

Man Ray

Vita

Emmanuel Radnitsky, questo il vero nome di Man Ray, nasce a **Filadelfia (Pennsylvania) il 27 agosto 1890**, da genitori ebrei russi con i quali parte, all'età di sette anni, per New York. Nella metropoli americana prendono residenza nel quartiere di Brooklyn. Al liceo, Emmanuel frequenta le lezioni di pittura e successivamente, appena diciannovenne, studia alla Scuola delle Belle Arti di New York, seguendo contemporaneamente corsi di disegno e di acquarello presso il Ferrer Center.

A Ridgefield, nel New Jersey, dove vivrà per quattro anni, lavora come disegnatore pubblicitario. Tenta dunque, insieme al poeta Alfred Kreymborg, di fondare una comunità artistica. Incontra **Alfred Stieglitz** ed entra in contatto con l'avanguardia americana. La scoperta dei movimenti artistici europei avverrà nel 1913, dopo aver visto le opere di **Marcel Duchamp** e **Francis Picabia** all'Armory Show. Realizza quindi il suo primo quadro cubista: un ritratto di Alfred Stieglitz. Si sposa con la poetessa **Adon Lacroix** con la quale pubblica il libro *A Book of Diverse Writings*. La guerra in corso in Europa blocca il suo progetto di recarsi a Parigi.

A venticinque anni, Man Ray acquista una macchina fotografica per riprodurre i suoi quadri e fonda la prima rivista americana dadaista *The Ridgefield Gazook*: quattro pagine con sue illustrazioni e testi di sua moglie, Adon. È l'anno del suo incontro con Duchamp e della sua prima esposizione alla Daniel Gallery di New York. Nel 1919 si separa dalla moglie, pubblica l'unico numero di TNT, rivista di tendenza anarchica, e inizia una collaborazione fotografica e cinematografica con Marcel Duchamp. I due, insieme a **Katherine Dreier**, **Henry Hudson** e **Andrei McLaren** fondano la Société Anonyme, un museo d'arte d'avanguardia.

Nel 1921, durante la quindicesima mostra annuale di fotografia, vince un premio per un ritratto di **Berence Abbott**, allora scultrice e in seguito fotografa e sua assistente per tre anni. Il sodalizio con Marcel Duchamp è ormai consolidato e Man Ray lo raggiunge finalmente a Parigi dove incontra i dadaisti e fa la conoscenza di **Jean Cocteau**, **Erik Satie** e **Kiki de Montparnasse**.

Sono anni ricchi di attività artistiche: pubblicazione di libri, partecipazioni a decine di mostre personali e collettive, la realizzazione delle rayografie, di immagini di nudo, ritratti e fotografie di moda. Nel 1923 gira *Retour à la raison*, il primo di alcuni film (*Anémic cinéma*, *Emak Bakia*, *L'Etoile de mer*, *Les Mystères du Château de dé*). Nel 1929, **Lee Miller** diventa la sua assistente (e lo sarà fino al 1932).

L'invasione nazista del 1940 costringe Man Ray a lasciare la capitale francese alla volta di New York per stabilirsi successivamente a Hollywood, dove incontra **Juliet Browner**, sua futura moglie, e dove rimarrà per 11 anni prima di ritornare a Parigi.

Alla Biennale di Venezia del 1961 riceve la medaglia d'oro per la fotografia mentre nel 1971 gli saranno dedicate due retrospettive, a Rotterdam e a Milano (alla Galleria Schwarz), comprendenti 225 lavori realizzati tra il 1912 e il 1971.

Man Ray muore a **Parigi, nel 1976, all'età di 86 anni**.

Fra il 1910 ed il 1915, una serie di frequentazioni illuminanti, imprimeranno nell'esistenza di Emmanuel Radnitsky, allora poco più che ventenne illustratore, quei cambiamenti di prospettiva che gli faranno scegliere una nuova identità anagrafica ed artistica. I suoi studi presso il circolo artistico anarchico Francisco Ferrer, le conversazioni con **Alfred Stieglitz** alla Galleria 291, dove il giovane si recava ad ammirare i collage di **Picasso** o gli acquerelli di **Cézanne**, l'incontro col Dada di Picabia e Duchamp, soprattutto, fanno sì che la sua ricerca (sino allora influenzata dal Cubismo) converga sulla luce, elemento primario della visione.

Cambia allora il suo nome in **Man Ray**, "uomo raggio". E inizia a fotografare, intorno al 1915, perché insoddisfatto delle riproduzioni che i fotografi professionisti fanno dei suoi lavori; ma ben presto si dedica ad altri soggetti.

Il suo interesse per la luce e per il mutare delle ombre portate, in rapporto ai cambiamenti d'illuminazione (che da poco tempo l'elettricità aveva reso di facile gestione), è palese nelle sue prime fotografie: si tratta spesso d'oggetti d'uso comune, vistosamente accompagnati dalle loro ombre; celebre fra queste *La femme*.

Ma già con i suoi quadri all'aerografo, Man Ray aveva studiato la possibilità di trasporre in immagine la propria concezione di una realtà visiva, conoscibile solo attraverso le proprie mutevoli proiezioni, quasi a riecheggiare il mito platonico della caverna.

Trasferitosi a Parigi nel 1921, frequenta gli artisti e i letterati dell'area dadaista. E' sempre rimasta dubbia l'opportunità di collocare Man Ray nell'ambito della fotografia, piuttosto che in quello dell'avanguardia dada, poiché fra i dadaisti era comune la rinuncia alle tecniche specificamente artistiche (legate al passato, di cui si voleva fare *tabula rasa*) per quelle moderne della produzione industriale, utilizzate anch'esse in maniera non convenzionale e creativa. A quel periodo risalgono, infatti, le cosiddette **Rayografie**.

Chiamate ora comunemente "fotogrammi", sono immagini nate in camera oscura senza l'ausilio di una macchina fotografica, grazie al processo chimico che la luce innesca sui materiali fotosensibili: il risultato è quello di un negativo degli oggetti opachi o traslucidi che sono stati appoggiati sulla carta.

Man Ray ne rivendica la paternità di "scoperta casuale", ma la stessa tecnica è impiegata in quegli anni da **Laszlo Moholy-Nagy** che, membro della Bauhaus, indaga le implicazioni gestaltiche di tali figurazioni. Bauhaus e Dada, del resto, partono da un'uguale idea di "universalità" dell'arte, alla quale possono concorrere le tecniche più disparate, arrivando tuttavia ad opposte istanze: di ricostruzione della società attraverso l'arte (dopo la prima guerra mondiale), l'una; l'altro di decostruzione d'ogni regola e convenzione borghese. Così le Rayografie, su questo sfondo culturale, acquistano un valore destabilizzante per le attese mimetiche ed iconiche, rispetto ad una tecnica ritenuta garanzia massima di realismo, e pongono le premesse ad un discorso critico sul linguaggio fotografico, che verrà affrontato esaustivamente molto tempo dopo da **Ugo Mulas**.

Resta il dubbio che per Man Ray non fossero altro che l'esito naturale della propria ricerca "pittorica" e luministica. Di certo egli ritiene la fotografia una liberazione dalla "fatica di riprodurre le proporzioni e l'anatomia dei soggetti", che gli permette d'indagare con la pittura nell'immaginazione e nell'inconscio. E afferma: "Io fotografo ciò che non voglio dipingere e dipingo ciò che non posso fotografare".

Non lo interessa, dunque, per niente la competizione fra pittura e fotografia, che considera due campi totalmente distinti ed in certo qual modo complementari per la sua espressione.

Continuerà, anzi, sempre ad operare in entrambi; si occuperà inoltre di scultura, cinema (sono sue le prime riprese del Ballet mécanique di **Fernand Léger**) e produrrà anche quei ready made "aiutati" (nati dall'accostamento di cose fra loro incongruenti, ma atte a generare un nuovo senso), che chiamerà "oggetti d'affezione".

Nelle sue fotografie appariranno spesso tali assemblaggi, partecipi del nuovo clima surrealista, evocato da titoli fantasiosi che costituiscono una chiave di lettura letteraria (non letterale), e simbolica delle immagini.

Questo gusto per lo scarto intellettuale e poetico provocato da un titolo inatteso, è tuttavia intimamente legato ai trascorsi dada di Man Ray ed alla sua polemica sulla convenzionalità dei segni linguistici (sono questi gli anni delle ricerche di Saussure): così ne *La femme*, foto di un frullatore e la sua ombra, il valore dell'operazione è quello dada di un'alienazione di senso, tale che una sua seconda stampa può indifferentemente intitolarsi *L'homme*, accentuando i propri richiami alle concezioni "meccanico-sessuali" di Picabia, nonché alle teorie freudiane, che vogliono l'anima umana non univoca, ma portatrice in germe di caratteristiche dell'altro sesso (motivo, forse, per cui Man Ray ci ha lasciato molti autoritratti *en travesti*).

Susan Sontag con accenti critici stigmatizza tanto le sue sperimentazioni fotografiche, che si spingono oltre i fotogrammi alle solarizzazioni ed alle retinature dell'immagine (le definisce

"prodezze marginali" e "amabili trouvailles degli anni venti") quanto il repertorio surrealista, che con le sue fantasie ed oggetti venne "rapidamente assorbito dall'alta moda degli anni trenta", ma gli fa evidentemente torto, perché quest'artista pone la sua ricerca su tutt'altro piano, affermando nel corso della sua lunga carriera la propria libertà assoluta di pensatore, che sta solo, come dirà Breton, "all'ascolto della luce" e delle sue disparate manifestazioni.

Con assoluta semplicità di mezzi (usa sempre una Kodak di serie), ritrae la realtà e sonda il mistero della quotidianità. Quale che sia il soggetto, una particolare veduta di Parigi, un insieme di oggetti, un nudo, o un volto, queste fotografie ci propongono sempre un senso d'estraneamento, che fa di loro vere e proprie proiezioni d'immagini mentali.

Le violon d'Ingres, del 1924, costituisce un buon esempio di tale vocazione concettuale: il semplicissimo ritratto di schiena dell'allora compagna Kiki de Montparnasse, posto su uno sfondo scuro, diventa un "discorso" complesso. L'immagine richiama puntualmente un celebre quadro di Ingres; il suo titolo è una frase idiomatica che sta ad indicare l'occupazione preferita, "l'hobby"; le forme della donna sono effettivamente simili a quelle di una viola d'amore, linee che allora ricorrono nei quadri di Braque e Picasso. Man Ray si limita ad aggiungere, stampandole a contatto, le "effe" dello strumento, creando un incontestabile capolavoro, in cui sensualità e concettualismo si mescolano a creare un meccanismo generatore di polisemia.

Altro esempio, fra tanti, può essere l'ironico **Elevage de poussière** (noto anche come *Vue prise en aéroplane par Man Ray*): la foto mostra uno strano paesaggio polveroso; altro non è che un particolare del "Grande vetro" di **Marcel Duchamp**, pieno di polvere e di particelle d'ovatta, così come lo aveva trovato in un angolo dello studio dell'artista. Ha un ruolo rilevante nel risultato di quest'immagine la scelta del dettaglio e l'inclinazione particolare del punto di ripresa, componenti fondamentali, queste, dell'estetica fotografica avanguardista.

La medesima attenzione al particolare, opportunamente isolato dal contesto, è testimoniata dai ritratti, soprattutto dei suoi amici artisti e letterati, che spesso riprende in inquadrature così ravvicinate, che sembrano a stento contenere il soggetto, isolato su sfondi neutri. Delle stesse immagini esistono versioni ancor più ritagliate, il cui ingrandimento fa emergere la graficità della grana fotografica. La famosa **Larmes** è il particolare dell'occhio di una ballerina di cancan: "Il trucco di una ballerina ha fatto nascere queste lacrime (di vetro) che non esprimono alcuna emozione".

"La fotografia non è arte", scrive Man Ray, ma la sua non è evidentemente sterile polemica: la definisce, infatti, "un'arte" (ossia una tecnica) in un momento storico in cui le basi stesse di ogni discorso artistico venivano ridefinite. In seguito dichiarerà: "L'arte non è fotografia"; e non è un gioco di parole, poiché sarà ormai chiaro a tutti che la realtà non può più essere il soggetto dell'arte, mentre lo è sempre e comunque della fotografia.

Dietro ogni scatto di Man Ray c'è una domanda: "Perché?". E' questo, egli afferma, ciò che si chiede chi vuole capire; a chi si accontenta di imitare, invece, è sufficiente chiedersi: "Come?".