



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LINEE DELLA MODA E STILE DELLE ARTI

a cura di Elisabetta De Toni

giugno 2017

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

ANDREA ZUCCHINALI

Man Ray e la couture: tessuto, ago, filo, manichino

Sembra che Manya Radnitzky, la madre di Man Ray (nato Emmanuel Radnitzky a Philadelphia, nel 1890), fosse un'ottima sarta. Con il marito, operaio in una grande industria tessile di New York, gestiva un piccolo negozio di sartoria fuori dalla loro modesta abitazione: i quattro figli l'aiutavano e, con gli scarti di tessuto, Manya realizzava per tutta la famiglia gli abiti che si divertiva a disegnare, oltre a trapunte, coperte e altri oggetti. Il giovane Man Ray, che andava sviluppando, accanto alla passione principale per il disegno e la pittura, un forte interesse per l'anatomia, la balistica, la meccanica e i saperi manuali ("In fondo, ero proprio un novello Leonardo da Vinci",¹ scherzerà anni dopo), certamente osservava e studiava le mani, i gesti, la creatività della madre, sedimentandoli nel suo immaginario. Mi sembra possibile in questo senso cercare di rintracciare nell'esperienza artistica di Man Ray, focalizzando l'attenzione su alcune opere meno universalmente note di altre (ma forse altrettanto significative), una certa influenza dell'immaginario legato alla couture, che sembra concretarsi in oggetti, riferimenti, immagini che appaiono in momenti differenti della vita dell'artista, come un ago che emerge e si reimmerge in un tessuto, lasciandosi dietro la traccia discontinua del filo.

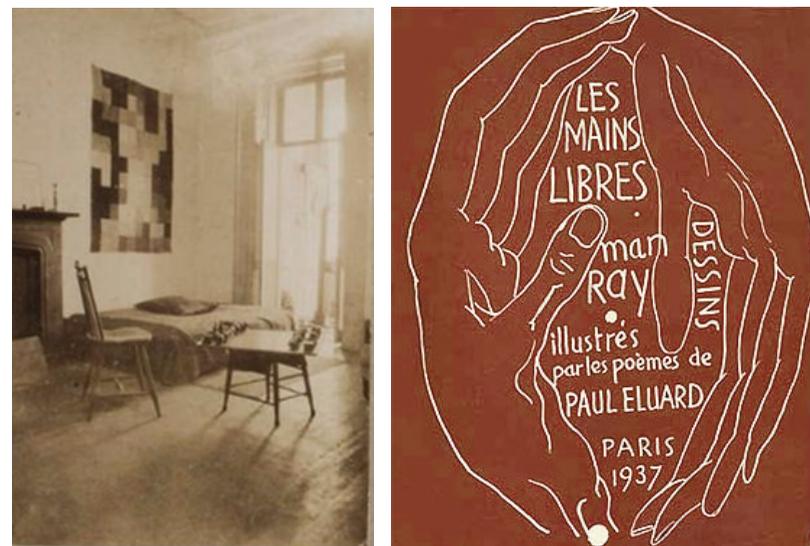
Nel 1911, a 21 anni, Man Ray realizza una delle sue prime opere d'arte non pittoriche, *Tapestry*, un patchwork composto da 110 ritagli di lana di colori e consistenze diverse, cuciti su una tela libera

¹ Ray 1975: 14.



Figg. 1-2
Man Ray, *Tapestry*, 1911; Sonia Delaunay, *Couverture de Berceau*, 1911.

di lino oggi conservata al Musée Nationale d'Art Moderne di Parigi [Fig. 1]. Curiosamente, nello stesso anno e nel cuore della lontana Europa, Sonia Delaunay realizza per il figlio Charles una coperta (anch'essa oggi conservata al MNAM), ottenuta cucendo insieme ritagli di lana di differenti colori e dimensioni, alla maniera delle contadine ucraine [Fig. 2]: "Ma è cubista!" esclamano gli amici vendola, mentre molti critici d'arte vi scorgono una messa in pratica della ricerca artistica che i coniugi Delaunay conducono in questo periodo, dando applicazione alle teorie di Michel Eugène Chevreul sui contrasti simultanei dei colori (Giordano 2003: 39). Pur volendo ridimensionare la portata dell'opera ("Questo mosaico di tessuti è spontaneo, ecco tutto [...] Le contadine russe fanno così"), la Delaunay ne intuirà le potenzialità, intraprendendo a partire da questo episodio la strada che la porterà a superare l'ambito prettamente pittorico per sconfinare nelle arti applicate, tra le quali, in particolare, la moda e la haute couture. Dal canto suo Man Ray, a partire dall'oggetto quotidiano per ec-



Figg. 3-4
Studio parigino di Man Ray, 1921; Man Ray e Paul Éluard, *Les Mains Libres*, edizione Jeanne Bucher, 1937.

cellenza della sua giovinezza, il campione di tessuto, pare anticipare inconsapevolmente l'approccio agli oggetti che sarà alla base della sua produzione di ready made, oltre che la tecnica del collage. O forse, prima di tutto, ha creato senza saperlo il primo di quelli che chiamerà "oggetti d'affezione": quando Man Ray si imbarca alla volta di Parigi, nel luglio del 1921, porta con sé *Tapestry*, dal quale non si separerà mai e che troverà posto su un muro del suo studio parigino, appeso come un quadro [Fig. 3]. Nel 1937 Man Ray pubblica, insieme all'amico poeta Paul Éluard, la raccolta di poesie e disegni *Les Mains Libres*, il cui sottotitolo, "Dessins de Man Ray illustrés des poèmes de Paul Éluard" [fig. 4], rende evidente sin da subito l'operazione di sovversione dell'usuale rapporto tra testo e illustrazione: Man Ray, che nel biennio 1936-1937 ha preso una pausa dall'attività di fotografo per dedicarsi al disegno, pubblica nella raccolta, oltre al frontespizio, 66 illustrazioni, 54 delle quali accompagnate da una breve poesia di Éluard (30 nella I parte del libro, 24 nella II, cui seguono 12 imma-

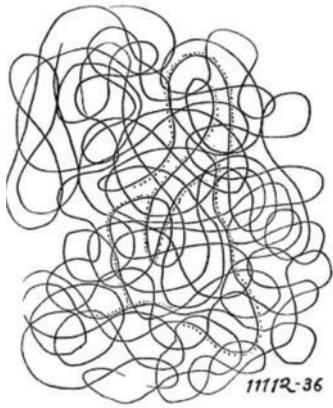


Fig. 5
Man Ray, *Les Mains Libres*, 1937.



Fig. 6
Minotaure, n. 3-4, dicembre 1933, p. 56.

Fig. 7
Light painting of Picasso.

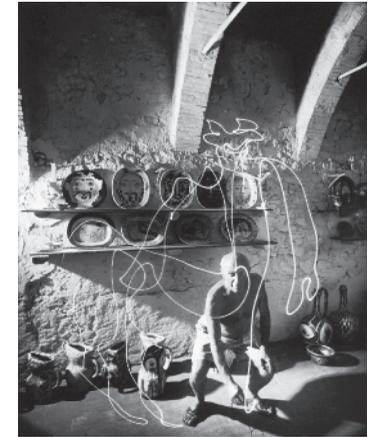
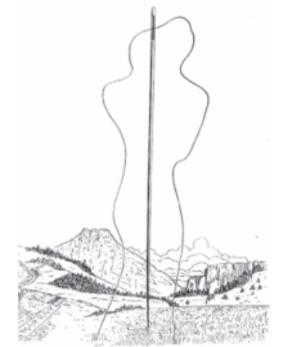
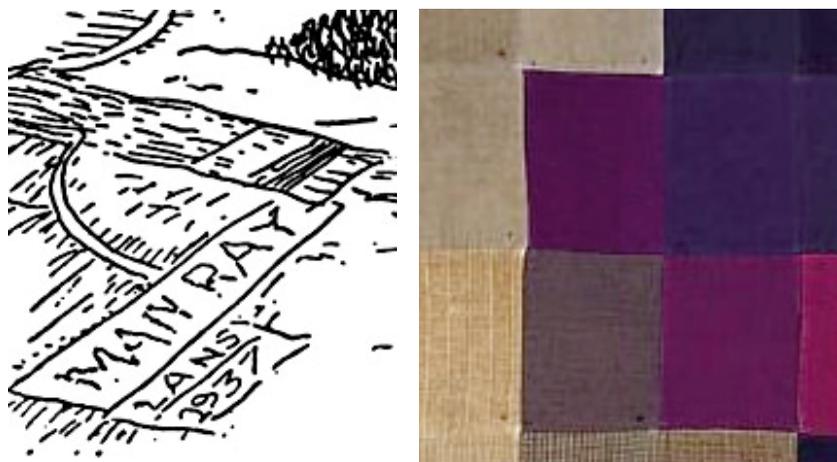


Fig. 8
Man Ray, *Fil et Aiguille*, 1937.



[Fig. 5]: l'immagine ricorda molto da vicino uno dei disegni automatici di Michel Tili, pubblicato sul numero 3-4 di *Minotaure* (dicembre 1933) a illustrare l'articolo "Le message automatique" di André Breton [Fig. 6], ma anche la celebre pittura di luce di Picasso [Fig. 7]. La tessitura pare qui essere proposta, al pari del disegno e della pittura, come atto di creazione ancestrale, strumento della fecondità creativa dell'inconscio, rappresentato dai suoi strumenti essenziali, il filo e l'ago evocato nelle sue tracce puntiformi. Il disegno che apre *Les Mains Libres* si intitola, significativamente, *Fil et Aiguille* [Fig. 8], filo e ago: in primo piano rispetto a un paesaggio semimontuoso e campestre (in basso a sinistra l'angolo di campo

gini senza accompagnamento testuale). Nell'immaginario onirico che pervade le immagini della raccolta, tra oggetti decontestualizzati e fuori proporzione, visioni surreali e accostamenti improbabili, il tema delle mani – simbolo di libertà creativa – accostate a una serie di oggetti afferenti al mondo della couture (Éluard è, curiosamente, anch'egli figlio di una sarta) occupa una posizione assolutamente centrale. Il disegno 16 della I parte dell'opera, anch'esso intitolato *Les Mains Libres*, rappresenta un segno grafico irregolare, dall'andamento che appare casuale a comporre incroci, sovrapposizioni, come un filo ingarbugliato, costeggiato a tratti da piccoli punti continui che sembrano segni di ingresso e uscita di un ago



Figg. 9-10
Man Ray, *Fil et Aiguille*, 1937, dettaglio; Man Ray, *Tapestry*, 1911, dettaglio.

coltivato, nel quale si iscrive la firma di Man Ray, sembra evocare l'accostamento dei ritagli di tessuto di *Tapestry* [Figg. 9-10] si staglia un gigantesco ago conficcato totemicamente nel terreno, mentre il filo che ne attraversa la cruna sembra comporre, ondeggiando, una figura antropomorfa attraverso la quale si dispiega la visione del paesaggio. Alcuni anni prima, verso il 1930, Man Ray aveva sperimentato la sovrapposizione di una forma vuota a un paesaggio ritagliando il negativo dell'immagine di uno scorcio lacustre fino a comporre un profilo femminile, all'interno del quale le fronde di un salice piangente sembrano evocare i capelli della donna, mentre le increspature dell'acqua paiono suggerire allo sguardo le pieghe del vestito [Fig. 11]; tuttavia sembra più probabile che, per *Fil et Aiguille*, Man Ray si sia ispirato alla silhouette che l'amico Marcel Duchamp aveva disegnato per la porta di Gradiva, la galleria d'arte che André Breton aveva inaugurato pochi mesi prima, nel maggio del 1937 [Fig. 12].

Ci si chiede, ed è una questione che resta aperta, cosa rappresenti la silhouette raffigurata da Man Ray in *Fil et Aiguille*. Notando una certa somiglianza tra la forma creata dal filo nel disegno e i con-



Figg. 11-12
Man Ray, *Profil découpé dans un négatif de paysage*, 1930 circa; Marcel Duchamp, *Porte de Gradiva*, 1937 (replica in plexiglass, 1968).

torni della figura materna in una nota fotografia della famiglia Radnitzky del 1895, Milly Heyd ha ipotizzato che dietro l'enigmatica forma possa celarsi la figura della madre, evocata dagli oggetti emblematici del suo lavoro e perforata dal gigantesco ago:

Ma qui, l'artista trapassa l'immagine della madre con l'ago. [...] Ella è divenuta una figura cosmica: il paesaggio (o il mondo intero) è visto attraverso il suo profilo. L'immagine riprende, sviluppandola, *Tapestry* di Man Ray, un'opera giovanile, nella quale una figura umana è suggerita attraverso il patchwork. In *Fil et Aiguille*, tuttavia, trapassando la figura materna, l'artista cerca di esorcizzare il potere magico che ella esercita su di lui: si tratta, per così dire, dell'espressione più eloquente della sua relazione filiale ambivalente.²

Heyd vede, dunque, nell'atto della perforazione della sagoma un'operazione esorcizzante, magica. L'individuazione della figura materna dietro l'enigmatico profilo, tuttavia, non sembra del tutto

² Heyd M., "Man Ray/Emmanuel Radnitzky: Who is behind the enigma of Isidore Ducasse?" (Baigell - Heyd 2001: 130).

convincente: la somiglianza della sagoma è piuttosto vaga, e non pare sufficiente rilevare la corrispondenza tra il mestiere di sarta della madre e gli oggetti rappresentati nel disegno, emblematici della couture – molti altri oggetti legati alla sartoria sono rappresentati nella raccolta, senza avere alcun legame con la figura materna. Vale la pena, forse, tentare di battere un'altra pista.

La suggestione dell'ago come oggetto magico, ma di carattere specificamente erotico, era stata certamente donata a Man Ray dall'amico William Seabrook, scrittore e avventuriero americano che, nel suo libro *The Magic Island* del 1929, aveva descritto la sua permanenza presso una comunità di indigeni haitiani, culminata con l'iniziazione al culto Voodoo: nello specifico, in un passo del libro Seabrook aveva descritto la preparazione di un incantesimo d'amore (*Ouanga charm*), portato a termine attraverso la realizzazione di un feticcio, contenente qualcosa di proprietà della persona amata, che doveva essere magicamente attivato attraverso la perforazione con degli aghi e la distruzione. In uno studio dedicato all'opera di Man Ray *Object to be destroyed* (1923), Janine Mileaf ipotizza la possibilità di riscontrare una diretta influenza della lettura di *The Magic Island* nella seconda versione della nota opera, realizzata nel 1932 e intitolata *Object of destruction* (Mileaf 2004: 4-23). Un disegno a inchiostro dell'oggetto [Fig. 13] viene pubblicato sulla rivista *This Quarter*, diretta da André Breton, accompagnato da un breve testo che fornisce al lettore le istruzioni per creare – e distruggere – il proprio home-made *Object of destruction*.³

Ritagliare l'occhio da una fotografia di qualcuno che si ha amato, ma che non si vede più. Attaccare l'occhio al pendolo di un metronomo e regolare il peso per raggiungere il tempo desiderato. Continuare fino al limite della resistenza. Con un colpo di martello ben assestato, cercare di distruggere il tutto in un colpo solo.

Fig. 13
Man Ray, illustrazione per *This Quarter*, Special Surrealist number, settembre 1932.



Il 1932 è l'anno della traumatica rottura con Lee Miller, che lo abbandona per tornare negli Stati Uniti, e Man Ray pone sul pendolo, significativamente, l'immagine dell'occhio dell'ormai ex allieva, musa e amante (in questa prospettiva, l'occhio rappresenterebbe la cruna – in inglese, eye –, il pendolo l'ago stesso). Nel corso di un'intervista, nel 1975, Lee Miller dichiarerà che l'opera, in questa seconda versione, diviene qualcosa di simile a una "statua di cera da infilzare con degli spilloni" (Amaya 1975).

Gli spilli, la fabbricabilità domestica, l'inserimento di un elemento personale – funzionale all'attivazione – nella struttura dell'oggetto sembrano evocare lo *Ouanga charm* descritto da Seabrook in *The Magic Island*.

Analogamente a *Object of destruction*, per essere attivato, il talismano *Ouanga* deve contenere qualcosa di molto personale appartenente alla persona amata: d'altronde, diremmo noi, quale oggetto può essere più personale, per una fotografa, di un'immagine fotografica del suo stesso occhio?

Nel 1933, poi, Man Ray realizza un oggetto che ricorda molto da

³ *This Quarter*, Special Surrealist number, settembre 1932.



Fig. 14
Man Ray, *The Lovers*, 1933.

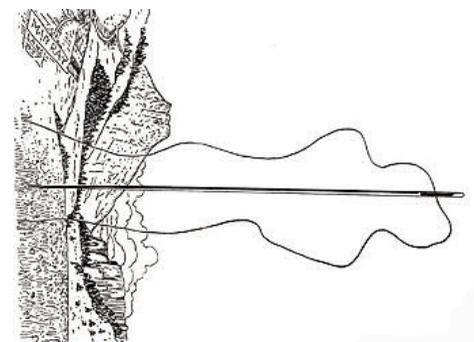
vicino l'illustrazione di *Fil et Aiguille*, che intitola *The Lovers* [Fig. 14]: un manicotto di metallo, sul quale figura una rappresentazione delle labbra di Lee Miller – nella posizione che, nel disegno del 1937, sarà occupata dall'ago –, è attraversato da una corda che compone una figura antropomorfa. Interpretando l'opera nell'ottica dell'oggetto-feticcio, le labbra, che orizzontalmente costituiscono il riferimento alla persona amata (forse non a caso, nella Prefazione a *Les Mains Libres*, Éluard scrive a proposito dell'arte di Man Ray: "Una bocca intorno alla quale gira la Terra. Man Ray disegna per essere amato"⁴), ruotate in senso verticale sembrano evocare, con la loro conformazione aguzza, la forma di un oggetto perforante, un ago o uno spillo. Considerando dunque *Fil et Aiguille* una rielaborazione successiva del tema, appare forse più appro-

⁴ Éluard - Ray 1947: 9.

Fig. 15
Man Ray, *Observatory time – the Lovers*, 1936.



Fig. 16
Man Ray, *Fil et Aiguille*, 1937, immagine ruotata di 90 gradi.



priato preferire, alla lettura "materna" dell'immagine proposta da Milly Heyd, un'interpretazione del profilo raffigurato nel disegno che vada nella direzione del desiderio, strettamente legato all'erotismo: mi sembra possibile in questo senso ipotizzare che Man Ray abbia voluto, tratteggiandone i contorni con il filo, riprodurre verticalmente il nudo femminile che, nella nota fotografia *Observatory time – the Lovers* (1936), langue osservando le labbra vermiglie di Lee Miller e dando le spalle all'osservatore [Figg. 15-16]. In una sorta di strano processo edipico, potremmo dire, gli oggetti identificativi del mondo materno – l'ago e il filo – si svuoterebbero così del loro significato simbolico originario, attivandosi al contempo come basi di un immaginario erotico indipendente. In effetti il legame tra erotismo, desiderio e oggetti afferenti alla couture si ripropone a più riprese come centrale in *Les Mains Li-*



Fig. 17
Man Ray, *La couture*, 1937.

bres. Il disegno numero 22 della II parte della raccolta, intitolato proprio *La couture* [Fig. 17], raffigura uno sproporzionato paio di forbici che taglia, quasi minacciosamente, un lembo di tessuto che cinge un corpo femminile nudo, sensualmente riverso. Il corpo della donna è inerte al punto da sembrare inanimato, il volto è coperto, le braccia terminano senza mani ricordando ambigualmente il corpo incompleto di un manichino, oggetto erotico per eccellenza particolarmente caro ai Surrealisti – tanto che nel gennaio del 1938, due mesi dopo la pubblicazione de *Les Mains Libres*, avrà luogo presso la Galerie des Beaux-Arts di Parigi la grande Exposition Internationale du Surréalisme, dove ogni artista presenterà, tra le altre, un'opera-manichino. A differenza di molte opere presentate all'Exposition, spiccatamente surreali, il manichino proposto da Man Ray sarà particolarmente sobrio, un semplice manichino spoglio, le gambe inflate in un tubo nero, soltanto alcune lampadine ad adornare la capigliatura: come a dire, il manichino è *di per sé* oggetto surreale, straniante nella sua dimensione dia-



Figg. 18-19
Man Ray, *Le Mannequin*, 1937; Man Ray, *sans titre*, 1937.

frammatica di *être-objet*, come si legge sul manifesto dell'Exposition. Nella sua continua oscillazione, corpo sintetico-corpo di carne, è l'oggetto che più di tutti si presta ad evocare la perturbante bambola-automa Olimpia del *Der Sandmann* di Hoffmann, oggetto di analisi del noto testo di Freud, amatissimo dai Surrealisti, *Das Unheimliche*. Prima della grande esposizione Man Ray declina il tema nel disegno *Le Mannequin* – anch'esso pubblicato su *Les Mains Libres* (numero 23 della I parte) – per il quale non si serve come modello di un corpo artificiale, ma di una fotografia appartenente a una serie di scatti, realizzati nel giugno del 1937, raffiguranti delle modelle in carne ed ossa. Il busto isolato da una lastra bianca forata, che ne cinge i fianchi dando l'illusione che il corpo termini lì, come fosse un oggetto appoggiato su un tavolo, e la posa impostata ne fanno una sorta di manichini viventi, figure liminali innaturalmente animate e innaturalmente immobili al tempo stesso [Fig. 18-19]. Se in *Le Mannequin* il gioco illusionistico porta il corpo di carne a farsi sintetico – quasi una sorta di magica polimerizzazio-

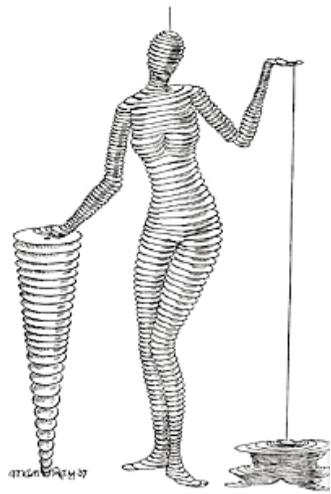


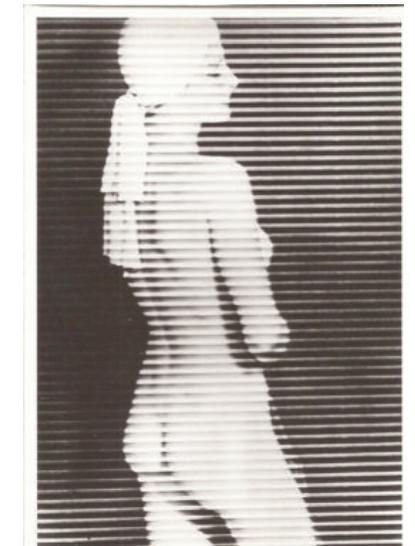
Fig. 20
Man Ray, *La Femme Portative*, 1937.

ne –, in un altro disegno della raccolta, *Femme Portative* (numero 21 della II parte, è il disegno immediatamente precedente *La Couture*), è al contrario un oggetto – una sorta di manichino femminile composto da elementi circolari sovrapposti [Fig. 20] – a prendere vita, animandosi in una posa erotizzata (“bambola pieghevole o gonfiabile, *Bibendum sexy*”, ha scritto Jean-Charles Gateau): la testa inclinata dal lato della gamba flessa, seguendo il canone prassitelico, evoca l’immagine di una Venere botticelliana, ma le braccia spalancate ne fanno una sorta di *Venus impudica* – la destra poggiata su un cono rovesciato, la sinistra sollevata a tendere un filo che si dipana da una sorta di rocchetto decomposto – conferendo dinamicità alla “donna portatile” di Man Ray, che sembra essere manovrata da un filo teso sopra la sua testa. L’oggetto ricorda le giocose pose erotiche di *Mr & Mrs Woodman*, i due personaggi di legno protagonisti di un gran numero di scatti di Man Ray [Fig. 21], e in effetti un *rayograph* dei due piccoli manichini [Fig. 22], realizzato nel 1926 ma pubblicato nel 1938 (n. 2 della *Revue du XX^e siècle*) accostato a una variante della *Femme Portative* (1936), sembra dichiararne chiaramente il legame.

Nel *rayograph* i due corpi artificiali animati, resi discontinui dall’al-



Figg. 22-23
Man Ray, *Mr & Mrs Woodman*, 1947 (in alto, a sinistra); Man Ray, *Rayograph*, 1926 (in alto, a destra); Man Ray, fotografie della serie *Fifty faces of Juliet*, 1945.



ternanza di strisce di luce e ombra, da un lato richiamano la figura sezionata e modulare della *Femme Portative*, dall’altro sembrano anticipare i giochi di trasparenze e opacità, ombre e luce messi in campo da Man Ray nella serie fotografica *The fifty faces of Juliet* [Fig. 23], composta da una serie di cinquanta immagini della moglie Juliet Browner realizzate tra il 1941 e il 1955: modificata con un

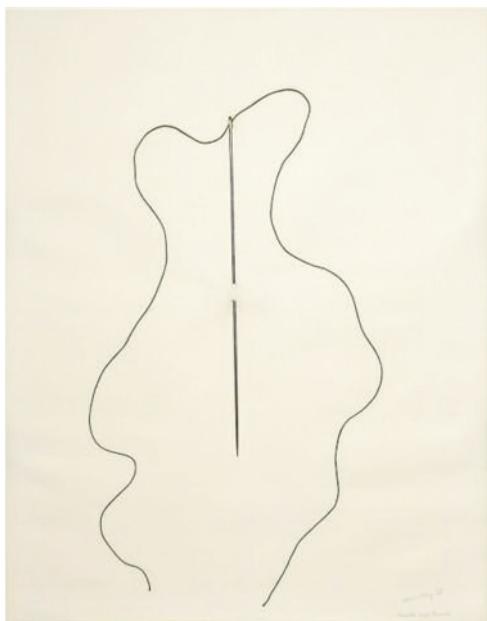


Fig. 24
Man Ray, *Fil et Aiguille*, 1965.

segno grafico, con la sovrapposizione di una stoffa, di un velo trasparente, il volto mascherato o coronato da un cappello piumato, svelata nella sua nudità, trasformata in un ricamo, Juliet sarà l'ultimo manichino vivente di Man Ray, ammantata di un erotismo dolce e complice, ben diverso da quello sfrontato e provocatorio che i ritratti fotografici di Kiki de Montparnasse, vent'anni prima, sprigionavano. Nel 1965, poco prima del suo ventesimo anniversario di matrimonio con Juliet, Man Ray realizza un'ultima versione di *Fil et Aiguille*, utilizzando un lungo ago e del fil di ferro per comporre la figura [Fig. 24], che tuttavia in quest'opera appare differente dal disegno del 1937: nel profilo tracciato dal fil di ferro pare di scorgere due teste incrociate, quasi come se alla figura singola si fossero sostituiti due corpi, intrecciati in un abbraccio.

Un omaggio a Juliet? Di certo la modella americana, dopo l'amore burrascoso e litigioso con Kiki de Montparnasse e quello intenso, bruciante consumato con Lee Miller, dona un lungo periodo di serenità all'inquieta vita sentimentale di Man Ray, fino a ad alleviare le sofferenze degli ultimi anni, segnati da una malattia che lo stron-

Fig. 25
Man Ray, *Tapestry*, litografia a colori, 1973.



cherà nel 1976. Sulla sua tomba, al cimitero di Montparnasse, è scolpita nella pietra la nota frase "Unconcerned but not indifferent – Love Juliet". A fianco, sulla tomba di lei, morta nel 1991, "Together again".

Poco prima di ammalarsi, nel 1973, Man Ray realizza una delle sue ultime opere, una litografia a colori prodotta in 45 copie: si tratta di una rappresentazione di *Tapestry* [Fig. 25], il *patchwork* del 1911 che conserva ancora gelosamente e che sarà in seguito donata da Juliet al Centre Pompidou. Un ritorno, non quello Eterno di nietzscheana memoria, ma un ritorno umano, magari nostalgico, a prima che la grande avventura iniziasse. Forse il discreto congedo dell'Uomo Raggio da Emmanuel Radnitzky, il figlio della sarta.

BIBLIOGRAFIA

AMAYA M. (1975), "My Man Ray. An interview with Lee Miller", *Art in America*, vol. 63, n. 3.

BAIGELL M. – HEYD M. (2001), *Complex identities: Jewish Conciou-
sness and Modern art*, Rutgers University Press.

ÉLUARD P. – RAY M. (1947), *Les Mains Libres*, Gallimard, Paris.

GIORDANO M. (2003), *Sonia Delaunay. La danza del colore*, Sele-
ne, Milano.

MILEAF J. (2004), "Between you and me: Man Ray's Object to Be
Destroyed", *Art Journal*, vol. 63, n. 1, Spring, pp. 4-23.

RAY M. (1975), *Autoritratto*, Mazzotta, Milano.

RIVISTE CONSULTATE

Art in America, vol. 63, n. 3, 1975.

Art Journal, vol. 63 n. 1, 2004.

Minotaure, n. 3-4, dicembre 1933.

This Quarter, Special Surrealist number, settembre 1932.