Lindy and Edwin Bergman Joseph Cornell Collection, Chicago.

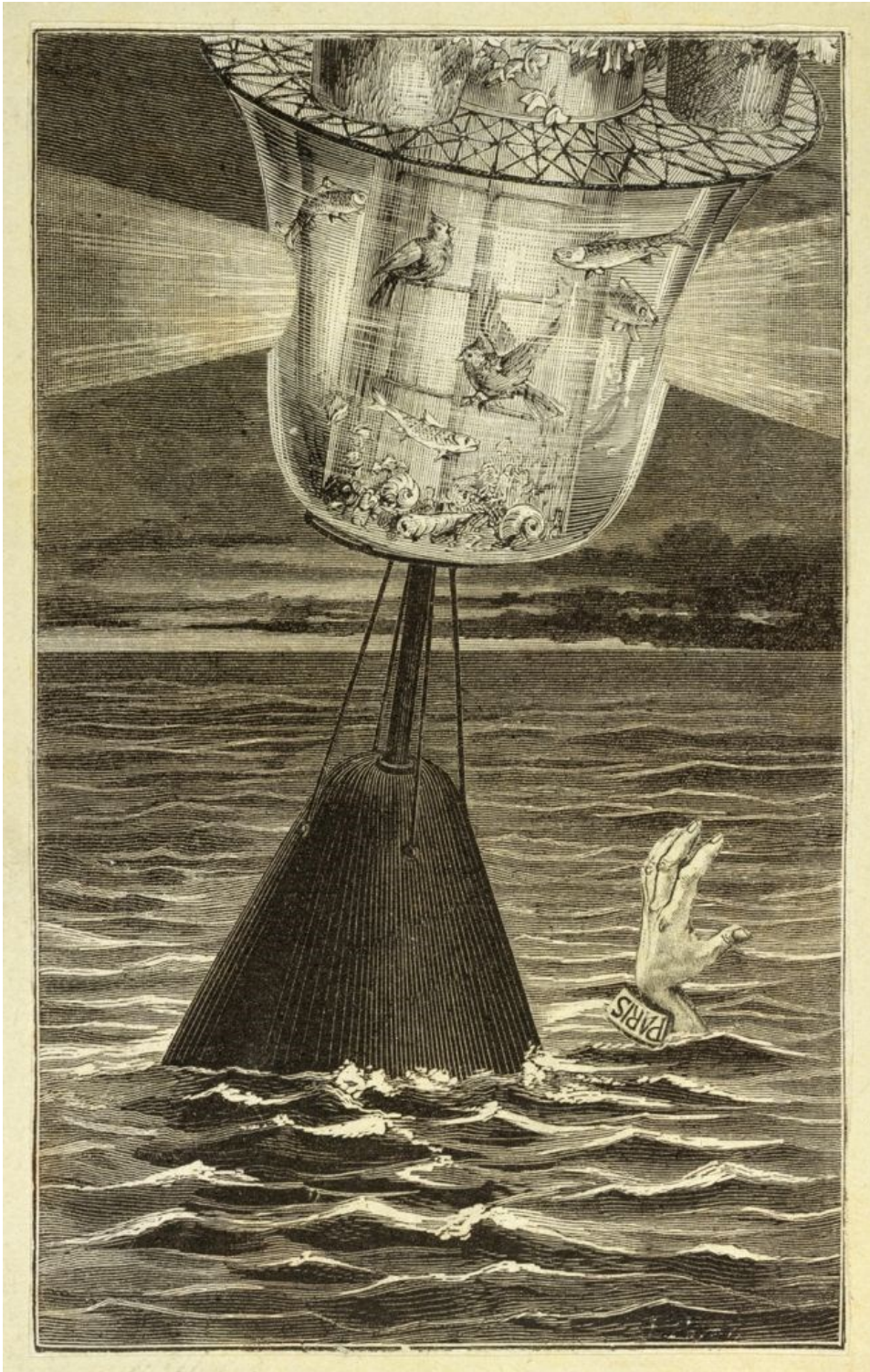


Fig. 4. Max Ernst. 1929. *The Sea of Jubilation (La mer de la jubilation)*. Collage, 14,8 x 9cm; 21,2 x 13,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

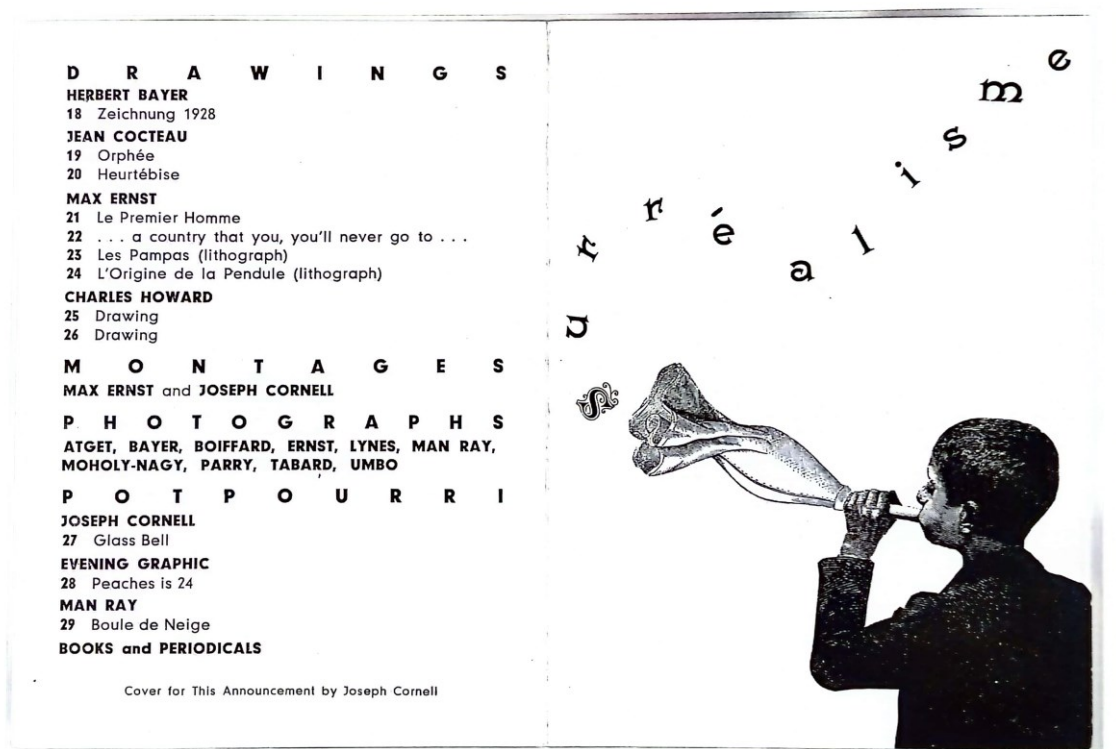


Fig. 5. Cornell, Joseph, *Announcement for the "Surréalisme" exhibition*, Julien Levy Gallery, New York, January 1932. Paperboard construction, 2.3 x 10.6 x 9.9 cm, cover designed by Cornell. Cornell Study Center, Smithsonian American Art Museum, Gift of Mr. and Mrs. John A. Benton, 1978.95.1 Photograph by Gene Young.



Fig. 6. Joseph Cornell, *untitled*, c. 1934. Collage, Estate of Joseph Cornell, courtesy L&M Arts. Photo: Christopher Burke Studio.



Fig. 7. *Announcements for Night Voyage exhibition, Egan Gallery, 1953 and Winter Night Skies by Joseph Cornell, Stable Gallery, 1955. Christmas card designs for the Museum of Modern Art: Virgo, 1945; Bird and Stars, 1954; Monoceros, 1957. Joseph Cornell Study Center, Smithsonian American Art Museum. Mark Gulezian/QuickSilver Photographers.*

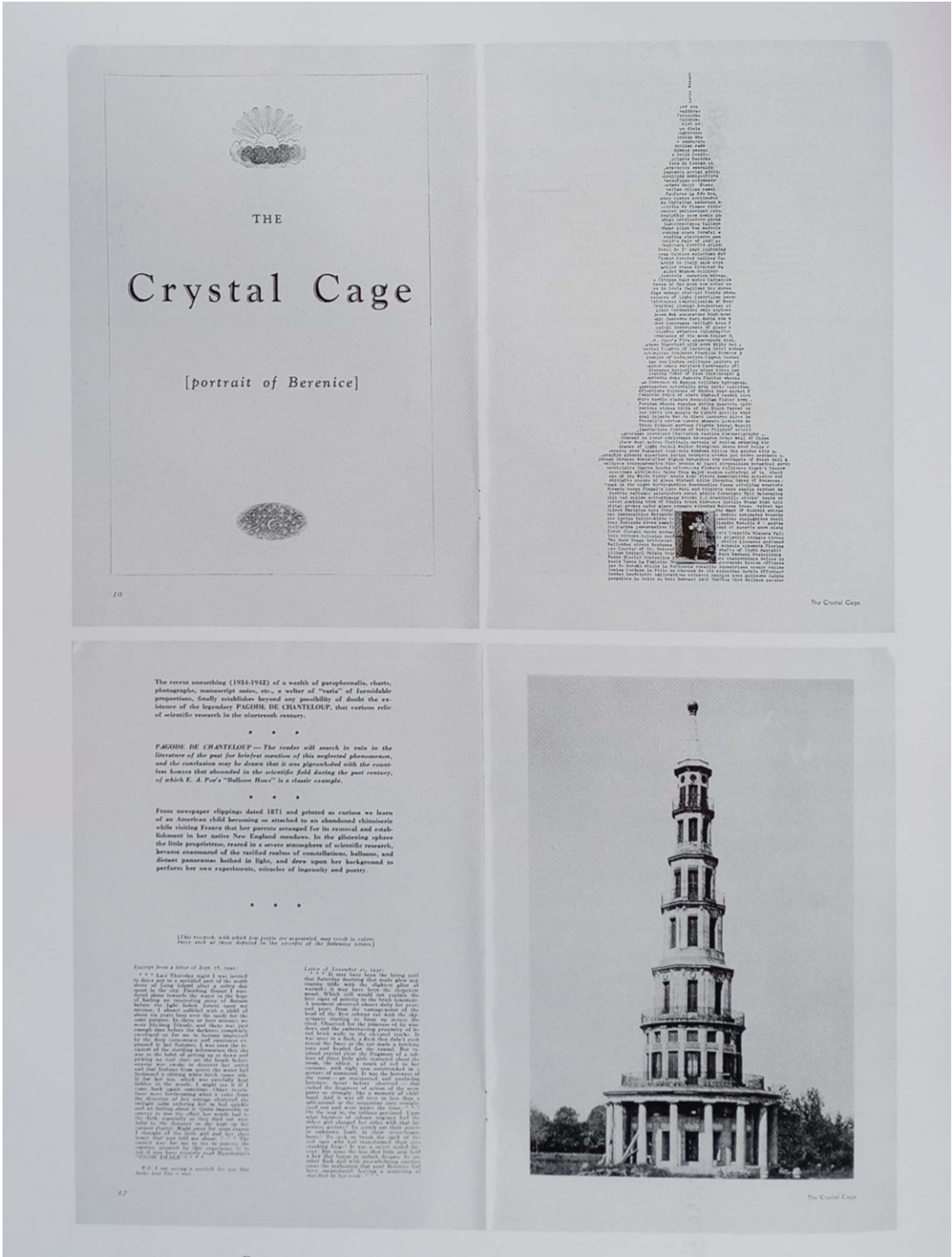


Fig. 8.1, 8.2, 8.3, 8.4. Joseph Cornell, The Crystal Cage [portrait of Berenice], View, ser. 2, no. 4 (January 1943): 10 -11- 12 – 13["Americana Fantastica" issue]. Layout with photomontage and text, open 10/16 × 14/2 in.



Fig. 8.5. Joseph Cornell, *The Crystal Cage* [portrait of Berenice], View, ser. 2, no. 4 (January 1943): 14 ["Americana Fantastica" issue]. Layout with photomontage and text, open 10/16 × 14/2 in.





Fig. 8.6. Joseph Cornell, *The Crystal Cage [portrait of Berenice]*, View, ser. 2, no. 4 (January 1943): 15 ["Americana Fantastica" issue]. Layout with photomontage and text, open 10/16 × 14/2 in.

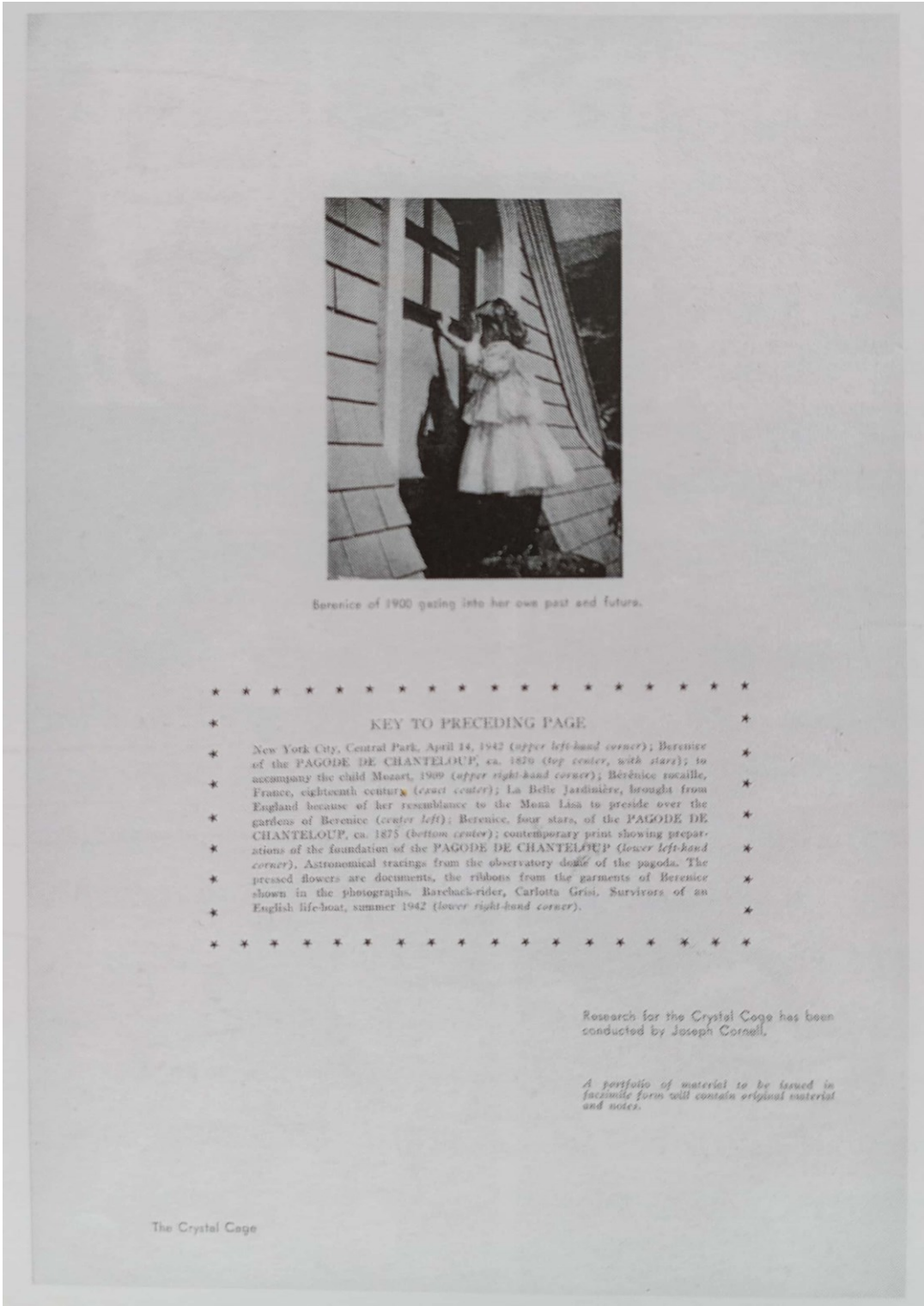


Fig. 8.7. Joseph Cornell, *The Crystal Cage* [portrait of Berenice], View, ser. 2, no. 4 (January 1943): 16 ["Americana Fantastica" issue]. Layout with photomontage and text, open 10/16 × 14/2 in.



Fig. 9. Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* or *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923. vetro, vernice, filo di piombo, colori a olio, argento, polvere, acciaio, sabbia, fogli di alluminio, 277,5 × 175,9 × 8,6 cm. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 10. Joseph Cornell, *Soap Bubble Set*, 1936. Box construction, 40x36,19x14,9. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Connecticut, Hartford, CT. Purchased through the gift of Henry and Walter Keney.

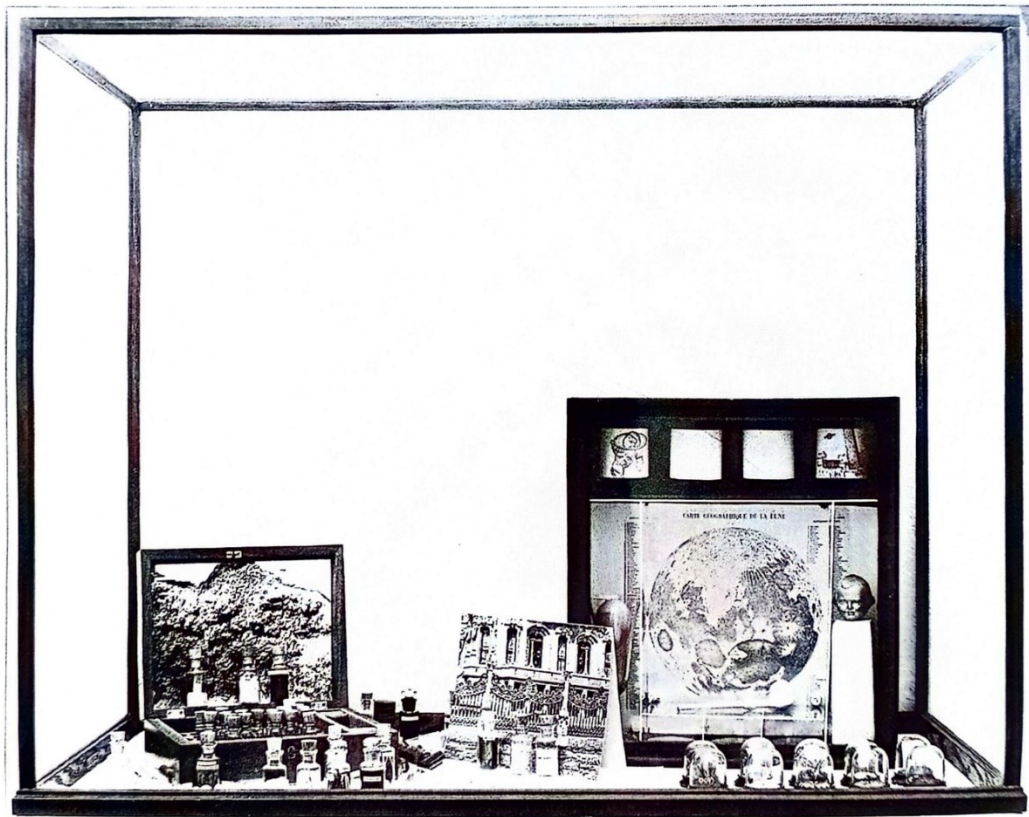


Fig. 11. Installation view of Joseph Cornell's *Elements of Natural Philosophy*, from the exhibition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, New York, December 9, 1936-January 17, 1937. Installation photograph by Soichi Sunami. Photographic Archive. The Museum of Modern Art, New York, U.S.A. Digital Image The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA / Art Resource, NY.



Fig. 12. René Magritte, *La trahison des images*, o *Ceci n'est pas une pipe*, 1929, olio su tela, 60,3×81,1 cm. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.



Fig. 13. *Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902.



Fig. 14. Piero della Francesca. c. 1472. *Pala Di Brera*. Tempera e Olio su tavola. 251x173 cm. Milano: Pinacoteca di Brera.

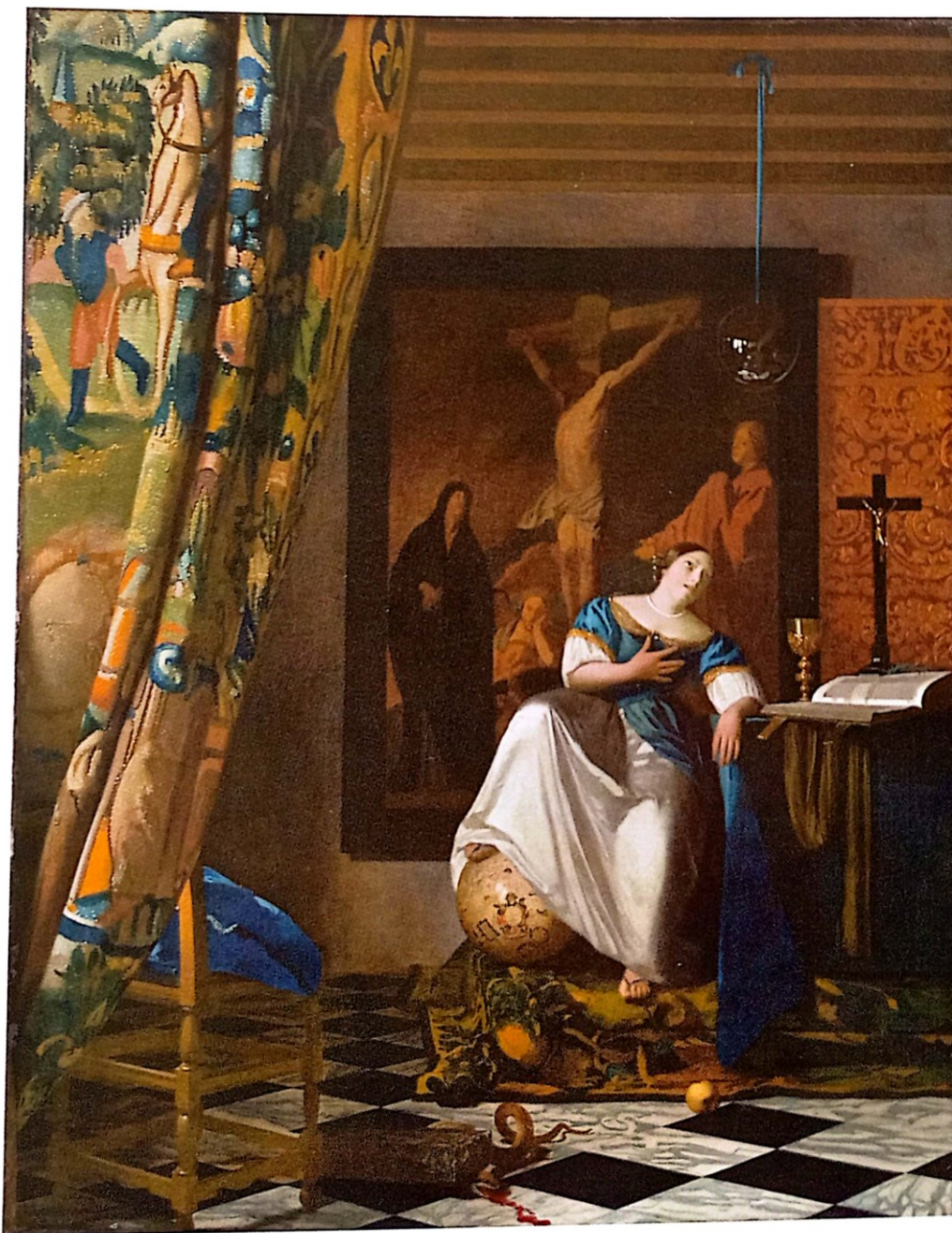


Fig. 15. Johannes Vermeer, *Allegoria della Fede Cattolica*, ca. 1670-72. Olio su tela. 114.3 x 88.9 cm Friedsam Collection, Metropolitan Museum of Art, New York.





Fig. 16. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Soap Bubbles*, ca. 1733-34. Olio su tela. 61× 63.2 cm Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 17. Joseph Cornell, *Central Park Carrousel, in Memorium*, 1950 Box construction in wood, mirror, wire netting, and paper. 52,7x36,8x17,1 cm. Katharine Cornell Fund (5.1951). The Museum of Modern Art, New York, NY, U.S.A. Digital Image The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA / Art Resource, NY.



Fig. 18. Joseph Cornell, *Observatory Colomba Carrousel*, 1950. Box construction 45,7x29,2x14,6cm. The Robert Lehrman Art Trust, Courtesy of Aimee & Robert Lehrman, Washington, DC. Mark Gelezian/QuickSilver Photographers.

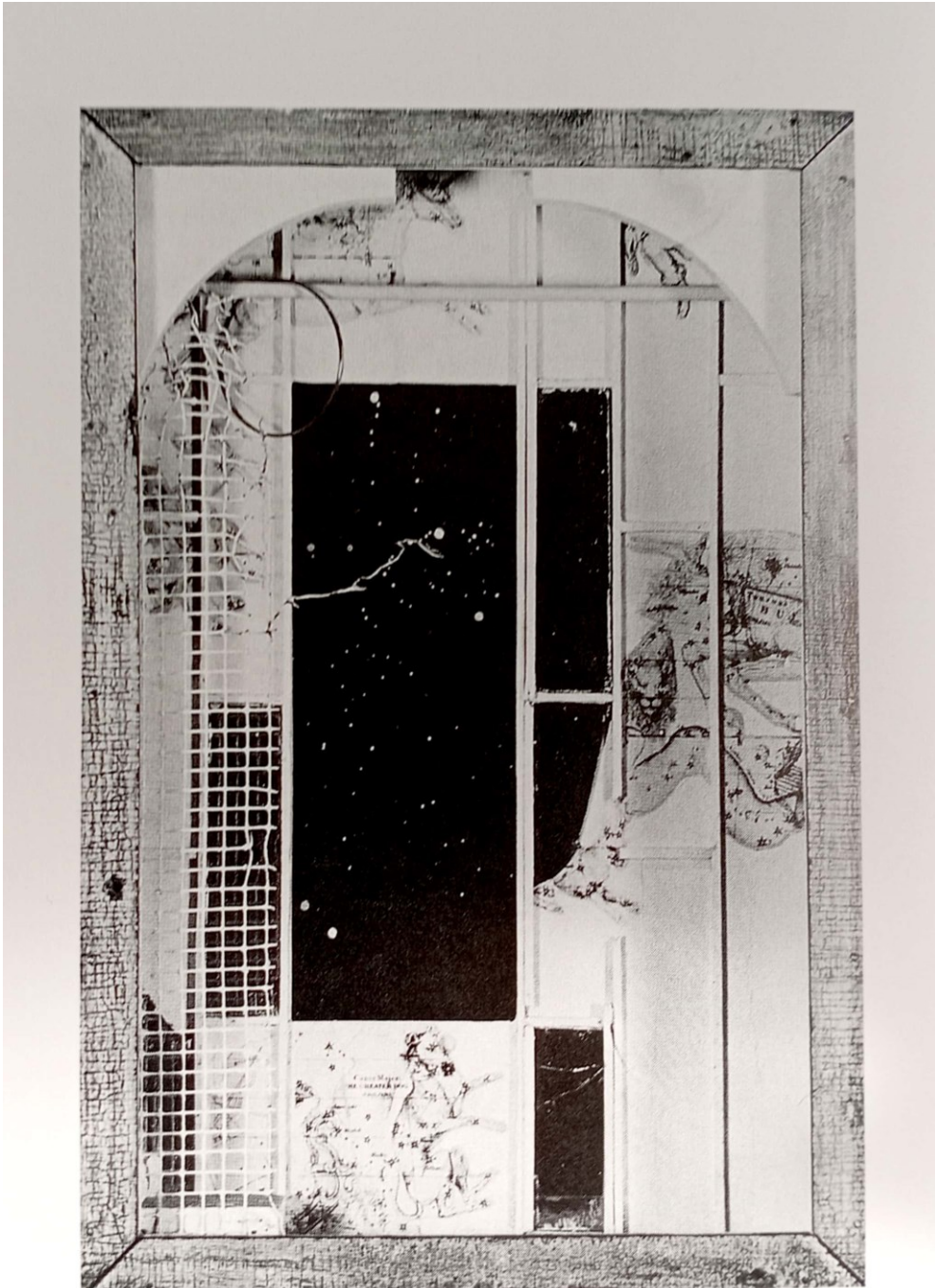


Fig. 19. Joseph Cornell, *Carrousel*, 1952. Box construction 48x33x15 cm ca. Location unknown.

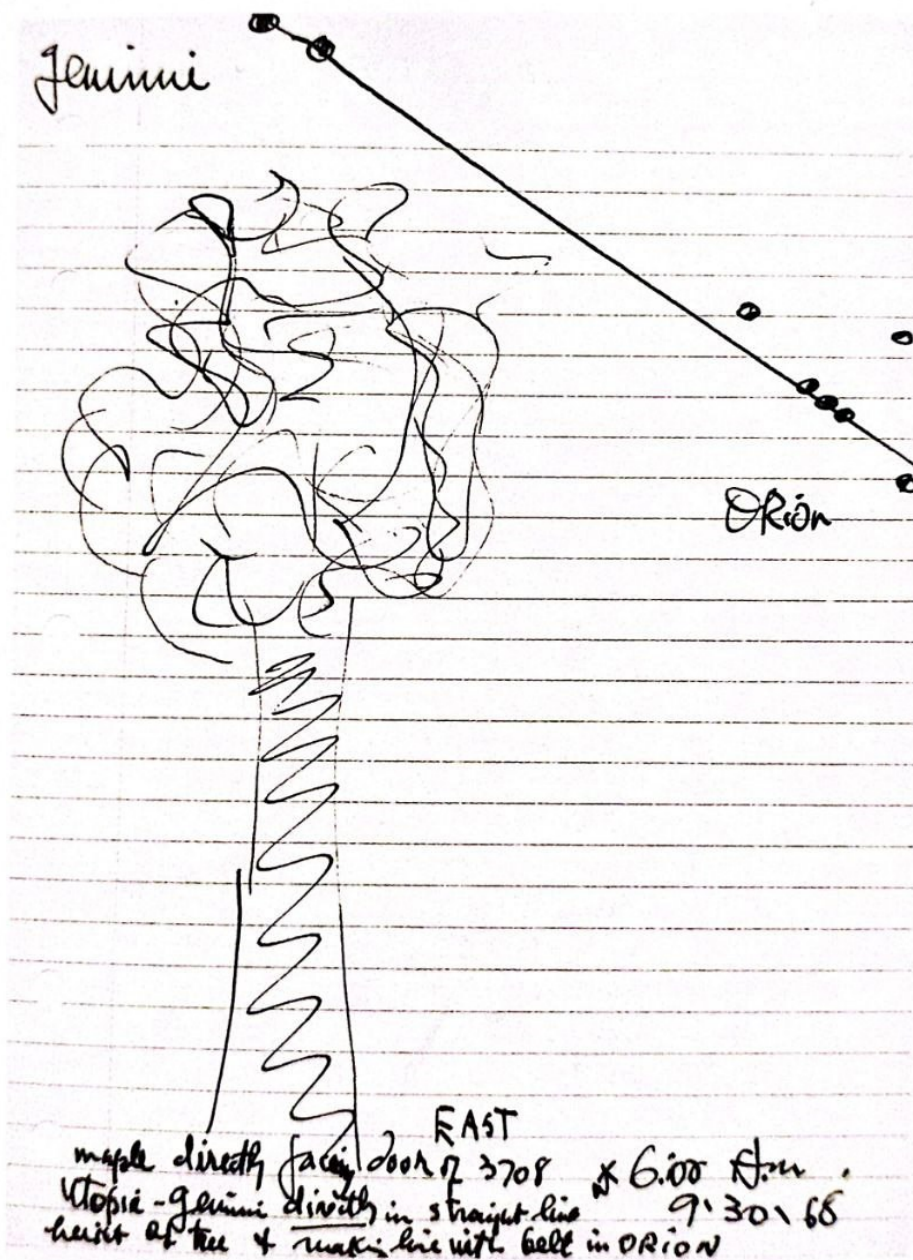


Fig. 20. Joseph Cornell, diary entry, October 16, 1970. Courtesy of the Joseph Cornell papers, 1804-1986, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

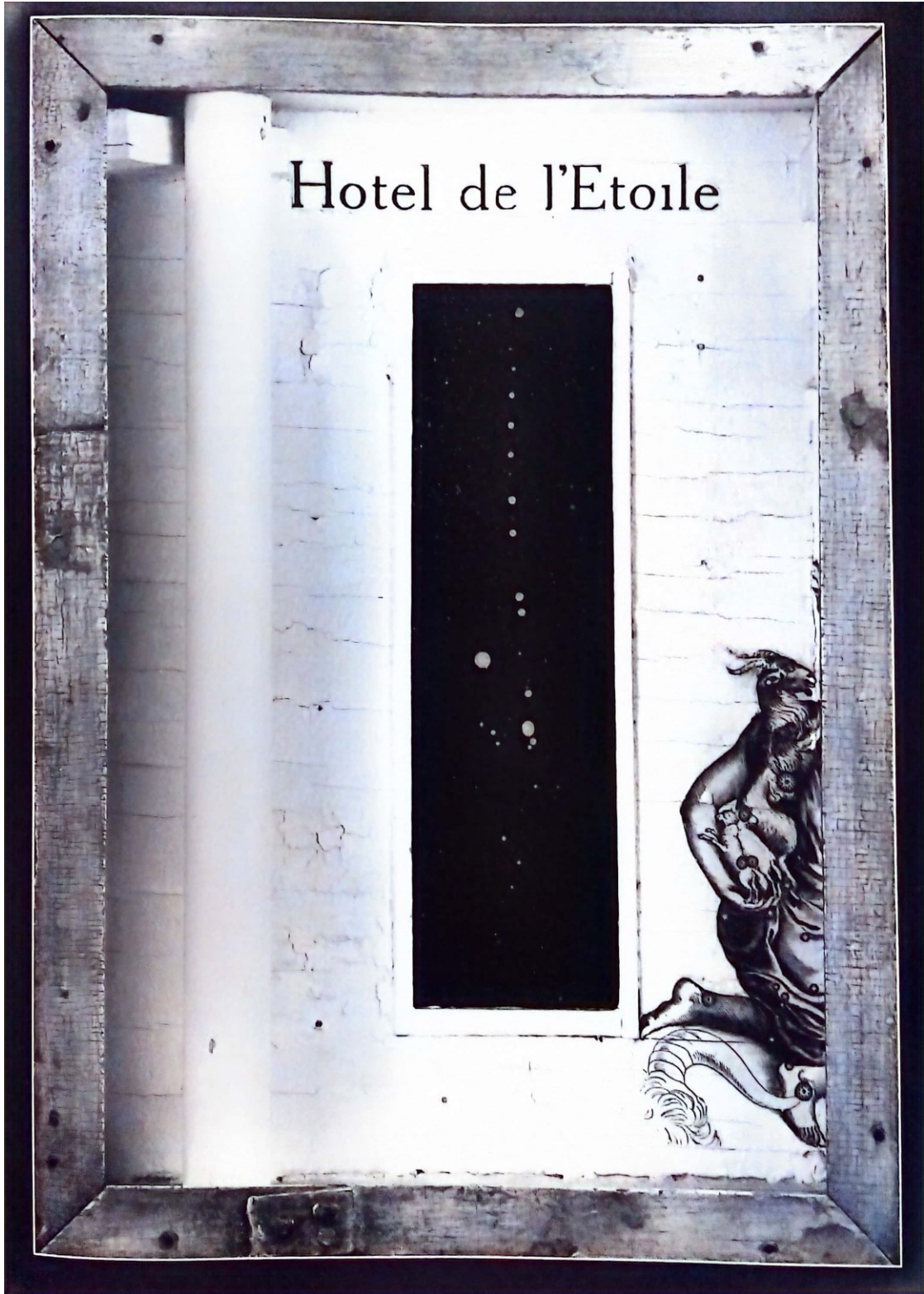


Fig. 21. *Untitled (Hotel de l'Etoile: Night Skies, Auriga)*, 1954 Box Construction 48x34,3x17,93 cm ca. The Lindy and Edwin Bergman Joseph Cornell Collection, Chicago.



Fig. 22. Joseph Cornell, *Hôtel du Nord*, c. 1953. Box construction, wood, glass, collaged printed paper and painted wood 48,9x34,3x13,9 cm ca. Whitney Museum of American Art, New York.



© 1995 Smithsonian Institution; Courtesy National Museum of American Art

Fig. 23. Joseph Cornell, *"Ideals are like stars; you will not succeed in touching them with your hands. But like the seafaring man on the desert of waters, you choose them as your guides, and following them you will reach your destiny."*--Carl Schurz, Address, Faneuil Hall, , ca. 1957-1958, mixed media: painted and stained wood, glass, shells, driftwood, and paper, assembled, glued, and nailed, 44.2 x 32.7 x 8.9 cm. Smithsonian American Art Museum, Gift of Container Corporation of America, 1984.124.71.





Fig. 24. Joseph Cornell, *Les Constellations Voisines du Pôle*. 1961 Box Construction, Sculpture 20.3 x 27.9 x 5.1 cm. Washington: The National Gallery of Art, Collection of Robert and Jane Meyerhoff.



Fig. 25. Joseph Cornell, *Pavilion*, 1953. Box construction, 48 × 30.2 × 16.6 cm. Chicago, Art Institute of Chicago.



Fig. 26. Joseph Cornell, *Space Object Box: "Little Bear, etc."* mid-1950s-early 1960s, box construction 28 x 44.5 x 13.3 cm. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.



Fig. 27. Joseph Cornell, *Untitled (Custodian II, Silent Dedication to MM)*, 1962-63. Box construction 45,7x31,1x12,7. Private collection. Photo: Edward Owen / Art Resource, NY.



Fig. 28. Joseph Cornell, *Suzy's Room (In Mem. Judy Tyler)*, 1957. Box construction 44,4x27,3x11,4 cm ca, Photograph courtesy of Pace Wildenstein, New York.



Fig. 29. Joseph Cornell, *Untitled (Grand Hôtel de l'Observatoire)*, 1954. Box construction and collage 46,5x32,8x9,6 cm cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Partial gift, C. and B. Foundation, by exchange.



Fig. 30. Donatello, *San Giorgio libera la principessa*, 1417-1418, marmo, 39 x 120 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

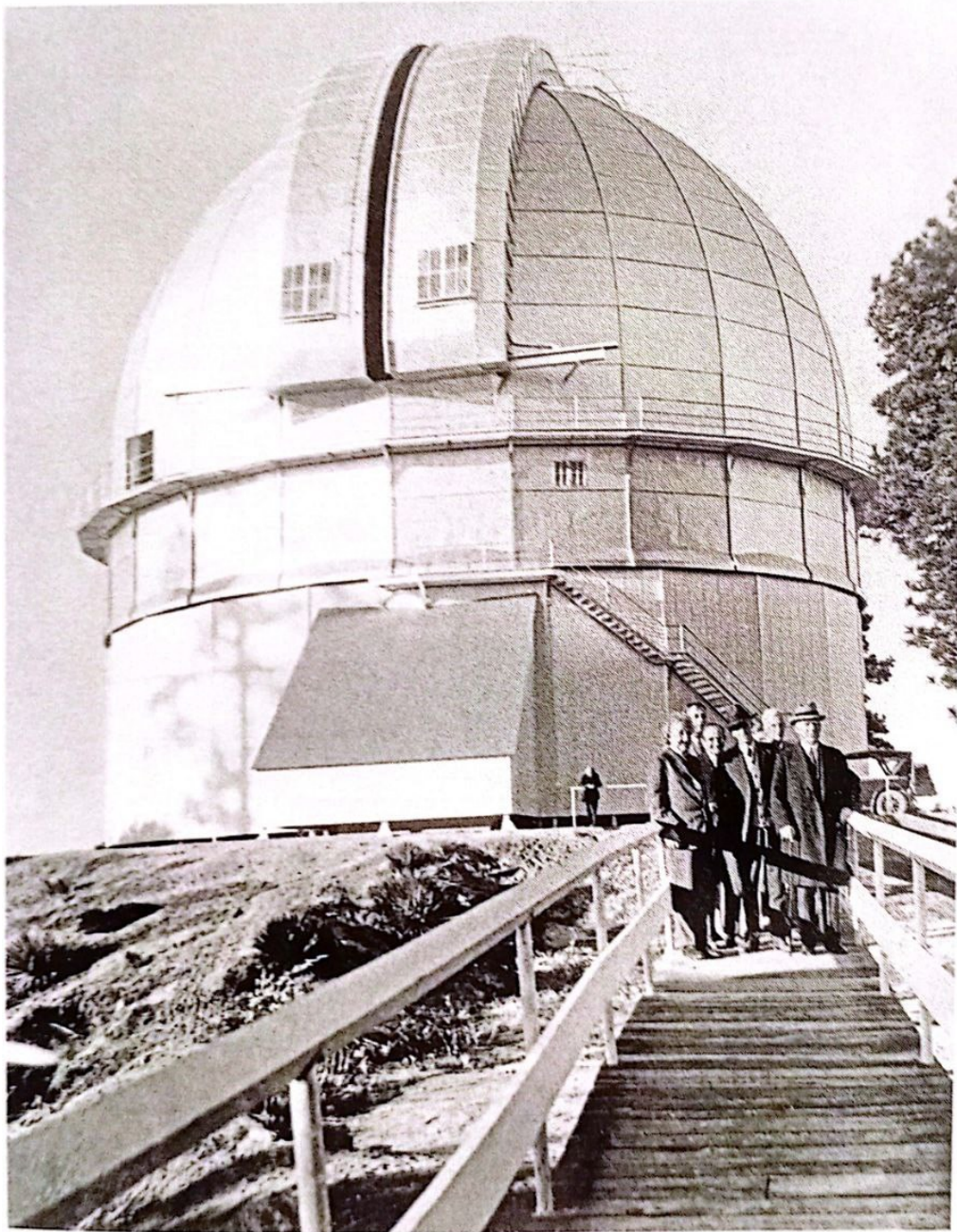


Fig. 31. Albert Einstein, Edwin P. Hubble, Walther Mayer, Walter S. Adams, Arthur S. King, and William W. Campbell on the foot-bridge leading to the 100" telescope at Mount Wilson. Reproduced by permission of The Huntington Library, San Marino, CA.





Fig. 32. Joseph Cornell, prints and photographs mounted on construction paper, from *The Celestial Theater*, c. 1940-60. Clockwise from upper left: Bird Millman, in *Playboy*, 1924; Madame Blanchard, unidentified source; "Shelled British Pilot Reports: 'A wee spot of light flak here,'" unidentified source; J. J. Grandville, "The Evening Star," from Joseph Méry, *Les Etoiles*. Joseph Cornell Study Center, Smithsonian American Art Museum.



Fig. 33. Joseph Cornell, *Celestial Navigation*, c. 1956-59. Box construction, 31,1x44x10,2 cm ca. Collection of Mark Kelman, New York.



Fig. 34. Joseph Conrell, *Observatory*, 1950 Box Construction mixed media, 45x30x10cm. Location Unknown, The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/Licensed by VAGA, New York, New York.

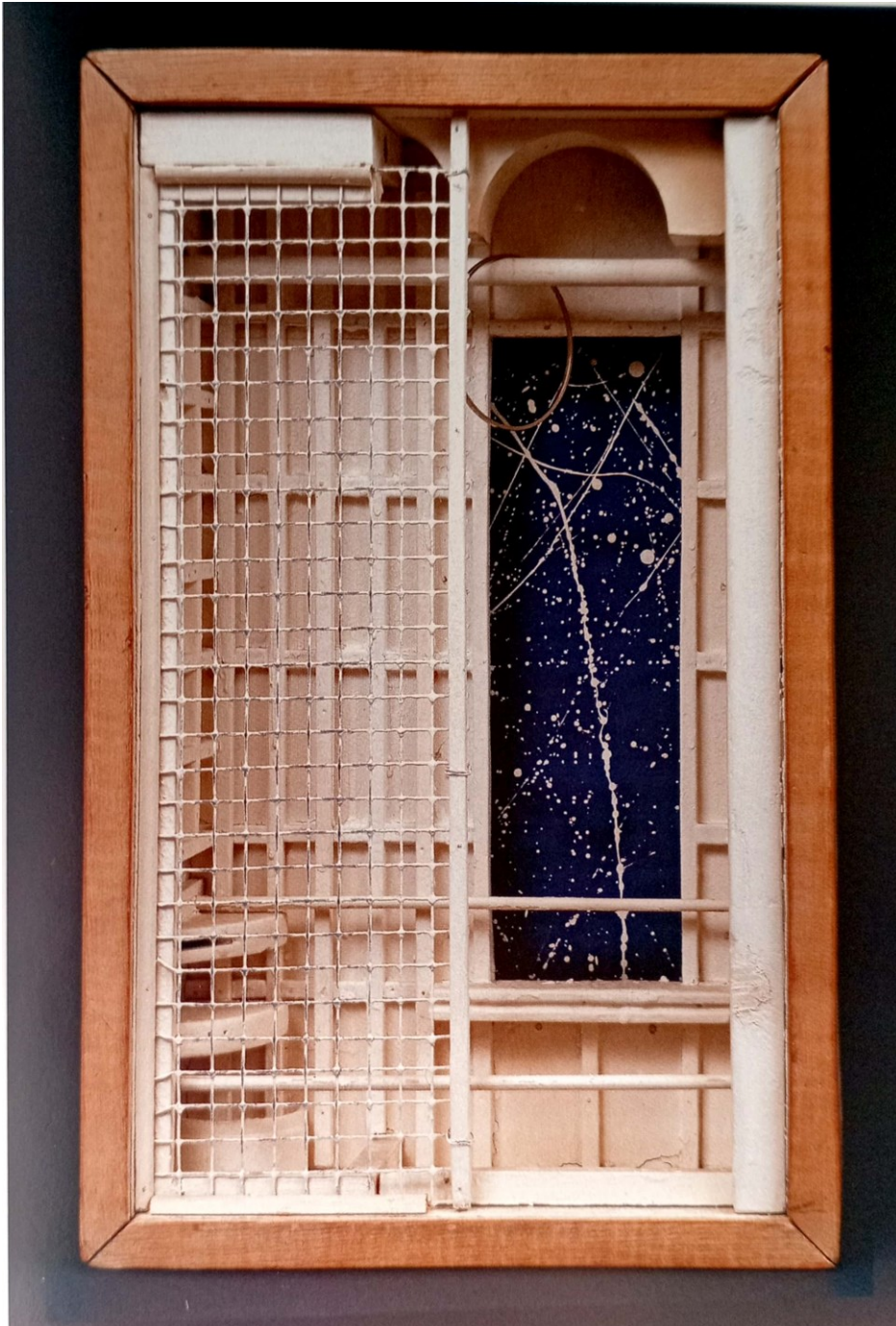


Fig. 35. Joseph Cornell, *Observatory: Corona Borealis Casement*, 1950. Box construction, 46 x 30 x 14 cm. Private Collection, Chicago Photograph by Michael Tropea, Chicago. The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/Licensed by VAGA, New York, New York.

## Bibliografia

Ades, Dawn.; McShine, Kynaston.; *Joseph Cornell*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.

Albano, Giacomo. «Puro e disposto a salire a le stelle». *Il segreto del viaggio iniziatico e stellare di Dante Alighieri*. Italia: Independently published, 9 agosto 2021. 11-23

Ambrozy, Paulina; “The Third Image: Ekphrasis and Memory in Charles Simic’s Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell.” *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 23, no. 2, (2017): 285–306.

Ashton, Dore; *A Joseph Cornell album*, Cambridge, MA: Da Capo Press, [2002 - 1974]

Barilli, Renato; *L’arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. 12. ed. Milano: Feltrinelli, 2019.

Basili, Giorgia; “Archiviare l’impossibile: Gianfranco Baruchello, Joseph Cornell e Mark Dion a Roma”, *Artribune*, 14 giugno 2022.

Battistini, Matilde; *Astrologia, magia e alchimia*. I Dizionari dell’Arte, Milano: Electa, c2004.

Battistini, Matilde; *Simboli e allegorie*. I Dizionari dell’Arte, Milano: Electa, c2002, ristampa 2007.

Blair, Lindsay; *Joseph Cornell’s Vision of Spiritual Order*. London: Reaktion Books, 1998.

Bode, Johann Elert; *Uranographia*, Germania, 1801

Callimaco, *Aitia, Giambi e altri frammenti*, vol. II, traduzione e note di G.B. D'Alessio, Milano 1996, pp. 522-539

Carroll, Lewis; *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*. edizione annotata a cura di Martin Gardener; traduzione di Masolino D'Amico; illustrazioni di John Tenniel. Milano: BUR, 2015

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*. 2 voll. 2. ed. Milano: Rizzoli, c1987.

«Christian Science». *The British Medical Journal*, Vol. 2, No. 2179, (Oct. 4, 1902)

Conley, Katharine; “Collecting Ghostly Things: André Breton and Joseph Cornell” *Modernism/Modernity (Baltimore, Md.)* Vol. 24, fasc. 2 (2017): 263–82.

*Dada and surrealism reviewed* / by Dawn Ades; with an introduction by David Sylvester; and a supplementary essay by Elizabeth Cowling. London: Arts Council of Great Britain. 1978

De Champeaux, Gerard; Sterckx, Sébastien. *I simboli del Medio Evo*. Milano: Jaca Book, 1988.

Elovich, Richard; «London and New York. Joseph Cornell Retrospective». *The Burlington Magazine* Vol. 123, No. 937 (Apr., 1981): 247, 249, 250.

Esiado, *Le Opere e I Giorni*. Milano: Fabbri, c1994, v.383

*Fantastic Art, Dada, Surrealism* | MoMA, New York: The Museum of Modern Art, 1978 (11 gennaio al 27 marzo 1978).

Ferreira, Pedro; “Universe in a Box.” *Nature*, vol. 458, no. 7236, Nature Publishing Group, (2009), 285–86.

Flammarion, Camille; *Astronomie Populaire*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1880.

Flamsteed, John; *Atlas coelestis*, illustrazioni di Thornhill, James. Inghilterra, 1729.

Hack, Margerita; *Vi racconto l'astronomia*, Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2002

Hartigan, Lynda Roscoe; Cornell, Joseph. *Joseph Cornell: navigating the imagination*. Salem, Mass.: New Haven, Conn.; London: Peabody Essex Museum; in association with Yale University Press, 2007.

Hartigan, Lynda Roscoe; Vine, Richard; Lehrman, Robert; Hopps, Walter. *Joseph Cornell: Shadowplay, Eterniday*. London: Thames & Hudson, 2003.

Hetherington, Norriss S.; «Hubble's Cosmology». *American Scientist*. Vol. 78, No. 2 (Marzo-Aprile 1990): 142–151.

Hoving, Kirsten A.; «The Surreal Science of Soap: Joseph Cornell's First Soap Bubble Set». *American Art*, Vol. 20, No. 1 (Primavera 2006): 14–35.

Hoving, Kirsten; *Joseph Cornell and Astronomy: A Case for the Stars*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

Impelluso, Lucia; *Eroi e dei dell'antichità*. I Dizionari dell'arte, Milano: Electa, 2002.

Impelluso, Lucia; *La natura e i suoi simboli: piante, fiori e animali*. I Dizionari dell'arte, Milano: Electa, c2003.

Jodorowsky, Alejandro; Costa, Marianne; *La via dei tarocchi*. Tradotto da Michela Finassi Parolo. Feltrinelli, 2014.

*Joseph Cornell: 5 juny-15 juliol 1984*, Madrid: Fundacio Juan March ; Barcelona : Fundacio Joan Miro, c1984.

*Joseph Cornell*, curato da: MacShine, Kynaston, saggi di: Dawn Ades [et.al...]. New York: Museum of Modern Art, 17 novembre 1980, 20 gennaio 1981.

*Joseph Cornell, Cosmic Travels*. Edited and published by: Whitney Museum of American Art, 1995.

*Joseph Cornell et les surréalistes à New York/ sous la direction de Matthew Affron et de Sylvie Ramond*. Ramond, Sylvie, et al. Paris: Hazan; Lyon; Musée des Beaux-Arts 2013.

*Joseph Cornell: Torino, 15 ottobre-13 novembre 1971* / [testo di Luigi Carluccio], Torino: Galleria Galatea, 1971.

Karmel, Pepe; “ART REVIEW; Seeming So Sweet That the Bite Goes Unnoticed.” *The New York Times*, Late Edition (East Coast), Gen. 19, 1996.

Keplero, Giovanni; *Astronomia Nova*. Praga, 1609

Kwon, Marci; *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism*. Princeton, New Jersey: Princeton Univ Pr, 2021.

Lea, Sarah; Hartigan, Lynda Roscoe; Sharp, Jasper. Royal Academy of Arts (Great Britain), e Kunsthistorisches Museum Wien, a c. di. *Joseph Cornell: Wanderlust*. London: Royal Academy of Arts, 2015.

Laing, Olivia; “Joseph Cornell: How the Reclusive Artist Conquered the Art World – from His Mum’s Basement”. *The Guardian*, sez. Art and design, (25 luglio 2015).

Le Goff, Jacques; *Eroi e meraviglie del Medioevo*. Roma; Bari: Laterza, 2005.



Li, Bella; “The Dream Objects of Joseph Cornell.” *Archives of American Art Journal*, vol. 56, no. 2, (2017): 60–75.

Mundy, Jennifer; “An ‘Overflowing, a Richness & Poetry’: Joseph Cornell’s Planet Set and Giuditta Pasta.” *Tate Papers*, no. 1, (Primavera) 2004.

Myers, John Bernard; “Joseph Cornell and the outside World”. *Art Journal* Vol. 35, fasc. 2 (1975): 115–17.

Niedenthal, Simon; “Learning from the Cornell Box”. *Leonardo* Vol. 35, fasc. 3 (2002): 249–54.

Pevsner, Nikolaus, John Fleming, Hugh Honour, Renato Pedio, e Vittorio Gregotti; *Dizionario di architettura*. 1. ed. Torino: Einaudi, 2019.

Platone, *Fedro*; a cura di Giovanni Reale; testo critico di John Burnet. - 3.ed. Milano, Fondazione Lorenzo Valla: Mondadori, 2005. 246a-246e

Ragozzino, Marta; *Surrealismo*, 1995, Art e Dossier, 103, All. n. 103 (lug.-ago. 1995).

Ridpath, Ian; *Mitologia delle costellazioni. Nuova ediz.* Trad. da Melani Traini. nuova ed. Roma: Franco Muzzio Editore, 2020.

Rorimer, Anne; “Joseph Cornell”. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1973-1982)*. vol. 76, fasc. 1 (1982): 3–1.

Rovida, Eleonora; “Giochi di parole nell’arte di Joseph Cornell”, s.d. *Bollettino Telematico dell’Arte (1994)*, No. 733, (3 ottobre 2014): 1-12.

Salis, Stefano; “La via delle Bolle di Sapone”, *Il Sole 24 Ore* (10 giugno 2019) <https://www.ilsole24ore.com/art/la-vita-bolle-sapone-ACPLxKO>

Scotti, Ippolita Douglas; *L'erbario della wicca: Piante magiche, incantesimi e rituali*. 2. ed. Firenze, Milano: De Vecchi, 2021.

Serafini, Giuliano; *Surrealismo*, 2015. Art e Dossier, 318, All. n. 318 (feb. 2015).

Simic, Charles; *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*. Trad. da A. Cattaneo. Milano: Adelphi, 2005.

Snyder, George Sergeant; *Le mappe della volta celeste*. Milano: SugarCo, c1984

Solomon, Deborah; *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*. Reprint edition. New York: Other Press, 2015.

Stafford, Barbara Maria; Terpak, Frances; Poggi, Isotta. *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2001.

*Surrealismo e Magia: La Modernità Incantata*, Mostra e catalogo curati da: Gražina Subelyte e Daniel Zamani. Venezia: Collezione Peggy Guggenheim, 9 aprile–26 settembre 2022; Venezia: Museum Barberini, Potsdam, 22 ottobre 2022–29 gennaio 2023.

Tolomeo, *Almagesto*, 150 aC.

Twain, Mark; "Christian Science." *The North American Review* 175, no. 553 (1902): 756–68.

Vaghi Maria et al.; *Atlante di Astronomia Tascabile*, Novara: DeAgostini, 2007

Vaizey, Marina; "Exhibitions : Joseph Cornell : Wanderlust." *Burlington Magazine*, vol. 157, 2015, pp. 642–43.

Waldman, Diane; *Joseph Cornell: master of dreams*, New York: Harry N. Abrams, c2002.

## **Ringraziamenti**

Ringrazio tutti coloro che mi hanno sostenuta e guidata nella stesura della tesi: a loro spetta la mia gratitudine, a me la responsabilità di ogni errore contenuto in questa tesi.

Ringrazio la Relatrice Laura Moure Cecchini: senza la sua pazienza, cortesia e autorevolezza, questa tesi non esisterebbe.

Ringrazio la segreteria universitaria e il personale delle biblioteche consultate, che mi hanno ascoltata e aiutata nella fase di ricerca.

Grazie ai colleghi, con i quali ho potuto condividere il percorso universitario. Grazie alla loro presenza, il ricordo di questo viaggio è costellato di risate.

Un particolare grazie a Elisa, amica saggia, fondamentale per la realizzazione di questa tesi. Grazie a Lorenzo, Emma e Irene. Grazie a Giulia e Alessia; a Francesca, Anastasia e Anna. Grazie alla mia famiglia, che mi ha insegnato ad avere pazienza, a proseguire nei momenti in cui avrei abbandonato tutto.