



Man Ray e la Biennale di Gregotti, 50 anni dopo

L'ASAC celebra con una mostra, e 160 fotografie in bianco e nero, il mezzo secolo da un momento decisivo nella definizione del campo disciplinare dell'architettura come la conosciamo oggi

VENEZIA. Mentre corrono i preparativi per l'imminente edizione della [Biennale Arte 2026](#), a Ca' Giustinian l'[ASAC](#) – a 50 anni dalla sua prima esposizione – tira fuori **un gioiellino**: 160 ristampe in bianco e nero, **regalo generoso di Man Ray agli archivi della Biennale**, protagoniste della mostra “Man Ray. Testimonianza attraverso la fotografia”, realizzata nel **1976** (18 luglio – 10 ottobre) sull'isola di San Giorgio Maggiore, curata da **Janus** nell'ambito della [Biennale “Ambiente, partecipazione, strutture culturali”, diretta da Vittorio Gregotti](#): una mostra memorabile che includeva discipline fino ad allora periferiche (architettura, fotografia, design).

Nel Portego di Ca' Giustinian, galleria di immagini e suggestioni

Gregotti parla esplicitamente di una Biennale che deve “*mettere a confronto nuove identità disciplinari*” e rinnovare il proprio ruolo dopo la crisi post '68. Ed è **in quest'ottica che si collocano le sperimentazioni fotografiche di Man Ray** (1890-1976), che con **Marcel**

Duchamp e Francis Picabia rappresenta il dadaismo d'oltremare, contemporaneamente tessendo singolari trame d'intesa con i surrealisti perché l'artista, nelle sue variegatae opere, trasforma l'umorismo pungente in sogno, e il sogno in un territorio dove i desideri inespressi affiorano senza pudore; risvolti che possono essere "riscoperti" nelle [fotografie in mostra a Venezia con il titolo "Man Ray, l'immagine ritrovata"](#).

Che tipo d'immagini, dunque, troviamo a Venezia? Nel catalogo del '76, Janus scrive che Man Ray *"ha fotografato soprattutto sé stesso attraverso le mille fuggevoli immagini che egli ha colto negli angoli più reconditi della coscienza"*. Si assiste perciò ad una sorta di *"apparizione e scomparsa delle cose come se esse passassero attraverso un palcoscenico girevole"*, palcoscenico su cui si succedono con disinvoltura volti ben noti, nudi ammalianti, ma soprattutto **costruzioni mentali che punteggiano la scena come attori/fattori di criticità visiva**, come se, ad un tratto, il visibile (il ben noto) mutasse le proprie vesti fino a dubitare di sé stesso, della propria identità, a partire da *"Belle Haleine"* (1922), la foto che immortalava l'alter ego di Duchamp in modo empatico, molto prima di qualsivoglia banalizzato dibattito sull'identità di genere.

Trattasi, come ricordava **Arturo Schwarz** di *"mind appeal"* più che di *"sex-appeal"* o forse di entrambi. In un certo senso, è come se l'artista promuovesse *"la messa in opera di una indeterminatezza contraria alla certezza visiva a cui tende normalmente la fotografia [...]"*. *Paradossalmente Man Ray aumenta il quoziente d'informazione, allontanando la conoscenza dell'oggetto, in quanto fonda una dimensione di mistero e di conoscenza plurima che permette allo spettatore le massime associazioni fantastiche"*, nelle parole di Achille Bonito Oliva. In tal senso, sono l'invenzione tecnica, la valorizzazione del processo e della casualità dei risultati, gli strumenti chiave per fare della fotografia un campo di sperimentazione e di nuova messa in scena del reale.

"Dipingo ciò che non può essere fotografato - afferma Man Ray - e fotografo ciò che non desidero dipingere. [...] Posso servirmi di varie tecniche diverse, come gli antichi maestri che erano ingegneri, musicisti e poeti nello stesso tempo"; eppure negli anni Trenta la sua fama si fondava più sui risultati conseguiti come fotografo che non sui suoi quadri tanto che in occasione della Biennale del 1961 riceverà la Medaglia d'Oro per la fotografia, un antecedente importante prima della mostra del '76.

Venezia 1976: una costellazione di eventi nodali

Un evento che, quindi, **storicizza l'opera fotografica di Man Ray articolandola in tre momenti**: gli anni Venti dei *rayograph* e del *cliché verre* (immagini senza macchina fotografica ottenute tramite oggetti o lastre incise), gli anni Trenta della **solarizzazione** (in cui la breve riesposizione alla luce crea contorni luminosi che sembrano disegnati a mano) e gli anni Quaranta-Cinquanta delle **manipolazioni** in camera oscura. Il lavoro di Man Ray, dunque, è in linea con gli obiettivi della Biennale 1976 dove sono in primo piano **ricerca e sperimentazione dei linguaggi**, in vista della creazione di nuovi legami tra ambiente e società.

Vittorio Gregotti, infatti, parte dalla considerazione che la nozione di ambiente circostante implichi *"l'attività, il lavoro, la prassi dotata di intenzionalità, che trasforma il mondo delle cose in quello dei significati"*, riferendosi all'ambiente come *"luogo dei segni di una collettività: ossia come struttura culturale di quella collettività [...]"*. L'interesse è rivolto al modo in cui l'opera, attraverso deviazioni, invenzioni e inattese cadute o risalite, apre nuovi orizzonti ambientali e usa il proprio farsi come *"tramite concreto con il mondo"*. Approccio certamente funzionale ad una messa in discussione del progetto dopo la fine delle certezze moderniste come emerge chiaramente nella interessante mostra "Europa/America. Centro storico-suburbio. 25 architetti contemporanei", ordinata dall'Institute for Architecture and Urban Studies di New York (curata da Gregotti con la collaborazione di Franco Raggi).

Da una parte, dunque, **l'Europa e la crisi delle periferie, la critica al funzionalismo e il ritorno al tema del centro storico e del contesto**; dall'altra gli USA, **l'esplosione del suburbio**, la crisi delle downtown e la riflessione sulla città diffusa. La mostra fu affiancata dal convegno "Quale movimento moderno", ospitato al Palazzo del Cinema al Lido il primo agosto 1976. Se il convegno interrogava la crisi del Movimento Moderno sul piano teorico, mettendo in discussione l'universalismo funzionalista e la perdita di rapporto con la società e il territorio, la mostra ne costituiva la verifica concreta, mettendo a confronto **le diverse risposte che architetti europei e americani stavano elaborando di fronte alla trasformazione della città contemporanea**. La dialettica "centro storico-suburbio" diventava così la metafora visiva della frattura tra due modelli urbani e due culture progettuali, mostrando come la crisi del moderno producesse esiti divergenti ma convergenti nella necessità di ridefinire il ruolo dell'architettura.

Ad esempio, si passa dall'approccio pragmatico e sociologico di **Herman Hertzberger**, il quale

è convinto che lo spazio possa favorire la socialità, creare occasioni di incontro, sostenere la vita quotidiana (*La 'forma' deve tendere a migliorare le condizioni di vita o, comunque, a stimolare iniziative in questo senso*) a quello visionario di [Emilio Ambasz](#) come nel caso del Grand Rapids Art Museum (1974) che prevedeva la trasformazione di un ufficio postale Beaux-Arts esistente del 1908 nella nuova sede centrale del museo, in sostanza immaginando un nuovo "ecosistema culturale".

Sulla stessa onda critica si colloca la mostra "Design: Ettore Sottsass, un designer italiano" le cui deviazioni dal razionalismo sono raccontate nel lungo saggio di **Alessandro Mendini** che descrive ogni suo lavoro come *"un messaggio formale diretto a corrodere i modelli costituiti, le montagne di valori che i credo razionali, che le politiche sostituiscono alla realtà"*. Vi era inoltre una mostra sulle origini del design a partire dalla fondazione del **Werkbund**; una rassegna sul razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo; una mostra di grafica e una del vetro; una rassegna "Attualità Internazionali"; e naturalmente i contributi dei padiglioni nazionali ai Giardini dove puntualmente emerge il tema dell'ambiente come valore che nel Padiglione Italia viene declinato in tutti i differenti risvolti politico-sociologici: **dalla riappropriazione urbana individuale con Ugo La Pietra alla partecipazione spontanea promossa dalle azioni poetiche di Riccardo Dalisi**.

Solo alcune delle tante fertili presenze in una mostra che prepara il terreno ai **futuri dibattiti contemporanei** su arte, architettura, design come vettori di relazioni comunitarie, di valorizzazione dei luoghi e, nel migliore dei casi, di costruzione della società, né più né meno che quello che oggi affannosamente le Biennali continuano a fare, questa volta all'insegna della cura e salvaguardia della vita urbana ed extra-urbana e, nel frattempo, delle sue tante derive ambientali.

Immagine di copertina: immagine della mostra "Man Ray, l'immagine ritrovata" (© Patrizia Mello)

"Man Ray, l'immagine ritrovata"

Portego di Ca' Giustinian, sede della Biennale, Venezia

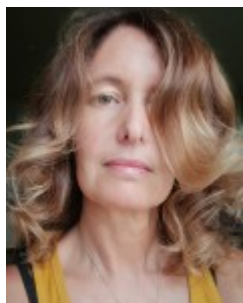
dal 7 febbraio 2026

Ingresso libero

A cura di: Janus (riproposizione mostra realizzata nel 1976 sull'Isola di San Giorgio)

[Informazioni](#)

About Author



Patrizia Mello

Si interessa di teoria, storia e critica del progetto contemporaneo, argomenti su cui svolge attività didattica e ricerca, pubblicando numerosi articoli e saggi, e organizzando convegni. Tra le sue pubblicazioni: "Progetti in movimento. Philippe Starck (1997); "L'ospedale ridefinito. Soluzioni e ipotesi a confronto" (2000); "Metamorfosi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano" (2002); "Ito digitale. Nuovi media, nuovo reale" (2008); "Design Contemporaneo. Mutazioni, oggetti, ambienti, architetture" (2008); "Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale" (2017); "Firenze e le avanguardie Radicali" (2017); "Twentieth-Century Architecture and Modernity: Our Past, Our Present" (2022)

[See author's posts](#)

[+ Condividi](#)