

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

Giacomo Checcucci
Università degli Studi di Pisa

Abstract

The meeting of objects in Man Ray's work

*During the twentieth century, the object played an important role. At the beginning of the century, Dada and Surrealist artists placed objects or their combinations at the center of their artistic production. Marcel Duchamp invented the ready-made: an object chosen, signed and exhibited without modifications. Man Ray created objects of affection, objects combined in an irrational way taken from different contexts. Isidore Ducasse in *Le Chants de Maldoror* imagined "la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie". Man Ray's work brilliantly follows this example.*

L'oggetto è stato un elemento importantissimo nella riflessione estetica e nella creazione artistica del '900. Nella società occidentale, la commercializzazione di manufatti industriali prodotti serialmente ha condizionato la vita dell'uomo come mai in precedenza nessun tipo di produzione artigianale. La presenza nella quotidianità di una moltitudine di "cose" e di "attrezzi" ha influenzato molti movimenti artistici a partire dalle avanguardie storiche. L'oggetto propriamente detto, a seguito dell'impiego di materiali artificiali come semplici elementi sostitutivi di forma e colore nei *papier collé* cubisti e nei *collage* dada, entra ufficialmente nel mondo artistico, come parte di accumuli eterogenei, negli *assemblage*.

L'apporto più importante in questo settore è quello di Marcel Duchamp, al quale si deve la formulazione della teoria del *ready-made*: un oggetto comune, isolato dal contesto, privato di funzionalità, firmato e datato, esposto in una mostra viene elevato ad opera d'arte per scelta dell'artista. I *ready-made* possono essere "puri" quando consistono in un unico oggetto o "modificati",

“aiutati” o “rettificati” quando sono ritoccati o frutto della combinazione di due o più oggetti. Le realizzazioni oggettuali di Duchamp scaturiscono da una riflessione intellettuale sul ruolo dell’artista e dell’opera artistica nel mondo contemporaneo e comportano sempre un approccio umoristico e dissacratore.

Nella creazione del *ready-made* non sono presenti nessuna preoccupazione estetica e nessun intento di espressione emotiva, poiché l’oggetto sfugge alle categorie di stile e gusto. L’elemento fondamentale del *ready-made* è quello verbale, che si manifesta in un titolo spesso fuorviante e distante da una rappresentazione descrittiva dell’opera e in un’immagine lirica consistente quasi sempre in un gioco di parole apposto come iscrizione all’oggetto medesimo. Sotto l’influsso di Duchamp, nel Surrealismo si diffondono altre tecniche artistiche affini al *ready-made* e tutte confluiscono nella definizione generale di “oggetto surrealista”: l’“oggetto trovato” (che consiste nel considerare opera d’arte qualsiasi cosa rinvenuta per strada), l’“oggetto a funzionamento simbolico” di Salvador Dalí (oggetto dal funzionamento meccanico spesso connotato in senso sessuale e frutto di pulsioni inconse), la “poesia oggetto” di André Breton, (che consiste in brevi versi lirici riportati su oggetti comuni privati di funzionalità) e appunto l’“oggetto d’affezione” dell’artista americano Man Ray, che cercheremo di analizzare con più attenzione.¹

Cosa sono gli “oggetti d’affezione” di Man Ray? Così li definisce Paolo Fossati: “Gli ‘oggetti’ di Man Ray sono quindi dei ‘come’, delle costruzioni, che richiedono a chi li accosti un lavoro di ricognizione, di abbandono e insieme di costruzione, fino a giungere a quella ‘semplice immagine poetica’ che non è l’oggetto, ma il modo di usare la realtà, sulla traccia dell’oggetto proposto” (Man Ray, *Oggetti d’affezione* 258).

Gli “oggetti d’affezione” non pongono quindi delle domande, ma offrono modalità differenti per concepire l’atto creativo e per

¹ Il testo chiave per comprendere la centralità della riflessione sull’oggetto nell’attività del movimento è il saggio del 1935 di André Breton *Situation surréaliste de l’objet* e la mostra più importante in questo ambito è senza dubbio l’“Exposition surréaliste d’objets” avvenuta a Parigi nel 1936 nella Galleria di Charles Ratton.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

guardare al reale. Nella delineazione della sua personale variante di “oggetto surrealista”, Man Ray compie uno “spostamento psicologico nel titolo prescelto verso il suo Io interiore” (Janus, *Man Ray* 33) e stabilisce spesso una metafora tra l'inanimato e l'umano. La componente letteraria apportata dai nomi delle opere è quindi un elemento primario nel riconsegnare all'oggetto un nuovo senso e a volte un nuovo utilizzo, spesso illustrando plasticamente modi di dire: “A volte gli oggetti di Man Ray indicano il significato profondo di un'espressione idiomatica; altre volte, meno frequentemente, illustrano un proverbio” (Schwarz, *Man Ray* 43). Man Ray non rifiuta l'arte e non tenta di superarla, ma cerca di ribaltare gli assiomi che la dominano e di spingersi verso territori inesplorati, grazie all'assunzione di un'attitudine inconsueta. La definizione di “oggetto d'affezione”, in taluni casi chiamato “oggetto del mio affetto”, sottolinea poi quanto l'autore sia legato alle sue creazioni da un forte sentimento di tenerezza. Il totale ripudio dell'attenzione compositiva e della comunicazione sentimentale presente nella prassi duchampiana è almeno in parte stemperato in Man Ray. Nonostante l'artista abbia dichiarato di non essere “mai influenzato da considerazioni cosiddette ‘estetiche’” (Schwarz, *Man Ray* 5), rispetto al concetto asettico di *ready-made*, gli “oggetti d'affezione” appaiono opere d'arte realizzate con una pur residuale attenzione compositiva e una non repressa manifestazione dell'intimità. L'ironia e la sessualità sono infine i due temi che caratterizzano questa parte della sua produzione e la rendono allo stesso tempo giocosa e seducente.

La figura stessa di Man Ray è da sempre associata a un'immagine curiosa: un ferro da stiro chiodato. Per un neofita dell'avanguardia storica in generale e del Dadaismo in particolare, l'oggetto in questione può indurre quella sensazione di spaesamento così diffusa nell'approccio a gran parte dell'arte contemporanea successiva. L'opera simbolo dell'artista, se non dell'intero movimento Dada, mette già in evidenza tutti i tratti principali della sua proposta in campo oggettuale e per questa ragione risulta doveroso partire dalla sua analisi. Man Ray realizza *Cadeau* nel 1921, con un ferro da stiro e 14 chiodi. Il ruolo creativo dell'autore è limitato all'apposizione dei chiodi sulla superficie dell'oggetto di uso

domestico. La differenza tra gli “oggetti d’affezione” e i *ready-made* è facilmente inquadrabile: Marcel Duchamp firma, data ed espone manufatti di uso comune, elevati ad opere d’arte solo grazie alla sua volontà. Almeno nella loro versione più pura, i *ready-made* non vedono la giustapposizione di oggetti prelevati da contesti differenti e posti a reagire come elementi chimici. Man Ray, al contrario, segue il procedimento analogico e accosta arnesi sottratti da ambiti antipodici per creare un nuovo oggetto, un “oggetto d’affezione” appunto.²

L’affiancamento non segue quindi le regole razionali della logica, ma le libere associazioni dell’analogia. L’immaginazione coniuga ciò che la ragione vorrebbe inconciliabile: ecco quindi che il primo senso dell’opera si trova nella teoria e nella pratica surrealista della giustapposizione irrazionale. Un secondo sguardo sullo strano manufatto non può che concentrarsi sull’elemento ironico e dissacrante connaturato ad un ferro da stiro munito di chiodi. Qualora, per assurdo, l’oggetto venisse impiegato, i chiodi lacererebbero i capi di abbigliamento. La carica eversiva è amplificata infine dal titolo, ulteriormente beffardo. Considerare un regalo un arnese controproducente più che inutile, è un paradosso nel paradosso. In questo senso, è evidente il rapporto di vicinanza al cosiddetto “*ready-made* reciproco” ideato da Marcel Duchamp, ma evidentemente mai realizzato: l’ardito progetto di “usare un Rembrandt come tavolo da stiro” (Duchamp, *Scritti* 38).³ Interessante, infine, notare il superamento del concetto di unicità dell’opera d’arte. Andato perduto, a causa di un furto, il primo esemplare di *Cadeau*, Man Ray lo replica in numerose edizioni fino a realizzarne 5000 esemplari identici nel 1974.

L’ironia non finisce qui: nel 1966 Man Ray torna sul tema per una nuova opera. *Le fer rouge* è un semplice ferro da stiro, privo di

² Anche alcuni oggetti di Salvador Dalí, come il celebre *Le téléphone aphrodisiaque* del 1936, consistono in accostamenti inusitati di oggetti.

³ Daniel Spoerri omaggerà Marcel Duchamp nel 1964 con un’opera dal titolo *Utiliser un Rembrandt comme planche à repasser*. In luogo del Rembrandt originale, Spoerri impiegherà una copia della *Gioconda* per effettuare così un doppio tributo al maestro.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

chiodi, ma con la piastra del ferro dipinta di rosso. Lo spettatore percepisce erroneamente, grazie al colore acceso, il freddo metallo dell'attrezzo come incandescente. In questo senso l'opera ricorda il *ready-made* assistito di Duchamp *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* del 1921: una gabbietta per uccelli con un termometro, un osso di seppia e 152 blocchetti di marmo simili, all'apparenza, ad altrettante zollette di zucchero. In entrambi i casi l'artista inganna lo spettatore: Man Ray riguardo al calore, Duchamp riguardo a peso, consistenza e temperatura. *Le fer rouge* è nei fatti, però, un “*ready-made* rettificato” come *L.H.O.O.Q.*, la celeberrima copia della *Gioconda* di Leonardo alla quale Duchamp ha aggiunto i baffi e la barbetta a punta nel 1919. Il “*ready-made* rettificato” è quindi un oggetto di uso comune, spesso un dipinto o una stampa, al quale l'artista apporta soltanto una piccola modifica che ne devia il significato o l'apparenza.⁴

Le fer rouge non vede quindi la giustapposizione analogica di due oggetti differenti, ma l'esclusivo intervento pittorico sulla superficie del singolo manufatto. Se all'epoca d'oro dell'avanguardia storica era risultato straniante proporre un ferro da stiro con i chiodi, a quasi cinquant'anni dalla presentazione di *Cadeau* e a fronte del successo in sede critica di quella proposta abrasiva, pare surreale, ironico e quasi iconoclasta sottrarre i chiodi al ferro e proporre l'oggetto nella sua forma originaria. Un discorso analogo si potrebbe avanzare per quello che concerne *L.H.O.O.Q. Rasée* del 1965: Marcel Duchamp, passato ormai alla storia per aver disegnato i baffi alla *Monna Lisa*, stampa in serie una piccola replica del celebre dipinto leonardesco senza apporvi modificazioni, ma corredando l'immagine con la scritta “rasata”. Questa tipologia di intervento segnala non solo l'inguaribile carattere ludico e irriverente dell'opera di Man Ray e di Duchamp, ma allo stesso tempo l'ormai consolidata fama, nel corso del dopoguerra, delle destabilizzanti operazioni dell'età giovanile. Negli anni '60, a quel punto del loro tragitto umano e creativo, Man Ray e Duchamp possono permettersi di dissacrare le loro stesse opere eversive.

⁴ In questo senso il *ready-made* di Duchamp anticipa il “*détournement*” di Guy Debord.

Anche in *Pain peint* del 1958, come in *Le fer rouge*, Man Ray utilizza il colore su un oggetto: si tratta di una copia in gesso di una classica baguette francese dipinta di blu, in alcuni esemplari posta su una bilancia. In questo caso Man Ray gioca sull'omofonia francese tra la parola "dipinto" e "pane", ma anche sulla differenza di peso tra l'alimento e la sua riproduzione. Man Ray compone un ulteriore gioco di parole con la traduzione in inglese: *Blue Bred*, coppia di termini che sembra suggerire una descrizione realistica dell'oggetto, "pane blu", ma che in realtà allude all'espressione "sangue blu". In luogo del termine "bread", a designare l'alimento, si legge infatti il participio passato di "to breed", generare. Il sottotitolo *Favourite Food For Blue Birds* ribadisce il concetto. La realizzazione di oggetti nei classici materiali della scultura tradizionale segna un importante passo verso la confluenza dello spirito dada nell'attitudine neo-dada.

L'opera che più di ogni altra illustra il metodo creativo di Man Ray è sicuramente *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, del 1920. Alcuni oggetti misteriosi sono nascosti da una coperta grigia stretta da una corda. Il tessuto cela totalmente il contenuto e rende oscuro il significato dell'operazione. Il titolo, sottolineando la natura enigmatica dell'*assemblage*, concede però un indizio al fruitore: Isidore Ducasse è il vero nome del Conte di Lautréamont. Il poeta de *I canti di Maldoror*, autore riscoperto e amato dai surrealisti, è ricordato, più che per ogni altro suo verso, per una similitudine particolarmente evocativa: "bello come l'incontro fortuito di una macchina da cucire e di un ombrello sul tavolo operatorio."⁵ Questo passo de *I canti di Maldoror* è una sorta di precedente diretto delle libere associazioni surrealiste e della giustapposizione analogica di oggetti provenienti da contesti differenti. Sotto la coperta de *L'Enigme d'Isidore Ducasse* si celano un ombrello, una macchina da cucire e un tavolo da dissezione, proprio per omaggiare l'adorato poeta pre-surrealista. L'opera di Man Ray a sua volta svolge un ruolo seminale e anticipatore rispetto alla produzione di un esponente del Nouveau Réalisme: Christo, che diverrà celebre, dagli anni '50 in avanti, per impacchettamenti seriali, sempre più mastodontici, di

⁵ "Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" (Ducasse, *Œuvres complètes* 234).

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

oggetti, monumenti ed edifici.

Nello stesso anno de *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, Man Ray, sempre in qualità di assemblatore, realizza l'opera *New York*. L'“oggetto d'affezione” consiste in questo caso in una fiala cilindrica di vetro ripiena di biglie metalliche. Il gioco di Man Ray risiede in una sorta di astrazione di un ipotetico grattacielo e nella sua scomposizione parcellizzata. Nello slanciato contenitore è raccolto una sorta di sunto materico dell'edificio: il tutto sotto vetro come in un grattacielo. Un'altra opera di Man Ray, sempre con lo stesso titolo ma datata 1917, vede invece trattare il tema della metropoli americana con un pizzico in più di realismo: una morsa tiene insieme alcune barre metalliche di lunghezza crescente, a simulare l'orizzonte di New York. Naturalmente il grattacielo è un simbolo fallico, nella più classica tradizione dada-surrealista. Ma la questione più interessante di questa opera minore di Man Ray è data da alcuni elementi che ricorreranno in maniera sistematica e diffusa nella produzione di un grande artista della seconda metà del '900: Arman. Man Ray impiega un contenitore cilindrico e trasparente e accumula al suo interno la stessa tipologia di oggetto replicata in numerosi esemplari: la biglia. Arman realizzerà, in numero considerevole, *assemblage* di oggetti dello stesso genere e in altri casi riporrà oggetti di diversa natura in involucri cilindrici e trasparenti, le *poubelle*. Anche in questo ambito Man Ray si può considerare quindi un importante precursore.

Sempre nel 1920, un'altra opera misteriosa può essere decrittata, come un gioco di parole tridimensionale, grazie al titolo. *Compass* è composto da una pistola sulla canna della quale è ancorato un magnete, dalla classica forma a ferro di cavallo. L'enorme calamita sembra bloccare l'ipotetica pallottola all'interno dell'arma da fuoco, impedendo l'esplosione in modo poetico e fantasioso. La parola “compass” in francese significa “bussola”, un oggetto che funziona, come la calamita appoggiata sulla canna della pistola, grazie alla forza magnetica. Questo titolo inaspettato fornisce all'oggetto un nuovo significato non violento, e ne ridefinisce la funzione. L'opera *Compass*, andata perduta nella sua versione originale, è stata replicata nel 1976.

È invece un'omofonia a caratterizzare *Le manche dans la manche* del 1967. In ossequio al motto lauréatantiano, l'opera è frutto dell'incontro fortuito di due oggetti provenienti da contesti differenti e che la logica non vorrebbe appaiati. Un martello è infatti infilato in una bottiglia. Anche in questa occasione nel titolo si risolve l'enigma: in francese il termine "manche" designa il "manico" al maschile e il "collo di bottiglia" al femminile. L'omofonia rousselliana, traducibile in italiano con l'espressione "il manico nella manica", allude evidentemente alla sfera sessuale: la stessa parola designa quindi un oggetto a simboleggiare la donna, la bottiglia, e uno a rappresentare l'uomo, il martello. In Man Ray, come in Marcel Duchamp, la dicotomia maschio/femmina è centrale: il manico del martello inserito nel collo della bottiglia è quindi la metafora di un amplesso amoroso e allo stesso tempo un gioco di parole tridimensionale. L'opera ricorda un "ready-made puro" di Duchamp del 1915, *In Advance of the Broken Arm*: un badile da neve viene firmato, datato ed esposto appeso al soffitto. In questo caso si può comprendere il senso dell'operazione ludica non tanto leggendo il misterioso titolo, ma descrivendo l'oggetto in inglese con la frase "a pole in air", omofonia quasi perfetta del nome del poeta francese Apollinaire. *Le manche dans la manche* rimanda, per il manufatto impiegato, anche ad un'altra opera dello stesso Man Ray: *Seismograph*. L'"oggetto d'affezione" del 1962 consiste in una bottiglia di vino, riempita solo in parte, con una campanella all'altezza del tappo. L'etichetta recita "Château Mille-Secousses". La bottiglia diventa, grazie all'immaginazione dell'artista, un sismografo atto a rilevare le "mille scosse" telluriche minacciate dal nome del vino. Per scongiurare il crollo dell'immaginario edificio medievale, Man Ray appone un campanello al tappo della bottiglia, così da poter segnalare, fantasiosamente, l'ipotetico terremoto. Il collo di bottiglia diventa quindi, in quest'ottica visionaria, la torre campanaria di un castello invisibile. Ma è possibile avanzare una seconda lettura: gli scossoni potrebbero non essere di natura tellurica, ma derivare dallo stato d'ebbrezza del "castellano". In questo caso, la campanella sarebbe preposta a segnalare sbandamenti della bottiglia mal riposta sul tavolo o non correttamente impugnata.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

L'omofonia, come abbiamo visto, è alla base di molte creazioni di Man Ray come di Marcel Duchamp. Nel caso dell'opera *Letters* del 1965, si somma l'aspetto dell'omofonia all'elemento tautologico, comune all'arte concettuale più che alla vecchia guardia dada-surrealista. *Letters* non è il classico oggetto combinato, ma una normalissima casella postale al cui interno sono riposte le lettere. E sulla parola "lettere" si basa il gioco di parole. Non si tratta di missive, tradizionalmente conservate in quel recipiente, ma di lettere dell'alfabeto. Le vocali e le consonanti scelte sono quelle che compongono, in modo autoreferenziale, la parola "letters", tridimensionali e bianche come le buste postali. In precedenza, Marcel Duchamp aveva impiegato, nel 1959, una cassetta delle lettere, *La boîte alerte*, come contenitore di documenti e catalogo di una sua mostra. L'"oggetto d'affezione" di Man Ray, sebbene di minor fama, sembra un'opera più in linea con le ricerche tautologiche che in quel periodo iniziano a condurre Ben Vautier e altri pionieri dell'arte concettuale.⁶

Con l'opera del 1922 *l'Obstruction*, Man Ray si trova ad anticipare varie tendenze dell'arte contemporanea. L'ostruzione di cui parla il titolo è data da un *assemblage* di attaccapanni di legno che vengono ancorati l'uno all'altro a formare una sorta di albero, appeso al soffitto con il gancio della gruccia al vertice della costruzione. Siamo nel campo dell'arte cinetica anche se non ad azionamento meccanico, al contrario dei dischi rotanti di Duchamp, i *Rotoreliefs* del 1935. L'assonanza dichiarata tra "ostruzione" e "astrazione" e il carattere mobile della scultura stabiliscono un legame con certe sculture di Alexander Calder. *l'Obstruction* di Man Ray, però, non solo è soggetta alle correnti d'aria ma, in virtù della sua grandezza, risulta un ostacolo per il passaggio e si configura come "environment". Qualcosa di più quindi di un semplice *assemblage*, si presenta come una vera e propria installazione ambientale con la quale gli spettatori entrano in relazione diretta e interazione fisica. *l'Obstruction* è poi composta da una giustapposizione della medesima tipologia di oggetto, in anticipo

⁶ Tra i principali esponenti dell'arte concettuale e della prassi tautologica si ricordano Joseph Kosuth, On Kawara e Mel Bochner.

nuovamente su certi *assemblage* di Arman.

La natura ostruzionistica dell'installazione ambientale rappresenta anche un precedente degli sbarramenti di barili, costruiti per strada, di un altro esponente di spicco del Nouveau Réalisme: Christo. Infine gli attaccapanni possono essere riposti, come un gioco, in una valigia apposita. Questa soluzione ricorda la *Boîte-en-valise*, il compendio in miniatura dell'opera di Marcel Duchamp realizzato nel 1935, e allo stesso tempo anticipa i "fluxbox" di George Maciunas e degli altri artisti fluxus.

Una delle opere più misteriose di Man Ray è senza dubbio *Square Dumbbells*. Due oscuri oggetti metallici, identici tra loro, sono comodamente riposti in una scatola. Si tratta di due barre cubiche agli estremi e pressoché cilindriche in centro: le smussature degli spigoli raccordano le parti squadrate a quelle curvilinee. Sono una coppia di pesi da ginnastica, in gergo tecnico manubri, la cui forma particolare è dettata da ragioni ergonomiche: la mano umana impugna con più facilità una sbarra arrotondata. Man Ray ha firmato due versioni di *Square Dumbbells*, la prima del 1944 in legno e la seconda nel 1966, in 18 esemplari: 9 fusi in metallo nero e 9 in argento. Le scatole in cui sono custoditi i pesi sono di legno, ricoperte di velluto. Resta da svelare la ragione per la quale Man Ray abbia deciso di firmare una coppia di questo genere di arnesi. L'arcano ha la sua soluzione nel termine inglese "dumbbell". Il significato proprio è "manubrio", "peso" ma, spezzato in due parole, "dumb" e "bell", rimanda a un'immagine ben più poetica: la campana muta. Quindi il titolo può significare "manubri quadrati", descrizione precisa della coppia di arnesi, o "piazza delle campane mute". I due pesi sono quindi collocati in una scatola come una coppia di campane in un campanile. Sono però campane silenziose perché non hanno modo di suonare: non sono cave, non possono oscillare e non hanno il batacchio. Rappresentano paradossalmente l'esatto contrario degli strumenti idiofoni. Immobili e silenti, i pesi sembrano, volendo rovesciare l'immagine, batacchi senza campane. Di certo non si configurano come classici "oggetti d'affezione", frutto di una giustapposizione analogica. In questo caso siamo di fronte in effetti a un classico *ready-made*, nello stile del suo amico fraterno Marcel Duchamp: una pura appropriazione di un oggetto,

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

firmato, datato ed esposto. L'omofonia del titolo rimanda però, come in molti *ready-made* duchampiani, a un'immagine poetica, e le campane silenziose di Man Ray, anche dopo una sommaria spiegazione, conservano intatto il proprio fascino di figure magiche, di cubi che mutano in cilindri. I due pesi inscatolati, forme esemplari d'inespressività, suggeriscono nello spettatore il desiderio di batterli l'uno contro l'altro per farli finalmente risuonare.

Al termine della carrellata di "oggetti d'affezione", è doveroso illustrare un'altra opera simbolo di Man Ray: *Objet à détruire* del 1923. L'oggetto da distruggere consiste in un metronomo per musicisti la cui asticella mobile reca l'immagine di un occhio. Il pianista che impiegasse l'apparecchio modificato dall'artista dovrebbe subire lo sguardo oltre al classico ticchettio. In realtà, l'oggetto è nato dal tentativo di Man Ray di impiegare il metronomo per scandire le sue pennellate. L'allusione alla demolizione dell'opera presente nel titolo è riferita all'istinto distruttivo dell'artista verso una scultura sonora, che contemporaneamente detta il tempo e tiene d'occhio. Nel 1958 decide di approntare un'ulteriore edizione di *Objet à détruire* intitolata *Indestructible objet*⁷: il metronomo modificato diventa indistruttibile perché replicato in molte copie. La realizzazione di multipli rappresenta per Man Ray come per Marcel Duchamp non soltanto la contestazione dell'unicità dell'opera d'arte, ma anche un modo sicuro per preservare il concetto.

In conclusione, l'apporto di Man Ray alla creazione plastica frutto di combinazione di oggetti e all'arte contemporanea nel suo complesso non è di certo inferiore a quello di Marcel Duchamp. L'amico e collega, certamente più celebrato, ha svolto un percorso marcatamente concettuale, che, nel suo approdo radicale, esce dalle coordinate del regno stesso dell'arte per confluire in lidi più vicini alla filosofia estetica. L'approccio di Duchamp, la sua *forma mentis* e

⁷ Salvador Dalí nel 1944 realizza una personale versione dell'oggetto: *Métronome*, con la foto di un occhio molto più grande dell'originale. Man Ray crea, per tutta la sua carriera, numerose edizioni dell'oggetto, variando sempre il nome dell'opera: da *Oggetto perduto* a *Motivo perpetuo*. Vari esemplari sono andati smarriti o distrutti.

il suo *modus operandi* hanno senza dubbio influito in modo determinante sulla scena neoavanguardista, ma un'esigua porzione di essa ha portato alle estreme conseguenze le premesse del maestro. La stragrande maggioranza degli artisti pop, new dada e nouveaux réalistes ha ripiegato sulla coniugazione di oggetti, sulla contaminazione tra oggetti e pittura o sulla creazione di opere tradizionali raffiguranti oggetti. La figura di Man Ray, meno radicale e concettuale di quella del suo sodale, è in questo senso un faro guida per chi non è riuscito ad abbandonare l'arte, ma ha cercato di trovare nel Dadaismo un trampolino dal quale iniziare un nuovo percorso. E in questa ripartenza, la giustapposizione analogica di oggetti ha contato molto non solo nella produzione di *assemblage* ed *environment*, ma anche nella creazione di *happening* come *collage* di azioni, "aprendo di fatto la strada a molte esperienze dell'arte contemporanea degli ultimi decenni" (Francioli, *Man Ray* 17).

Bibliografia

- BRETON, André. *Manifesti del Surrealismo*. Torino, Einaudi, 2003.
- CALVESI, Maurizio. *Duchamp*. Firenze, Giunti, 1993.
- CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp il grande illusionista*. Milano, Abscondita, 2003.
- COMIS, Guido, FRANCIOLLI, Marco, JANUS (a cura di), *Man Ray*. Milano, Skira, 2011.
- DECINA LOMBARDI, Paola. *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*. Roma, Editori Riuniti, 2002.
- DUCASSE, Isidore, Comte de Lautréamont. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1973.
- DUCHAMP, Marcel. *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*. Milano, Abscondita, 2009.
- DUCHAMP, Marcel. *Scritti*. Milano, Abscondita, 2005.
- HOLLEIN, Max, PFEIFFER, Ingrid (a cura di). *Surreal Objects Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
- LISTA, Giovanni, SCHWARZ, Arturo, SILIGATO, Rosella (a cura di). *Dada l'arte della negazione*. Roma, De Luca Editore, 1994.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

- MINK, Janis. *Duchamp*. Köln, Taschen, 2000.
- OLIVA BONITO, Achille. *Dadada Dada e dadaismi del contemporaneo 1916-2006*. Milano, Skira, 2006.
- OTTINGER, Didier (a cura di). *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris, Gallimard, 2013.
- PALAZZOLI, Daniela. *Man Ray. La costruzione dei sensi*. Torino, Fabbri Editori, 1995.
- PAZ, Octavio. *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*. Milano, Abscondita, 2000.
- RAY, Man. *Autoritratto*. Milano, Mazzotta, 1981.
- RAY, Man. *Oggetti d'affezione*. Torino, Einaudi, 1970.
- RAY, Man. *Tutti gli scritti*. Milano, Feltrinelli, 1981.
- ROMANO, Eileen (a cura di). *Duchamp*, Milano, Skira, 2004.
- SCHWARZ, Arturo. *L'avventura surrealista. Amore e rivoluzione, anche*. Milano, Massari, 1997.
- SCHWARZ, Arturo. *Dada e Surrealismo riscoperti*. Roma, Skira, 2009.
- SCHWARZ, Arturo. *Man Ray*. Firenze, Giunti, 1998.
- SCHWARZ, Arturo. *Man Ray: il rigore dell'immaginazione*. Milano, Feltrinelli, 1977.
- SCHWARZ, Arturo. *I surrealisti*. Milano, Mazzotta, 1989.
- SCHWARZ, Arturo. *La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*. Torino, Einaudi, 1974.