

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BERGAMO**  
**DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL**  
**TESTO**

**XXIV Ciclo**

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/03

**Silvia Mazzucchelli**

**Claude Cahun. Un pouvoir magique**

SUPERVISORE

**Prof.ssa Franca Franchi**

**ANNO ACCADEMICO 2010/2011**

## INDICE

|                     |      |
|---------------------|------|
| <b>Introduzione</b> | p. 4 |
|---------------------|------|

### **Capitolo 1 – L’opera di Claude Cahun e la sua ricezione**

|                                       |       |
|---------------------------------------|-------|
| 1.1 Un talento poliedrico             | p. 7  |
| 1.2 Une rêveuse révolutionnaire       | p. 18 |
| 1.3 Claude Cahun e la critica odierna | p. 30 |

### **Capitolo 2 - Un album di famiglia**

|                               |       |
|-------------------------------|-------|
| 2.1 Un album di famiglia      | p. 37 |
| 2.2 I modelli maschili        | p. 49 |
| 2.3 Le figure femminili       | p. 61 |
| 2.4 L’angoscia dell’influenza | p. 74 |

### **Capitolo 3 – Le affinità elettive**

|                                         |        |
|-----------------------------------------|--------|
| 3.1 Suzanne Malherbe alias Marcel Moore | p. 106 |
| 3.2 Arte in due                         | p. 124 |
| 3.3 Un <i>amour fou</i>                 | p. 142 |

### **Capitolo 4 – Fra Parigi e Jersey: l’esperienza teatrale e la prigionia**

|                            |        |
|----------------------------|--------|
| 4.1 Una scena tutta per sé | p. 178 |
| 4.2 La prigionia a Jersey  | p. 214 |

## **Capitolo 5 - Il rifiuto della mimesi**

5.1 La pulsione iconoclastica

p. 251

5.2 Narciso senza specchio

p. 278

## **Bibliografia**

p. 304

## Introduzione

“C — (...) Pourquoi préférez-vous votre propre personne à toute autre ?

A — Parce que cette personne est la seule dont je dispose pour préférer le reste. Qu'elle est la plus proche, l'instrument que j'ai sous la main. Parce que je sens, parce que je suis, parce que je ne peux pas faire autrement”.<sup>1</sup>

(Claude Cahun, *Aveux non avendus*).

“Qui ne peut avaler le tout n'en peut avaler le plus petit morceau”.<sup>2</sup>

(Claude Cahun, *Aveux non avendus*).

Un “pouvoir magique” è l'espressione che André Breton rivolge a Claude Cahun per incoraggiarla a scrivere e a uscire dall'anonimato in cui aveva deciso di rinchiudersi.

Questo lavoro si propone di analizzarne l'identità polimorfa e fluttuante nonché le maschere e i travestimenti adottati dall'artista lungo tutto il corso della sua vita.

La collisione tra l'esperienza biografica e l'universo autonomo dell'arte, rimane infatti il vero filo conduttore per comprendere fino in fondo tutta la sua opera.

A partire dai difficili rapporti con una famiglia di intellettuali alto borghesi, che costituisce sia l'orizzonte conoscitivo dell'artista, che il vero ostacolo da superare per raggiungere una propria autonoma maturità artistica, sino agli anni di Parigi e all'esperienza della resistenza sull'isola di Jersey, Claude ha tentato di affermare la sua singolarità e una visione del

---

<sup>1</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus* in Claude Cahun, *Écrits*, Édition présentée et établie par François Leperlier, Jean Michel Place, Paris 2002, p. 250.

<sup>2</sup> Ivi., p. 216.



mondo dettata da un anticonformismo e da uno spirito di ribellione, degni di essere paragonati a quelli che animavano, negli stessi anni, uno degli intellettuali più controversi e geniali: Antonin Artaud (Capitolo 2).

Il suo spirito di rivolta si trova dapprima a scontrarsi con la famiglia d'origine per poi ampliarsi e divenire vero e proprio rifiuto di ogni tipo di istituzione, di ogni convenzione, sia esterna che interna al mondo dell'arte, che potesse limitare le sue potenzialità creative; lei che non rinuncia a scrivere, fotografare, recitare senza mai dedicarsi esclusivamente a una singola attività, riuscendo a fare di questo sincretismo la sua vera forza.

È, tuttavia, il connubio artistico e affettivo che la lega alla compagna Suzanne Malherbe, che segna, nel suo percorso, il vero punto di svolta.

Il loro singolare *amour fou*, cambia i destini di entrambe le donne che insieme lasciano Nantes, la città natale e l'ambiente chiuso dell'alta borghesia in cui avevano mosso i loro primi passi, per andare a Parigi, dove conoscono gli intellettuali più importanti della loro epoca: André Breton, Henri Michaux, Robert Desnos, René Crevel (Capitolo 3).

Insieme vivono una straordinaria e fondamentale esperienza nei teatri d'avanguardia, Claude come attrice e Suzanne come scenografa; gli anni della resistenza sull'isola di Jersey e il tragico momento della prigionia, consolidano poi un legame che le unisce a tal punto da farle sembrare quasi un'unica persona (Capitolo 4).

Grazie alla collaborazione con la compagna, Claude Cahun riesce, infatti, a divenire l'assoluta protagonista della propria opera, sino ad abbattere ogni barriera tra realtà ed arte, una pulsione mai completamente pacificata che prevede innumerevoli cancellazioni di sé a cui seguono altrettante affermazioni e metamorfosi.

Claude privilegia, infatti, quel momento particolare nel quale il soggetto ancora visibile scivola verso l'astrazione mediante continui travestimenti, immortalati nelle immagini fotografiche a cui l'artista affianca un'incessante trasfigurazione di sé nella scrittura letteraria (Capitolo 5).

Lei stessa e la sua opera divengono così agli occhi dei lettori contemporanei una potente metafora di riscatto che si nutre di una pratica artistica abbandonata solo nel momento della morte, che fa di Claude Cahun un'eroina in grado di conservare ancor oggi la sua forza; ed è proprio grazie al suo lavoro incessante volto in mille direzioni e al suo spirito

anticonformista che è riuscita ad abbattere le barriere temporali che la separano dalla contemporaneità.

## Cap. 1 – L’opera di Claude Cahun e la sua ricezione

### 1.1 Un talento poliedrico

“Mes passions me sont merveilleusement indifférentes (interchangeables selon la meilleure occasion, pour ainsi dire à volonté)”.<sup>3</sup>  
(Claude Cahun, *Aveux non avenues*)

Quasi tutta l’opera di Claude Cahun prende spunto dalla sua esperienza autobiografica. Nell’articolo *Récits de rêves* apparso sulla rivista *Le disque vert* del 1925,<sup>4</sup> l’artista ironizza su questa scelta e nel contempo fornisce la chiave per comprendere le sue opere:

“Les jeudis soirs, je rêve à Robinson Crusoé que je conçois à mon image, île, isolément! Quelqu'un m'a donné rendez-vous dans la tour d'ivoire. C'est moi”.<sup>5</sup>

Contraddistinta da una personalità complessa, seducente e contraddittoria, Claude con le sue molteplici attività si spinge ben oltre ciò che Michele Cometa definisce come *Doppelbegabung*,<sup>6</sup> ovvero il doppio talento di quegli artisti che, nel corso della loro vita, hanno sperimentato sia il linguaggio della scrittura che quello delle immagini.

---

<sup>3</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 280.

<sup>4</sup> Claude Cahun, *Récits de rêves*, in *Le disque vert* n. 2 1925, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 483-484.

<sup>5</sup> Ivi., p. 484.

<sup>6</sup> Michele Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi Editore, Roma 2004.

Scrittrice, fotografa, attrice, traduttrice,<sup>7</sup> l'autrice infonde nelle sue opere una costante ironia e un'inesauribile curiosità per ogni linguaggio espressivo, dalla letteratura, al teatro, alla fotografia e persino alla musica.<sup>8</sup>

Se i testi e le immagini si distinguono per le medesime affinità tematiche come la predilezione per i motivi dello specchio e della maschera, l'aspetto davvero innovativo del suo lavoro risiede nell'abilità di svelare se stessa mediante un movimento che si basa sull'alternarsi di rivelazione e occultamento, come suggerisce François Leperlier: "Il y a une façon "spectaculaire" de se dérober qui est à la fois retrait, occultation, provocation et puissance".<sup>9</sup>

Tutta la sua opera è attraversata da innumerevoli relazioni e rapporti interni dove ogni particolare acquista una potenza architettonica: un'impressione, un ricordo, un evento della sua vita, vengono più volte ripresi e ogni frase o immagine, può essere intesa solo se si muove dalla totalità dell'opera.

La qualità più evidente dell'opera della Cahun, consiste nella capacità di coniugare l'estro febbrile, visionario, proprio di tanta letteratura surrealista, con una forte vocazione a raccontare, nel suo caso, grazie a una modalità di scrittura del tutto originale come lei stessa afferma: "Je m'exprime très, très mal. Il y a des phrases qui ne sont pas faites pour être comprises, mais plutôt senties".<sup>10</sup>

Ognuno dei suoi testi e delle sue immagini è autonomo, ma legato agli altri da sottili rimandi. E ognuno di questi testi si ramifica, a sua volta, al proprio interno accostando e sovrapponendo, come se fossero trame imprevedibili e personaggi diversi, le sue molteplici identità mascherate e travestite.

---

<sup>7</sup> François Leperlier, *Chronologie*, in Claude Cahun, *Écrits, Éditions présentée et établie par François Leperlier*, Jean Michel Place, Paris 2002, p. 13 : "1928 (...) Achève la traduction d'une *Étude de psychologie sociale* de Havelock Ellis. («La femme dans la société I. L'hygiène sociale» paraîtra au *Mercure de France* l'année suivante. Un second tome en chantier ne pourra être publié.)".

<sup>8</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy 3 juillet 1950*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 722 : "Sans doute une mélodie d'Erik Satie... ou peut-être une de celles que j'avais composées jadis pour des poèmes de Rimbaud, d'Apollinaire, de Robert Desnos (*The Night of loveless Nights*)"; Cfr., Claude Cahun, *Méditations à la faveur d'un Jazz-band...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 476.

<sup>9</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. La gravité des apparences*, in AA. VV., *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Bibliothèque municipale de Nantes, 17 décembre 1994 – 2 avril 1995, Nantes,-Paris 1994, p. 288.

<sup>10</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits ...*, op. cit., p. 254.

Nella sua opera l'artista riesce così a far convivere una spiccata libertà creativa con una forte lucidità intellettuale, anche grazie a forme di scrittura e sequenze di immagini in cui non è tanto l'azione che conta, quanto la complessità dell'atto di percepire e commentare ciò di cui si parla:

“On m'a toujours dit - dans certains milieux littéraires - que je n'écrivais pas assez clairement... Pourtant je cherche toujours à exprimer mes sensations, les images qui surgissent, les pensées miennes ou autres avec toute la précision possible”.<sup>11</sup>

Per questo anche se non rinuncia a scattare la fotografia singola, quella che si avvicina all'unicità della tela, le sue immagini si distinguono per una spiccata tendenza che predilige la narrazione e le avvicina in tal modo alla scansione del racconto, al divenire del romanzo e alla messa in scena del teatro.

A questo proposito Mario Perniola in *Il Sex Appeal dell'inorganico* (1994)<sup>12</sup> sottolinea come l'acquisizione di un “occhio fotografico” avvenga proprio attraverso il rimando a una molteplicità,<sup>13</sup> per cui si tende, non tanto a privilegiare il rapporto tra la singola immagine e la realtà rappresentata, ma la relazione delle fotografie tra loro, la sequenza. In questo modo la singola fotografia “sollecita la sovrapposizione di reticoli immaginari che la dividono all'infinito, emancipandola dal realismo ingenuo della rappresentazione”.<sup>14</sup>

Le immagini fotografiche sono inoltre caratterizzate da una dimensione quasi ludica, che si avvale appieno della forte ambiguità intrinseca al mezzo fotografico, in sintonia con ciò che afferma Roland Barthes nel suo celebre saggio *La camera chiara*:

---

<sup>11</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits ...*, op. cit., p. 628.

<sup>12</sup> Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.

<sup>13</sup> Cfr. Lo stesso concetto viene posto in evidenza anche da Georges Didi-Huberman nel suo saggio *Ninfa Moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano, 2004, che riprende le parole di László Moholy-Nagy in *Surrealismo e fotografia* (1943): “La fotografia, in fondo, è qualcosa di simile alla scoperta freudiana: l'una e l'altra, ciascuna al suo livello, fanno saltare i quadri della rappresentazione classica. L'automatismo della macchina fotografica – e, più ancora, della macchina da presa – rompe irrimediabilmente con ogni idea di rappresentazione-risultato (si osserva la natura, la si imita, il risultato è un bel quadro), sostituendola con la rappresentazione-processo, nella quale l'immagine viene pensata come potenza, come potenzialità di una serie”.

<sup>14</sup> Ivi., p. 134.

“Davanti all’obiettivo io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede che io sia e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte”.<sup>15</sup>

La maggior parte dell'opera fotografica di Claude Cahun, trecentoquarantaquattro fotografie, si trova raccolta al museo di Jersey (Jersey Heritage Museum),<sup>16</sup> altri scatti sono sparsi un po' in tutto il mondo.<sup>17</sup>

L’insieme dei pezzi presenti nelle varie collezioni permette di farsi un'idea completa ed organica della sua opera fotografica, che può essere suddivisa in: autoritratti, ritratti della compagna Marcel Moore (Suzanne Malherbe), degli amici surrealisti fra cui André Breton, Robert Desnos, Henri Michaux, Jacqueline Lamba; fotografie di paesaggi, principalmente di *La Roquaise*, la residenza di Claude e Suzanne a Jersey; fotografie scattate in occasione delle rappresentazioni teatrali e *tableaux photographiques*.

Ci sono poi gli autoritratti fotografici, che appaiono come veri e propri “portraits performés”,<sup>18</sup> animati da giochi di specchi, metamorfosi e travestimenti, dove l’autrice si

---

<sup>15</sup> Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 12.

<sup>16</sup> Il Museo di Jersey ha acquisito la collezione della Cahun oltre a catalogarla e pubblicarla online. Louise Downie, curatrice del Jersey Heritage Trust, ha dato vita nel 2006 ad una mostra dedicata a Claude Cahun proprio al museo di Jersey, cui è seguita la pubblicazione del catalogo della mostra *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Tate Publishing, 2006. La raccolta completa delle fotografie di Claude Cahun raccolte a Jersey è disponibile sul sito del Jersey Heritage Trust:

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=collect&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=ARTBRIEF&SRT0=IN&SEQ0=ascendingOCC0=1&FLD0=VV&VAL0=Cahun,+Claude&BOOL0=and&FLD1=CL&VAL1=Art&LIMIT=50>

Presso il Jersey Heritage Trust sono raccolte anche 318 immagini fra fotografie, illustrazioni, disegni e stampe di Marcel Moore (Suzanne Malherbe):

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?&DATABASE=collect&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=ARTBRIEF&DETAILADAPL=ARTDETAIL&CL=Art&VV=Moore, Marcel&LIMIT=50>

<sup>17</sup> Si possono trovare molte opere di Claude Cahun in diverse gallerie e centri museali: il Musée des Beaux Arts di Nantes (Francia), il Centre George Pompidou di Parigi (Francia), il San Francisco Museum of Art (U.S.A.), la Galerie Nationale d'Art di Canberra (Australia), il Museum Folkwang di Essen (Germania), il Detroit Institute of Art (U.S.A.), l'Allen Memorial Art Gallery presso l'Oberlin College a Oberlin (U.S.A.), la Picker Art Gallery presso la Colgate University a Hamilton (U.S.A) e infine il Los Angeles County Museum of Art (U.S.A.).

<sup>18</sup> Clément Chéroux, *La photographie par tous, non par un*, in Quentin Bajac, Clément Chéroux (Direction d’ouvrage), *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2009, p. 27 : “Aux côtés des portraits posés, composés, ou en acte, il y a dans l’iconographie surréaliste une quatrième catégorie de représentation collective qui joue avec les codes de la photographie de groupe en introduisant dans des compositions classiques des éléments perturbateur, voire provocateur. (...) Le jeu photographique est ici plus important que la photographie du jeu. Les portraits de cette dernière catégorie rappellent d’ailleurs, par bien des aspects, certaines photographies de performances, d’action ou de happenings des années 1960 à 1980. Ce registre de représentation collective, que les dadaïstes avaient

raffigura sempre in nuovi personaggi. Sono il luogo dell'ambiguità, della messa in scena di sé, ma anche del gioco, nei quali la sua personalità appare sempre diversa, come si vede in particolar modo nelle fotografie in cui compare nelle vesti dei ruoli da lei interpretati a teatro.

Così, le sue immagini sembrano confermare la direzione di una stagione dell'arte venuta dopo di lei. Da numerosi studiosi vengono facilmente accostate ai diversi volti di una produzione contemporanea che va dai travestimenti di Cindy Sherman,<sup>19</sup> sino all'opera di Sophie Calle.<sup>20</sup>

Sin dalle sue prime prove fotografiche Claude Cahun predilige il travestimento: nei panni di un'odalisca (1912), in quelli di Medusa (1915) con un costume da marinaio (1920), o sotto le sembianze di un dandy (1921).<sup>21</sup>

In seguito, negli anni 1927 e 1928 si assiste a una notevole produzione di autoritratti.

A questo periodo risale una folta serie di scatti che la raffigurano nelle sembianze di Buddha e nelle vesti di una ginnasta mentre indossa un paio di pantaloncini neri e una maglietta con la scritta "I am in training don't kiss me", o quando indossa una o più maschere, vestita con abiti eleganti e ricercati, impegnata a esplorare le potenzialità del riflesso e dello specchio.

Anche gli autoritratti presi sul palcoscenico sono di notevole interesse. Si distinguono per un notevole impatto visivo e si costituiscono come la naturale prosecuzione dei suoi travestimenti.

Numerose immagini del 1929 la raffigurano infatti in abito da scena per la pièce *Les Mystères d'Adam*, mentre indossa un abito sfrangiato, corredato da un copricapo decorato di

---

occasionnellement expérimenté et que les surréalistes ont beaucoup plus systématiquement exploité, offre en fait les premiers exemples de portraits performés de l'art du XX siècle".

<sup>19</sup> Cfr. Katy Kline, *In or out of the picture Claude Cahun and Cindy Sherman*, in Whitney Chadwick (Edited by), *Mirror Images. Women, surrealism and Self-Representation*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1998, pp. 67-81.

<sup>20</sup> Cfr., Maité Snauwaert, *Entre vivre et avoir vécu: une étique de l'autoficcionnalisation littéraire et photographique de Claude Cahun à Sophie Calle*, in Andrea Oberhuber (sous la direction de), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Département des littératures de langue française, Montréal 2007, pp. 235-257.

<sup>21</sup> Per le descrizioni delle immagini nelle didascalie, dove non diversamente specificato, si fa riferimento ai cataloghi delle mostre del 1995 e del 2011.

pietre, scarpe col tacco e ali; in molte altre appare vestita da moglie di Barbablu, con un lungo abito e un'acconciatura eccentrica.

I "tableaux photographiques" si riferiscono, invece, a immagini in cui l'autrice sfrutta innumerevoli oggetti per costruire dei veri e propri quadri. La particolarità di queste immagini consiste nel fatto che l'autrice si preoccupa di dar loro un titolo, una sorta di motto che spiega il suo intento.

Si trova così, partendo dal 1926, la serie di immagini *Entre nous*, dove si vedono due maschere poste sulla spiaggia attorniate da numerosi altri oggetti, poi seguono: *L'arène* sempre del 1926, *Je tends les bras* e *Combat de pierres* del 1931, *Sur la plage* e *Le Père* del 1932 e *Un air de famille* del 1936.

In alcuni lavori del 1936 si nota, invece, l'influenza dell'attività politica intrapresa dall'artista: qui Claude costruisce una lunga serie di manichini ricoperti da fogli del giornale *l'Humanité* che poi vengono fotografati.

Meritano una menzione anche i trentacinque scatti che l'autrice ha ideato nel 1936 per illustrare la raccolta di poesie di Lise Deharme dal titolo *Le Coeur de Pic*.

Pochissime di queste immagini verranno pubblicate in vita.

Oltre a quelle incluse nella raccolta poetica di Lise Deharme e i fotomontaggi di *Aveux non avenues*, l'artista pubblica *Un air de famille* in occasione dell'esposizione presso la galleria Charles Ratton nel 1936 e poi a Londra presso la Burlington Galleries; pubblica ancora un autoritratto dal titolo *Frontière humaine* sulla rivista *Bifur* (n.5, Parigi, aprile 1930) e un altro autoritratto che ha ispirato il frontespizio del romanzo *Frontières Humaines* (1929) di Georges Ribemont-Dessaignes.

Alle immagini fotografiche si affiancano nella sua produzione artistica, gli scritti letterari, veri e propri luoghi di "claustrofilia creativa".<sup>22</sup>

Il dialogo che intrattiene con se stessa: "Je suis dans le poing et dans la plaie; je me reconnais ici, là et partout",<sup>23</sup> la pone in un posizione analoga a quella assunta da Michel

---

<sup>22</sup> Silvana Turzio, *Claude Cahun, tra l'una e l'altra*, in Franca Franchi (a cura di), *Il testo crudele*, Sestante Edizioni, Bergamo 2007, p. 110.

<sup>23</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues...*, in Claude Cahun, *Écrits*, op. cit. p. 279.



Leiris in *L'âge d'homme*, ovvero “torero, toro (corno del toro) e pubblico giudicante nello stesso tempo”.<sup>24</sup>

Tutti gli scritti, fra cui anche le lettere e la corrispondenza con i numerosi amici, diventano così gli interlocutori invisibili, grazie ai quali è possibile individuare le linee di un percorso biografico strettamente legato a quello intellettuale.

Nel 2002 François Leperlier pubblica il poderoso volume intitolato *Écrits*.<sup>25</sup> è il lavoro che porta a definitiva conoscenza del grande pubblico l'opera della scrittrice.

In esso sono inclusi *Vues et Visions*,<sup>26</sup> una raccolta di poesie dedicata a Marcel Moore pubblicata per la prima volta nel 1914, i racconti *Héroïnes*<sup>27</sup> e *Aveux non avenues* (1930), l'opera più complessa dell'artista, che si configura come un originale tentativo di scrivere la propria autobiografia attraverso diversi elementi fra loro disomogenei: sogni, poesie, stralci di corrispondenza, il tutto corredato da fotomontaggi realizzati con la compagna.

Vi si trova anche parte del suo primo romanzo inedito *Les Jeux Uraniens* (1914), disponibile nella versione integrale sul sito del Jersey Heritage Museum, oltre a *Les Paris sont ouverts*, l'opera pubblicata nel 1934 che si inserisce nel dibattito surrealista sulla funzione della poesia.

Nel grosso volume degli *Écrits* si possono leggere anche le opere inedite scritte dopo la guerra: *Confidences au miroir*<sup>28</sup> (1945-1946), *Le muet dans la mêlée*<sup>29</sup> (1948), *Feuilles*

---

<sup>24</sup> Andrea Zanzotto, *Postfazione* in Michel Leiris, *Età d'uomo* preceduto da *La letteratura considerata come tauromachia* a cura di Andrea Zanzotto, SE, Milano 2003, p. 188.

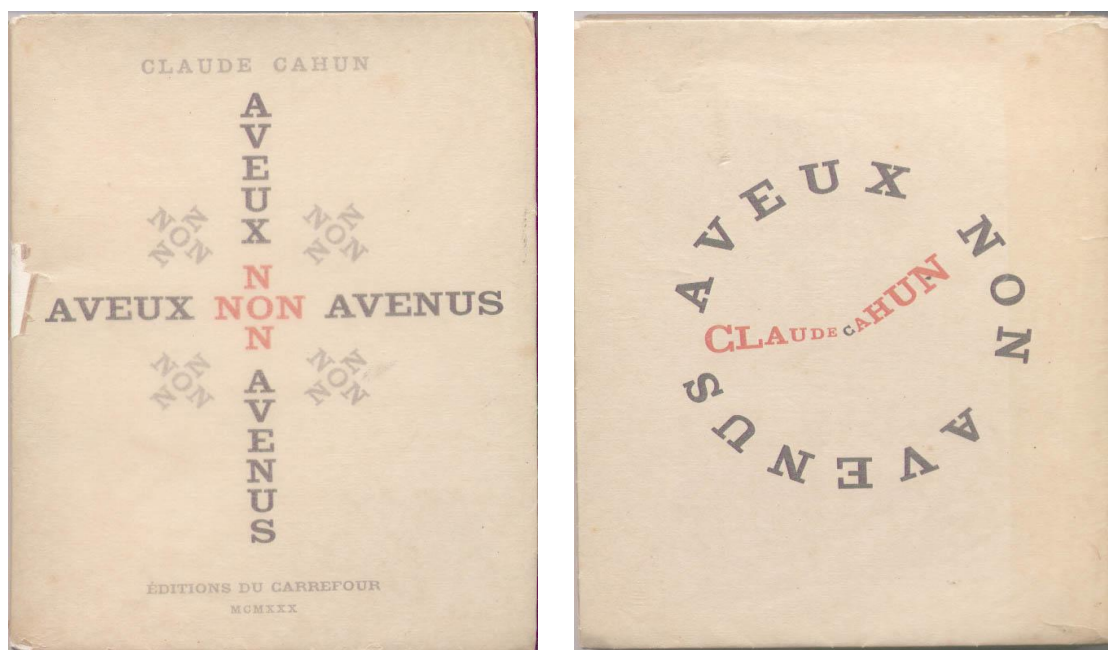
<sup>25</sup> Claude Cahun, *Écrits*, Éditions présentée et établie par François Leperlier ..., op. cit.

<sup>26</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 20 : "Cette petite suite fut publiée pour la première fois, sous le pseudonyme de Claude Courlis, dans une livraison du *Mercure de France* (16 mai 1914). La dédicace Suzanne Malherbe (Moore) situe bien l'état d'esprit de Claude Cahun à l'égard de cet écrit de jeunesse lors de sa reprise en volume aux éditions Georges Crès en 1919".

<sup>27</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 126 : "Cette suite de nouvelles, commencée au début des années vingt, ne fut pas reprise en volume du vivant de Claude Cahun, comme elle en avait eu le projet. En février 1925, quelques-unes avaient été publiées par Le *Mercure de France*, et Le *journal littéraire*. Nous avons suivi le manuscrit dont nous disposons. Le texte de *Marie*, abondamment corrigé, n'est pas «fixé». Nous l'avons intégré à l'ensemble, mais Claude Cahun ne l'eût pas publié tel quel. En revanche nous avons écarté la longue pièce : *L'Androgyne, héroïne entre les héroïnes*. On la retrouve, avec quelques corrections et ajouts, dans *Aveux non avenues*, aux pages 57 à 82 (*Aurige*). Elle était primitivement dédiée à une certaine « Melle P. du... », avec, en épigraphe, ces vers de Paul Valéry: «Je sais où je vais,/Je t'y veux conduire/Mon dessein mauvais/N'est pas de te nuire.» Les dessins typographiques sont de Claude Cahun".

<sup>28</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 20 : "En 1945, Claude Cahun commença un essai autobiographique, dédié à Suzanne Malherbe, qui renouait avec l'esprit des *Aveux non avenues*. (...) Les pièces inédites que nous avons regroupées sous le titre générique *Confidences au miroir* étaient pleines d'embûches. L'état du manuscrit, parfois à la limite de la lisibilité, où abondent les

*détachées du Scrapbook* (1948-1951) e alcune lettere inviate da Claude agli amici fra cui Gaston Ferdiere (1946) e Paul Levy (1950).



**Figura 1 - Claude Cahun, Book entitled 'Aveux Non Avenus' written by Claude Cahun with illustrations by Marcel Moore, published in Paris on 30/05/1930, Jersey Heritage Museum<sup>30</sup>**

ajouts, les notes incidentes, les répétitions, les ratures, les repentirs, posait la question de son organisation interne. Les feuillets qui avaient été insérés dans sept pochettes (dont cinq sont numérotées), ont subi des manipulations désastreuses et la pagination est devenue très aléatoire. Le titre apparaît sur la première enveloppe et semble pouvoir être retenu pour l'ensemble".

<sup>29</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 626 : " En janvier 1951, Claude Cahun confiait à Charles-Henri Barbier: «J'avais eu - vaguement - l'intention d'écrire un récit (de l'occupation à Jersey) intitulé: *Le Muet dans la mêlée*. J'en ai dactylographié des fragments sous forme de *scrap-book*... Le reste - existant à l'état de manuscrit, de lettres et de notes - pourrait être rendu lisible... matériellement du moins!» Elle ajoutait: «Les principaux chapitres (au *typing* plus ou moins inachevé) a) *Introduction* (événements généraux les plus marquants de l'occupation de Jersey; notre vie domestique de 40 à 44 et celle de notre entourage; comment survint la libération et ce qui s'ensuivit; b) *Les lettres de Kurt Gunther*(in extenso); c) *La Mandragore* (quelques-unes de ses démarches); d) *L'arrestation* (la nôtre; précédé du récit minutieux de notre dernière journée de distribution, ce même mardi 25 juillet 44) ; e) *The Best Hôtel in Jersey* (vie à la KWA; nos camarades russes et jersiais ; lettres de Suzanne, notations de rêves, dessins, jeux verbaux dans la nuit, etc.) ; f) *Les interrogatoires* (de la Gestapo, Bode et C'e, «Silver Tide» des officiers-avocats et procureur) ; g) *Le Conseil de guerre* (« Kingscliff House) ; h) *Les geôliers* (allemands : der Kleine und der grosse Heinrich, der Otto und der Ludwig); i) *The queen of the jerrybags* (M.I.); j) *Nos camarades allemands* (à la KWA; exécution de deux d'entre eux)... Mais je n'ai su me tenir à ce plan logique et les empiètements de chapitre à chapitre sont nombreux [...]». Le tapuscrit, très altéré, incomplet, est daté de 1948. (...) Nous en donnons de larges extraits suivis de quelques autres tirés de deux lettres de la même époque adressées respectivement à Marianne Schwob et Jean Legrand".

<sup>30</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues* :

Oggi sono disponibili anche i suoi articoli pubblicati sulle riviste del tempo : sul *Phare de la Loire*,<sup>31</sup> il giornale di proprietà del padre, sulla rivista *Mercure de France*, *La gerbe*,<sup>32</sup> *Philosophie*, *L'amitié*, *Le disque vert*,<sup>33</sup> *La ligne de cœur*,<sup>34</sup> *Minotaure*, *Commune*, *Cahier d'art*, nonché alcune dichiarazioni collettive da lei firmate.

Presso il Jersey Heritage Museum sono conservati molti documenti manoscritti inediti riguardanti la prigionia di Claude Cahun e di Marcel Moore, fra cui lettere, racconti di sogni, oltre a una parte dei volantini distribuiti durante l'occupazione tedesca e il tutto è disponibile sul sito del museo stesso.<sup>35</sup>

Alcune lettere inedite, invece, si possono reperire presso l'archivio Jacques Doucet<sup>36</sup> a Parigi, mentre altri materiali sono depositati presso la Bibliothèque Municipale de Nantes;<sup>37</sup>

---

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?&DATABASE=catalo&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147150&LIMIT=50>

<sup>31</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 438 : "Tout laisse penser que les premiers écrits publiés par Claude Cahun furent pour *Le Phare de la Loire*, autour de 1912-1913. La chose se fit le plus naturellement du monde... On sait que le père de Claude était propriétaire directeur du journal. Durant près de deux ans (1913-1914), elle tint la chronique de mode et, incidemment, celle d'un cinéma local. Bien que les articles ne soient signés que de la lettre M., c'est assurément Claude qui assure la rédaction avec la complicité de Suzanne Malherbe qui prend en charge l'illustration".

<sup>32</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 473 : "*La Gerbe*, fondée et dirigée par Albert Gavy-Béledin (collaborateur du *Phare de la Loire*), eut trente deux numéros entre 1918 et 1921. Claude Cahun y collabora assez régulièrement, parfois sous le pseudonyme de Daniel Douglas. Les contributions, imprégnées d'idéalisme symboliste, sont abondantes mais aussi très inégales. (...) Une nouvelle - *Old scotch whisky*-, parue dans le numéro 27 (décembre 1920), sera reprise dans *Aveux non avenus* (p. 19 à 23) "

<sup>33</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 483 : "*Le Disque vert* est alors codirigé par Franz Hellens et Henry Michaux".

<sup>34</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 485 : "*La Ligne de coeur*, publication nantaise sous la direction de Julien Lanoë, 12 numéros (1925-1928) "

<sup>35</sup> Jersey Heritage Museum

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=items&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&SRT0=gc&SEQ0=ascendingOCC0=1&zQ=Cahun,+Claude&LIMIT=50>

<sup>36</sup> Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet:

<http://www.calames.abes.fr/pub/#resultats?fullText=claud%C3%A9+Cahun&typeIndex=sujet&typeIndex2=sujet&opDate=sup&langue=0&tri=pertinence&listEtab=0&from=1#culture=en>

Si tratta di nove lettere: una lettera datata 27 maggio 1923 indirizzata da Lucie Schwob (Claude Cahun) a André Gide, quattro lettere (trenta pagine) indirizzate da Claude Cahun e André Breton (con allegata una lettera scritta da Suzanne Malherbe allo stesso Breton e una cartolina), una lettera di Claude Cahun a Tristan Tzara con allegato il testo dattiloscritto "Jeu des homonymes approximatifs" (già inclusa in *Écrits*) e infine tre lettere (sei fogli, scritti tra il 2 luglio 1926-20 giugno 1928) tra Lucie Schwob (Claude Cahun) e Adrienne Monnier. La Biblioteca conserva anche una lettera manoscritta, una lettera battuta a macchina e una cartolina scritte da Suzanne Malherbe a Robert e Youki Desnos.

<sup>37</sup> Bibliothèque Municipale de Nantes:

<http://www.bm.nantes.fr/Portail/Site/Typo3.asp?lang=FR&id=2>

molti altri documenti sono consultabili on line sul sito della Bibliothèque Nationale Gallica.<sup>38</sup>

Sul sito ufficiale di André Breton, infine, è disponibile il testo di una lunga lettera, anch'essa inedita, scritta dalla Cahun allo scrittore tra novembre e dicembre del 1938, con una serie di immagini fotografiche pressoché tutte corredate da note manoscritte e copie delle sue opere (*Les Paris sont ouverts*), nonché le copie delle dichiarazioni collettive firmate da lei durante gli anni trascorsi a Parigi.<sup>39</sup>

Anche se pochi dei suoi libri vengono pubblicati in vita, risulta evidente, come si cercherà di dimostrare, che tutta l'opera dell'artista si iscrive nel solco delle sperimentazioni e delle discussioni che hanno caratterizzato l'ambiente surrealista.

Tuttavia nel caso di Claude Cahun, anche se ci si trova immersi in un universo poetico chiuso in se stesso, è proprio grazie alle innumerevoli metamorfosi dell'artista, fissate nelle immagini fotografiche, e ad una "strategie de l'illisible",<sup>40</sup> messa in atto negli scritti letterari, che la sua opera, trascende ogni riferimento d'occasione e diviene autoritratto dell'artefice in senso generale.

Per questo la sua opera, visiva e insieme visionaria, possiede la virtù, di fornire l'accesso a problemi universali come lei stessa pare confermare nel 1929, sul numero 1 della rivista teatrale *Le Plateau*:

“Confondu parmi l’invisible, vous tous – les incroyables – vous me passerez à travers la poitrine, sans vous blesser, sans le savoir”.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Si può trovare la prima versione di *Vues et Visions*, pubblicata da Claude Cahun con lo pseudonimo di Claude Courlis, sul numero 406 del 16 maggio 1914 del *Mercure de France*, *La "Salomé" d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47000 pervers du Livre noir*, sempre pubblicato sul *Mercure de France*, numero 481 del primo luglio 1918, quasi tutti i contributi di Claude Cahun per il periodico *La gerbe*, una selezione dalla raccolta *Héroïnes* pubblicata sul *Mercure de France* numero 639 del primo febbraio 1925, *Ephémérides* pubblicato sul numero 685 del *Mercure de France* del primo gennaio 1927 e l'edizione del 1930 di *Aveux non avenus*.

<sup>39</sup> <http://www.andrebretton.fr/fr/recherche/index.cfm?fa=recherche>

<sup>40</sup> Andrea Oberhuber, “*J’ai la manie de l’exception*”: *illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans Aveux non avenus de Claude Cahun*, in Ricard Ripoll (Sous la direction de), *Stratégie de l’illisible*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2005, p. 76: “*Aveux non avenus* déconcerte et provoque le lecteur qui éprouve un certain malaise, voire de l’effroi face à ce récit cryptogramme parcouru de secrets, d’images et d’énigmes sibyllins; loin d’éclairer les mystères du texte, les photomontages renforcent ce sentiment”.

<sup>41</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 383.

In lei e nella sua opera, che costituiscono un solo corpo, si annida uno dei paradossi che caratterizzano le opere d'arte: nonostante esse conservino nel profondo i segni del proprio tempo, sono anche capaci di attraversare i confini fra le diverse età e trovare sempre nuovi interlocutori.

## 1.2 Une rêveuse révolutionnaire

“Si jamais un lecteur me tend la main, ce ne saurait être qu'une main fière.

Il me sait révoltée, il me sait asociale - une rêveuse révolutionnaire...”<sup>42</sup>

(Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*).

“Al di là delle inclinazioni di ogni genere che riconosco in me, (...) mi sforzo, di fronte agli altri uomini, di capire in che cosa consista, se non da cosa dipenda, la mia differenza.

Non è forse nell'esatta misura in cui prenderò coscienza di questa differenza che saprò rivelare a me stesso ciò che fra tutti gli altri sono venuto a fare in questo mondo”.<sup>43</sup>

(André Breton, *Nadja*).

L'opera di Claude Cahun risulta pressoché sconosciuta ai suoi contemporanei ad eccezione di *Les Paris sont ouverts*, con cui l'artista si inserisce nel dibattito politico surrealista.

Pochi sono coloro che hanno rivolto la loro attenzione alle sue opere, spesso criptiche, complesse e contraddistinte da una forte spinta verso l'autoanalisi e il preciso dato biografico, di cui lei stessa pare essere consapevole:

“Mea culpa.

Écrire pour une minorité, œuvre ingrate, sottile, vaine et pourtant noble du poète.

Mais, trop sensible victime, il ne faut pas se laisser emmurer par l'entourage, entraîner à écrire contre une minorité”.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 644.

<sup>43</sup> André Breton, *Nadja*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 1972, p. 6.

<sup>44</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 144.

“J’ai écrit là-dessus un axiome admirable : « La critique est facile mais l’Art n’est point aisé. » Méditez-le”.<sup>45</sup>

Inoltre in *Aveux non avenues* si sofferma più volte<sup>46</sup> sullo scarso coraggio degli editori a pubblicare opere complesse o innovative:

“Un genre indéterminé. Il y a des gens qui moralement vivent au jour le jour» Ils suivent dans les journaux le cours des changes; s’il y a baisse sur les mokas, ils aiment le café, ils se forcent, ils en boivent.

Montrent leur patte tour à tour enfarinée, encharbonnée, leur sens des affaires et leur sens artistique, selon les rencontres qu’ils prennent pour le goût du jour.

Ils recherchent les anges angoras, les anges de gouttière — si « l’ange » est avantageux. Mais devant les denrées sans étiquette, les voilà tout désorientés... L’affichage est obligatoire”.<sup>47</sup>

Nonostante questo è decisa a negare qualsiasi genere di conformismo, rifiutandosi di percorrere facili sentieri, lei che pretende di “se donner pour ses propres beaux yeux peine et plaisirs gratuits”:<sup>48</sup>

“On ne peut retenir aisément que les pensées sèches, isolées, seules de leur espèce. Qu’une idée tombe dans un domaine dense, de peau courante, elle est perdue.

(...)

On n’est pas plus naïf. Grand menteur et poète, au nom de l’art il dénonce le souci d’être sincère : « C’est le signe d’un génie stérile.

(...)

---

<sup>45</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 266.

<sup>46</sup> Ivi., p. 374 : “L’anachronisme du grand puzzle. Avec les nouveaux horaires, plus moyen de chercher midi à quatorze heures. Dans notre monde utilitaire, aucune activité de jeu n’est tolérée. Ce n’est pas tel ou tel artiste, mais à priori l’art même dont la postérité d’avance fait justice.” ; p. 377 : “Aujourd’hui Mécène, s’il n’est pas un grand homme d’affaires, est un déclassé méprisable. Qu’importerait qu’ils fussent obscurs les poèmes de Mallarmé, s’ils pouvaient servir à la réclame d’un marchand de masques ou de sous-vêtements périodiques ? Voulez-vous, de votre vivant, vous faire respecter? Apportez à votre patron mieux que de plus ou moins proches « espérances »; apportez-lui sa clientèle toute faite, vendez d’abord des marrons ou des frites. Justifiés par vos bénéfices, vous êtes inattaquables (« Puisque cela se vend... »). Pourvu qu’elle ait sa cote en Bourse, la belle œuvre vaine a sa place au soleil tout contre l’œuvre vile. La merveille des illuminations dispendieuses, les hautains feux d’artifice, tant de charbon gâché et tant d’yeux éblouis (pourvu que Citroën y trouve son compte) n’étonnent point ceux — des poètes — qui protestent le plus violemment contre la courte promenade sans but du poète. (On peut le mettre en salopette, on n’y changera rien.) ”.

<sup>47</sup> Ivi., p. 335.

<sup>48</sup> Ivi., p. 378.

Ivres mais épouvantés de nos petites dissemblances, il nous faut convaincre autrui que la vérité pour tous c'est notre manière d'être".<sup>49</sup>

La sua attività inizia sul giornale di famiglia, il *Phare de la Loire* dove si possono anche leggere i primi commenti ai suoi audaci esperimenti letterari.

Il *Phare de la Loire* è anche un giornale che si offre come ribalta per scrittori e artisti esordienti; ed è un'intera generazione di giovani che a Nantes ha la possibilità di misurarsi con le proprie aspirazioni e capacità.

Oltre a Suzanne Malherbe e Claude Cahun, vi debutta come giornalista Marc Adolphe Guégan, che pubblica alcune raccolte di poesie, e Jacques Viot.

Il giornale, oltre che proficuo polo d'attrazione per questi giovani intellettuali, offre anche la possibilità di incontri reciproci: Guégan conosce sia Claude Cahun che Suzanne Malherbe, la quale illustrerà due opere del poeta.

Grazie a Maurice Schwob le due artiste fanno la conoscenza di Jacques Viot che, a sua volta, presenta alla Cahun tre figure fondamentali della sua vita: Henri Michaux, André Breton e René Crevel.

È proprio qui, sul giornale di proprietà della famiglia che Claude riceve le prime recensioni alle sue opere. Il critico Lemé giudica il suo *Carneval en chambre* scritto per la rivista *La ligne du coeur* del 15 marzo del 1926, come "une spirituelle variation de saison (l'article paraît au mois de mars, temps de la mi-carême) sur le 'masque' de carton et de chair",<sup>50</sup> mentre Louis Bindel così si esprime in merito a *L'idée maîtresse*:

"Je signalerai encore de Claude Cahun, sous le titre « L'idée maîtresse » une remarquable fantaisie allégorique dans laquelle l'auteur décrit sa poursuite de l'Idée, un instant entrevue, toujours insaisissable et fuyante.

Qu'il s'agisse des mots ou des idées, Claude Cahun se manifeste incontestablement original, personnel, nerveux, quelque peu dédaigneux de l'ornière qu'est le sillon régulièrement tracé".<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 375.

<sup>50</sup> E. Lemé, *Au numéro de mars de 'La ligne du coeur'*, *Le Phare de la Loire*, 31 mars 1926, in Patrice Allain, *Sous les masques du fard : Moore, Claude Cahun et quelques autres....*, in Schwob Marcel. *Les croisades d'une famille republicaine à travers 50 ans de presse nantaise*, in *La Nouvelle revue Nantaise*, Vol. 3, Anno 1997, p. 116.

<sup>51</sup> Louis Bindel, *Le mouvement littéraire à Nantes. 'La Gerbe'*, *Le Phare de la Loire*, 21 mars 1921, in Patrice Allain, *Sous les masques du fard : Moore, Claude Cahun et quelques autres...* Schwob Marcel. *Les*



Tuttavia le critiche non sono sempre così favorevoli. Nel caso di *Aveux non avenues*, l'autrice punta a realizzare un'opera complessa e provocatoria, ma questa azione non viene del tutto compresa, come lei stessa spiega lucidamente a Paul Levy:

“En vain, dans *Aveux non avenues*, je m'efforçai - par l'humour noir, la provocation, le défi - de faire sortir mes contemporains de leur conformisme béat, de leur *complacency*. L'ostracisme fut à peu près général. À part le silence, les plus basses insultes. Voilà comment la «critique littéraire» - sauf celle *Aux Écoutes* - voulut bien accueillir les «poèmes en prose» de cette indésirable Cassandre”.<sup>52</sup>

Jean Paulhan, allora direttore della NRF, ne rifiuta la pubblicazione giudicandola “Un genre indéterminé”,<sup>53</sup> come accade anche nel caso dell'amica Adrienne Monnier, a cui Claude propone la pubblicazione dell'opera,<sup>54</sup> ma dalla quale non riceve una risposta positiva.

Uno dei pochi ad apprezzare lo stile originale dell'opera è invece Pierre Mac Orlan, che ne scrive l'introduzione, mostrando di ammirarne le qualità. Claude lo ricorda piacevolmente in *Confidences au miroir*:

“(Je me trompais. Il y eut une exception: Pierre Mac Orlan. L'auteur de *La Cavalière Eisa* se devait d'avoir lu *La Tueuse* de Léon Cahun. En tout cas il approuva le choix de mon pseudonyme, devinant et me laissant deviner qu'il appréciait le paradoxal motif)... Nom qui plus est incontestablement «youtre»...”<sup>55</sup>

---

*croisades d'une famille republicaine à travers 50 ans de presse nantaise*, in *La Nouvelle revue Nantaise*, Vol. 3, Anno 1997, p. 118.

<sup>52</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy du 3 juillet 1950*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 710.

<sup>53</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 177-178.

<sup>54</sup> Claude Cahun, *Lettre à Adrienne Monnier du 20 juin 1928*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, in Marie-Jo Bonnet, *Les deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, Éditions Blanche, Paris 2000, p. 226 : “Chère amie, Je suis heureuse d'avoir remporté sur ma fausse timidité, sur ma fausse modestie, sur ma fausse discrétion, cette faible victoire : d'avoir fait l'effort d'entrer chez vous, de m'asseoir en face de vous, de vous parler tant bien que mal... Oui, trop gauchement et trop peu à mon gré. D'ailleurs poussée par un intérêt égoïste. Intérêt pourtant, croyez-le, je vous prie, de ce qu'il ya de meilleur en moi. Ne désespérez pas de mon esprit. Conservez-moi la bienveillance que vous m'avez si généreusement accordée sitôt nos premières rencontres. Encouragez-moi de toute votre patience. Je changerai très lentement (je suis très lente), mais je crois dans le sens que, d'accord avec la vie, vous m'avez indiqué...”.

<sup>55</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, p. 593.

Un altro parere entusiasta giunge da oltreoceano: nel 1929 la giornalista americana Golda M. Goldman pubblica sul *Chicago Tribune* due articoli dedicati rispettivamente a Claude e Suzanne, intuendo sin dagli esordi le grandi potenzialità del loro rapporto affettivo e artistico (Fig. 4).

Claude Cahun aveva sperato di entrare a far parte del gruppo surrealista con *Aveux non avenus* a cui aveva lavorato quasi dieci anni, si impone invece con il pamphlet *Les Paris sont ouverts*, che, oltre ad alimentare la discussione surrealista intorno al ruolo dell'intellettuale, suscita le impressioni positive di René Crevel e di André Breton che aveva da poco scritto *Les vas communicants* (1932).



**Figura 2 - Vitrine van den Bergh Launch of *Aveux non Avenus*, Jersey Heritage Trust, June 1930, negative**



**Figura 3 - Claude Cahun (?), *Vitrine Van den Bergh*, Monochrome negative: several pieces of artwork - photographs by Claude Cahun and photomontages/collages by Marcel Moore - in a display, Jersey Heritage Trust, June 1930, negative**



**Figura 4 - Newscuttings from the Chicago Tribune European Edition of articles entitled 'Who's Who Abroad' about the work of Lucie Schwob and Suzanne Moore [Marcel Moore], Jersey Heritage Trust**

La difficile ricezione delle sue opere va di pari passo con la non facile accettazione della sua personalità connotata da una forte spirito anticonformista.

In una lettera inviata alla nipote Marianne Schwob il 18 agosto del 1948, Claude Cahun, pseudonimo di Lucie Renée Mathilde Schwob, così scrive:

“Que je m'exprime objectivement ou subjectivement, c'est toujours cette vérité exceptionnelle, à travers la banalité de la condition humaine, que je cherche.

Je crois (...) qu'il appartient à l'écrivain d'être “Vrai ou nul”.

Avec son pouvoir de transposer la vie des hommes, de la transposer ailleurs, de la mêler aux plus singulières aventures, la poésie n'est elle-même - parfois à l'insu du poète - que l'essence de cette vérité”.<sup>56</sup>

Infatti la sua opera, come la sua identità, si sottraggono ad ogni tentativo di definizione, anche se l'artista non fa altro che raccontare se stessa.

La ricerca di una “vérité exceptionnelle”, convive con un altro aspetto che la riguarda: la tendenza verso l'eccesso e la predilezione per l'eccentricità: “J'ai la manie de l'exception”<sup>57</sup> scrive in *Aveux non avenus* (1930).

E lo stesso vale per il modo ambiguo con cui sceglie di apparire, sia nella dimensione della quotidianità, come testimoniano sia François Leperlier nel suo saggio *L'écart et la métamorphose*, che nel contesto delle sue performances artistiche, nelle quali si può intravedere l'immagine di una donna che, come scrive Laura Cottingham, “rejette les codes visuels conventionnels de la conduite des femmes”.<sup>58</sup>

“Ce qui la connurent se sont vivamente étonnés de la remarquable mobilité de son apparence physique. Ils ont pu insister tour à tour sur sa grande beauté (le corps bien fait et élégant, les yeux grands et profonds, la bouche admirablement dessinée) et son aspect disgracié”.<sup>59</sup>

Anche Hal Foster la considera un'artista che si distingue nettamente da altre fotografe come Dora Maar o Lee Miller:

---

<sup>56</sup> Claude Cahun, *Lettre à Marianne Schwob, 18 août 1948*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 10.

<sup>57</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 373.

<sup>58</sup> Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun. Une enquête de Laura Cottingham*, Éditions Tahin Party, Lyon 2000, p. 13.

<sup>59</sup> François Leperlier, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, Paris 1992, p. 109.

“Dans la photographie surréaliste, la femme apparaît sous des formes diverses. Par exemple, la femme en tant que spectacle érotique, nature ou encore mystère.

À l’exception de Claude Cahun, une sorte de Cindy Sherman avant lettre qui traite par ses autoportraits de mascarade, le travail des autres femme photographes – Nush Eluard, Dora Maar, Lee Miller – reste principalement en accord avec les stéréotypés établis: voilà une démonstration, s’il en était besoin, que ces femmes sont culturellement conditionnées”.<sup>60</sup>

La “manie de l’exception” è un tratto che non lascia indifferente nemmeno André Breton, che in una lettera del 1936 a lei indirizzata, la sollecita a scrivere per la rivista *Cahier d’art*. In risposta alle richieste di André Breton, Claude scrive *Prenez garde aux objets domestiques* (1936) e in occasione dell’esposizione surrealista di oggetti presso la Galleria Charles Ratton a Parigi,<sup>61</sup> espone due opere presenti nel catalogo con i titoli di *Un air de famille* e *Sourir valseuse*.<sup>62</sup>

Ecco le parole di Breton:

“Il se trouve assez paradoxalement qu’à l’heure actuelle aucun des teste en question ne concerne à proprement parler les objets surréalistes [...]. J’ai pensé que vous seule seriez capable de traiter d’une manière parfaite un pareil sujet”.<sup>63</sup>

che nel 1938 torna a rinnovare la sua ammirazione:

“Je trouve aussi et ne fais que vous le répéter que vous devriez écrire et publier.

Vous savez très bien que je pense que vous êtes un des esprits les plus curieux de ce temps (des 4 ou 5) mais vous vous taisez à plaisir.”<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Hal Foster, *Art in America*, Janvier 1986, p. 118, in Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun...*, op. cit. p. 14.

<sup>61</sup> François Leperlier, *Claude Cahun, l’écart...*, op. cit. p. 211: “Du 22 au 29 mai va se tenir l’Exposition surréaliste d’objets, chez Charles Ratton (rue de Marignan, Paris) à laquelle participeront la plupart des surréalistes”.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> André Breton, *Lettre à Claude Cahun septembre 1938*, in François Leperlier, *Claude Cahun. La gravité des apparences...*, op. cit. p. 282.

<sup>64</sup> Ibidem.

Egli non esita, inoltre, ad attribuirle un vero e proprio “pouvoir magique”,<sup>65</sup> come già fece per certi aspetti Paul Léautaud nel 1927, a proposito della sua opera *Ephémérides*, definita “chose illisible, abracadabrante”,<sup>66</sup> mentre la scultrice Chana Orloff ne modella il ritratto (Fig. 5). Henry Michaux, che Claude incontra grazie all’intermediazione di Jaques Viot, nel 1925, rimane profondamente affascinato sia dalla sua personalità<sup>67</sup> che dai suoi scritti:

“Mademoiselle, j’ai lu, chez mon ami Viot, de vos pages qui sont extrêmement indépendantes. Si vos rêves sont à l’avenant et que vous les mettez sur le papier, je serais glorieux de les publier. Croyez-moi par ailleurs attentif à tout ce que vous écrivez et cordialement désireux de vous mieux connaître.”<sup>68</sup>

Claude da parte sua ne fissa l’immagine in uno splendido ritratto fotografico che vuole essere un omaggio all’amico con cui rimarrà in contatto per molto tempo (Fig. 7).



**Figura 5 - Chana Orloff, *Claude Cahun*, Monochrome print with narrow white border at base: three quarter view of bust of Claude Cahun by Chana Orloff sculpted in bronze, with a backdrop of patterned wallpaper at top and dark panel at base, Jersey Heritage Trust, 1921**

<sup>65</sup> André Breton, *Lettre à Claude Cahun septembre 1938*, in François Leperlier, *Claude Cahun. La gravité des apparences...*, op. cit. p. 282.

<sup>66</sup> François Leperlier, *Claude Cahun, l'écart...*, op. cit., p. 77.

<sup>67</sup> Henri Michaux, *Lettre à Claude Cahun du 29 mars 1925*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 109: “En présence de vous, un vieux et gros morceau de timidité m’empêche de me montrer ‘jusqu’au-boutiste’ comme le veut ma nature et mes sentiments”.

<sup>68</sup> Henri Michaux, *Lettre à Claude Cahun du 19 janvier 1925*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 109.



La sua “manie de l’exception”, in grado di sorprendere chiunque ne venga a conoscenza, non offusca tuttavia il suo acuto spirito critico che non le impedisce di manifestare una posizione personale persino nei confronti del dadaismo, come si legge in un articolo comparso nel 1921 sul periodico *La gerbe*,<sup>69</sup> e non stupisce affatto che la scrittrice sminuisca la tanto celebrata carica sovversiva,<sup>70</sup> che i componenti di *Dada* amavano attribuirsi.<sup>71</sup>

In una lettera indirizzata nel 1934 a Tristan Tzara, arriva addirittura a proporre, in maniera provocatoria, nello spirito di un paradossale ribaltamento, un gioco, come lei lo definisce “des homonymes approximatifs”<sup>72</sup>, il cui scopo, del tutto ironico, è quello di “rendre la communication entre lui et vous aussi rapide et précise qu’il vous sera possible”.<sup>73</sup>

È ancora a Parigi che intorno al 1930 conosce Robert Desnos (Fig. 8), a cui dedica parole molto commoventi,<sup>74</sup> segno di un reciproco rapporto di stima come lei ricorda a Charles-

---

<sup>69</sup> Claude Cahun, *Méditations à la faveur d’un jazz band*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 476 : “Depuis mon arrivée à Paris, j’ai assisté à plusieurs manifestations de ce groupe hétérogène qui m’ont donné beaucoup à réfléchir. Si la même conséquence s’imposa pour quelques autres, cela suffit sans doute à justifier un engouement étrange - mais qui, somme toute ne met aucune littérature en péril”.

<sup>70</sup> Ibidem: “Impossible de se fier aux comptes rendus des quotidiens (j’aurais dû m’en douter), et le dadaïsme a ceci de particulier qu’il ne peut être jugé non plus sur de simples échantillons de ses œuvres. Trop ondoyant et divers pour cela, et trop asservi à la vie - trop vivant - il faut le voir vivre. Il semble alors exclusivement que ces gosses (car presque tous sont des gamins), sous influence, si niée soit-elle, de la génération précédente - d’un Gide, d’un livre comme *Les Nourritures terrestres* - ont pris la toquade de la *ferveur*. Ils sont, vis-à-vis de la vie - et de la vie moderne - dans l’état d’âme où se trouve l’amant passionné que son objet exauce. Tout intelligent qu’il soit, il bégaye, il balbutie: ses lèvres cherchent à inventer, en syllabes brisées, une langue inconnue”.

<sup>71</sup> Melania Gazzotti, Anna Villari, *Le provocazioni dadaiste*, in *Futurismo e Dada da Marinetti a Tzara. Mantova e l’Europa nel segno dell’Avanguardia*, Silvana Editoriale S.p.A., Cinisello Balsamo Milano 2009, pp.136-150; Arturo Schwarz, *Storia e filosofia della vita di dadaisti e surrealisti*, in *Dada e surrealismo riscoperti* a cura di Arturo Schwarz, Skira Editore, Milano 2009, pp. 19-21.

<sup>72</sup> Claude Cahun, *Lettre à Tristan Tzara du 1934*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 560.

<sup>73</sup> Ibidem : “En principe c’est un jeu oral. N’avoir recours à l’écriture que si la mémoire, la vôtre ou celle de votre partenaire, fait défaut. Ne souligner que les mots à changer que si la communication de pensée est insuffisante. Votre partenaire doit vite sentir dans la phrase, sans que vous les lui indiquiez, les mots à changer et les mots de coordination qui subsistent quoique changeant parfois de genre.

Pour la *phrase donnée*, la phrase synonyme, choisir les définitions les plus claires, selon ce que vous supposez être le vocabulaire de votre partenaire. Le jeu n’est pas de lui rendre la traduction difficile, mais au contraire de la lui faciliter (...). Quand vous avez obtenu ce résultat, allongez les phrases autant que vous pourrez le faire sans avoir à noter.

Pour la *phrase à trouver*, celle qui contient les assonances, on remarquera que les plus faciles seront basées sur un seul son répété. Mais les phrases les plus amusantes auront en quelque sorte pour centre un mot de plusieurs syllabes dont les divers sons se retrouveront dans divers mots de la phrase. Ou bien il y aura plusieurs centres, plusieurs jeux de sons plus ou moins entrelacés, etc.”.

<sup>74</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier du 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme...*, op. cit., pp. 204-205 : “Les yeux de Robert Desnos . Je les revois... couleur de cette baie, par



Henri Barbier: “il avait le sentiment de la vie et de l’amour le plus proche du mien”:

“En marge de toute «idéologie», nous l'aimions, Suzanne et moi, dans le domaine étrange où aucun malentendu ne peut avoir la moindre importance. Le fait d'avoir été bien près de subir le même sort que lui ne pouvait rien y changer non plus - ne pouvait rien que nous séparer par la mort. Il nous reste ses livres, par je ne sais quelle chance presque tous. Ses lettres ont disparu, brûlées sans doute. La dernière, il me l'avait écrite au début du printemps de 1940”.<sup>75</sup>

Dopo i fermenti di questi anni parigini, il volontario ritiro sull’isola di Jersey e poi lo scoppio della guerra hanno come diretta conseguenza un suo isolamento, accentuato dalle difficili condizioni in cui si trovavano a vivere anche tutti gli amici di un tempo.

A questo proposito se è vero che Claude non smette di scrivere sino a poco prima di morire, non pubblicherà più nessuna opera e di conseguenza i suoi scritti verranno conosciuti solo da Suzanne e forse da pochi altri amici a lei vicini.



**Figura 8 - Claude Cahun, Robert Desnos, Coll. Galerie Berggruen, 1930; Claude Cahun, Robert Desnos, Fonds José Corti, 1930**

---

temps d’orage électrique, profondément glauque sous un ciel plombé... Océan à la calme surface duquel flotterait des algues et fleuriraient des huîtres butinées par un essaim d’étoiles... Paysage fascinant”.

<sup>75</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 664-665.

### 1.3 Claude Cahun e la critica odierna<sup>76</sup>

La scoperta e la conseguente rivalutazione della figura di Claude Cahun avviene negli anni ottanta, lo stesso periodo in cui viene pubblicato il catalogo della mostra di Lea Vergine *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*.<sup>77</sup>

È soprattutto l'opera fotografica della Cahun ad attirare l'attenzione degli studiosi. Nel 1980 la Galerie Givaudan a Ginevra espone alcune foto dell'artista, mentre nel 1985 è la volta dell'esposizione *L'Amour fou* in America e in Francia, cui segue il catalogo della mostra, *L'Amour fou. Photography & Surrealism*<sup>78</sup> firmato Rosalind Krauss e Jane Livingston il cui pregio sta sicuramente nel legare il nome della Cahun alla più nota corrente surrealista.

La risposta a tale pubblicazione non si fa attendere e, l'anno dopo nel 1986, Hal Foster pubblica l'articolo *L'Amour faux*<sup>79</sup> sulla rivista *Arts in America*.

Il saggio è accompagnato da due immagini di Claude: una nelle vesti della moglie di Barabblù, la seconda in cui indossa una giacca a quadri, ha i capelli cortissimi tinti di biondo, mentre si riflette in uno specchio.

Gli anni novanta vedono la comparsa di importanti contributi provenienti da studiose che facevano riferimento ai *gender studies* e che hanno poi continuato ad approfondire l'argomento sino ai giorni nostri.

Nel mese di marzo 1992 Abigail Solomon-Godeau e Honor Lasalle pubblicano *Surrealist Confessions. Claude Cahun's Photomontages* per la rivista *Afterimage*<sup>80</sup>, dove mostrano di essersi dedicate ad un'approfondita lettura di *Aveux non avenus*.

---

<sup>76</sup> I cataloghi e i saggi che qui vengono solo citati nel testo del paragrafo si trovano tutti citati in nota nei capitoli successivi.

<sup>77</sup> Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Mazzotta, Milano 1980; Cfr. Uta Grosenick (a cura di), *Women Artists. Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Taschen, Colonia 2008.

<sup>78</sup> Rosalind Krauss, Jane Livingston (Edited by), *L'Amour fou. Photography & Surrealism*, Washington, The Corcoran Gallery of Art e New York Abbeville Press, 1985.

<sup>79</sup> Hal Foster, *L'Amour faux*, in *Arts in America*, gennaio 1986.

<sup>80</sup> Abigail Solomon-Godeau e Honor Lasalle, *Surrealist Confessions. Claude Cahun's Photomontages*, in *Afterimage*, 19, n° 8, marzo 1992.

Tuttavia l'evento più importante dell'anno è la pubblicazione della prima biografia ufficiale di Claude Cahun, firmata François Leperlier: *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, un testo ricco di immagini fotografiche e di disegni.

Nel 1994 il Musée des Beaux-Arts di Nantes, città natale della Cahun, inaugura la mostra *Le Rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*.

Il catalogo della mostra comprende due saggi di Leperlier: *Cahun. La gravité des apparences* e *Suzanne Malherbe, "Rêve de Moore"*, in cui per la prima volta appaiono molte notizie in merito all'attività artistica di Suzanne Malherbe oltre a numerose informazioni biografiche, utili a inquadrare meglio la sua personalità e a comprendere il complesso rapporto affettivo e artistico che la legava a Claude.

Nello stesso anno, l'ICA di Londra organizza una mostra, *Mise en scène*, a cura di David Bate, in cui l'opera fotografica della Cahun è affiancata ad altre due artiste: Tacita Dean e Virginia Nimarkoh.

È solo nel 1995 che Suzanne Pagé decide di dedicare la giusta attenzione anche all'opera fotografica di Claude Cahun dedicandole una mostra a Parigi presso il Musée d'Art moderne de la Ville de Paris ove compaiono 293 immagini dell'artista.

Il catalogo della mostra, è un catalogo ragionato, che segue la ripartizione classica della fotografia: autoritratti, *tableaux photographiques*, *mise en scène d'objets*, istantanee, ritratti di amici e fotografie scattate mentre la Cahun recitava in teatro.

Nel 1997 le esposizioni dedicate a Claude Cahun si moltiplicano: a New York viene inaugurata l'esposizione *Rrose is a Rrose is a Rrose. Gender Performance in Photography* dove viene dato ampio spazio alle sue opere.

Nel 1998 Katy Kline pubblica un articolo dal titolo *In or Out the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman* nel volume *Mirror Images. Women, Surrealisms and Self Representation*, in cui analizza i punti di contatto tra l'opera della Cahun e quella di Cindy Sherman. Questo tema viene approfondito, l'anno seguente, dalla mostra organizzata a presso il Grey Art Centre di New York, dal titolo: *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* il cui catalogo è ricco di contributi critici.

Nello stesso anno, compaiono la traduzione in inglese di *Héroïnes* e un saggio di Abigail Solomon-Godeau intitolato *The Equivocal I. Claude Cahun as Lesbian Subject*, in cui

l'autrice denuncia come fino ad allora non si fosse prestata attenzione all'opera di Marcel Moore, cioè di Suzanne, pur essendo essa strettamente legata a quella della Cahun.

Di fondamentale importanza è inoltre la raccolta antologica del 1999 *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes* curata da Georgiana Colvile.<sup>81</sup>

La studiosa, prendendo spunto dal celebre saggio di Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité* (1971), rivolge la sua attenzione verso la tendenza di molte artiste a porre al centro della propria opera l'idea di "auto-représentation" come esemplare percorso di costruzione della propria singolarità.

Le donne al centro di queste narrazioni sono apparentate dal silenzio, talvolta censorio, che le ha generalmente relegate ai margini della memoria collettiva o fuori di essa.

L'antologia include testi e immagini di Claude Cahun e di Leonora Carrington, Lise Deharme, Joyce Mansour, Meret Oppenheim, Remedios Varo, oltre a una ricca antologia critica che ricostruisce cronologicamente una bibliografia ragionata dei saggi e degli articoli pubblicati prima di questa raccolta.

Per le affinità tematiche e la preponderanza della riflessione autobiografica si possono facilmente accostare all'opera di Claude Cahun due delle artiste incluse nell'antologia e oggetto di un rinnovato interesse da parte della critica: Frida Kahlo<sup>82</sup> e Leonor Fini.<sup>83</sup>

A questo proposito si possono ricordare le *Lettere appassionate*<sup>84</sup> e il *Diario intimo*<sup>85</sup> di Frida Kahlo e l'autobiografia intitolata emblematicamente *Le livre de Leonor Fini*,<sup>86</sup> l'uno privato, solo destinato alla scrivente Frida, l'altro vera e propria autocelebrazione di un'artista che si mostra sotto innumerevoli maschere.<sup>87</sup>

---

<sup>81</sup> Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles: trente-quatre femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, Paris 1999.

<sup>82</sup> Helga Prignitz-Poda, (Exhibition concept by), *Frida Kahlo Retrospective*, Prestel, Berlin 2010.

<sup>83</sup> Maria Masau Dan (a cura di), *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, Museo Revoltella, Trieste 2009.

<sup>84</sup> Frida Kahlo, *Lettere appassionate*, a cura di Martha Zamora, Abscondita, Milano 2002.

<sup>85</sup> Frida Kahlo, *Il diario di Frida Kahlo : un autoritratto intimo, Introduzione*, di Carlos Fuentes, a cura di Sarah M. Lowe, Leonardo, Milano 1995.

<sup>86</sup> Leonor Fini, *Le livre de Leonor Fini*, avec la collaboration de José Alvarez, Éditions Clairefontaine, Lausanne 1975.

<sup>87</sup> Cfr. Ernestina Pellegrini, *L'apoteosi dell'ambiguità. Cronaca di un narcisismo collettivo: Leonor Fini & C.*, in Paola Zaccaria (a cura di), *Transcodificazioni*, Meltemi Editore, Roma 2005.

Nel 2000, Rosalind Krauss si interessa nuovamente a Claude Cahun consacrando il primo capitolo del suo *Bachelors* dedicato a una eterogenea galleria di fotografe e artiste fra cui compare anche il nome di Francesca Woodman.

Il 2001 è l'anno della prima esposizione di fotografie interamente dedicata a Claude Cahun, che si svolge all'IVAM di Valencia. La mostra è organizzata da Juan Vicente Aliaga ed ha la peculiarità di aver riunito in un unico luogo parte dell'immenso patrimonio fotografico che si trovava sparso in ogni parte del globo.

Nel 2002, François Leperlier pubblica il frutto delle sue pluriennali fatiche: *Écrits*, la raccolta delle opere e degli articoli più importanti di Claude Cahun, inclusi numerosi testi inediti.

Tra il 2004 e il 2006 la vita e la storia di Claude Cahun danno luogo a due adattamenti cinematografici: si tratta del documentario *Playing a Part. The story of Claude Cahun* di Lizzie Thynne e di *Lover/Other*, anch'esso un documentario sulla vita della coppia Cahun-Moore, firmato Barbara Hammer.

Proprio a Jersey nel 2006, il Jersey Heritage Trust, una volta completata l'acquisizione del materiale di Claude Cahun sparso un po' ovunque nel mondo, organizza una mostra dedicata interamente alla poliedrica artista ed alla sua compagna, dal titolo *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, cui è seguita la pubblicazione del catalogo ad opera della curatrice dell'archivio Louise Downie.

Il 2006 è anche l'anno della pubblicazione del nuovo studio di François Leperlier, intitolato *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, un saggio che prende in considerazione un gran numero di documenti inediti, che colmano i vuoti lasciati dal precedente *L'écart et la métamorphose*, diventando in tal modo il testo di riferimento, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti della vita dell'artista. Lo studioso si occupa inoltre di ripubblicare la raccolta completa dei racconti di *Héroïnes* con una dettagliata introduzione.<sup>88</sup>

Nel 2008 anche in Italia si diffonde l'interesse nei confronti dell'opera fotografica della Cahun, un campo di ricerca aperto dal saggio *Corpo e figura umana nella fotografia*<sup>89</sup> di Elio Grazioli, di cui un capitolo è consacrato al "corpo surrealista".

---

<sup>88</sup> Claude Cahun, *Héroïnes*, Mille et une nuits, Paris 2006.

<sup>89</sup> Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

Clara Carpanini le dedica il saggio intitolato *Vedermi alla terza persona : la fotografia di Claude Cahun*, che si sofferma in modo particolare sull'opera fotografica e in particolare sugli autoritratti.

Il volume include una prefazione di Federica Muzzarelli che nel 2007 aveva esaminato nel suo *Il corpo e l'azione : donne e fotografia tra Otto e Novecento* un eloquente ritratto dell'artista, mentre la studiosa Fabiola Naldi, nel suo *I'll be your mirror : travestimenti fotografici* del 2003, si era soffermata sulle tematiche della maschera e del travestimento dedicando un capitolo proprio alla Cahun.

Nel 2008 Gen Doy pubblica *Claude Cahun. A sensual politics of photography* che approfondisce e analizza il contesto storico e socio-culturale in cui si l'artista si trovava a operare.

Oggi l'importanza della Cahun è sancita a livello internazionale nelle istituzioni museali più prestigiose.

Nel 2009 presso il Centre Pompidou si tiene una mostra dal titolo *Elles@centrepompisou. Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne, Centre de création industrielle*,<sup>90</sup> in cui vi è inserito anche un autoritratto di Claude Cahun del 1919 mentre il MoMa di New York, propone l'anno seguente un'operazione simile organizzando l'esposizione *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*,<sup>91</sup> in cui si possono vedere parecchi autoritratti di Claude.

A settembre di quest'anno si è appena conclusa un'altra mostra a lei interamente dedicata presso gli spazi espositivi del Jeu de Paume a Parigi, la cura della quale è stata affidata, in collaborazione con Juan Vicente Alliaga, a François Leperlier, universalmente riconosciuto come il più autorevole punto di riferimento per chi vuole affrontare l'opera cahuniana.

Per l'occasione sono state esposte alcune delle immagini fotografiche non presenti nella mostra del 1995, in particolare quelle scattate nel giardino della casa di Jersey nel 1938.

Significativamente i curatori hanno realizzato un'esposizione che non si è limitata alle opere fotografiche ma ha presentato anche numerose lettere inedite inviate a Claude da

---

<sup>90</sup> AA.VV., *Elles@centrepompisou. Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne, Centre de Création industrielle*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2009.

<sup>91</sup> Emily Hall, Kyle Bentley, Kate Norment, Rebecca Roberts (Edited by), *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 2010.

René Crevel (1934-1935), Paul Eluard (15 agosto 1936), Robert Desnos (14 gennaio 1932), André Breton (7 giugno 1934) e Henri Michaux (21 agosto 1938), prefiggendosi di fare il punto sulle più recenti ricerche.

In occasione della mostra, Leperlier ha tenuto una breve conferenza su un aspetto inedito inerente all'attività, ancora da indagare, che la Cahun ha svolto per il cinema.



**Figura 9 - Manifesto della mostra *Claude Cahun*, Jeu de Paume, Paris, 2011**

Per questo è stato proiettato il film *La Dame masquée* di Victor Tourjansky (1924), per cui l'artista, molto probabilmente in collaborazione con Suzanne Malherbe, ha ideato gli abiti di scena dell'attrice protagonista: Nathalie Kovanko, come appare in uno dei sottotitoli: "Nathalie Kovanko abillée par Lucie Schwob".

L'interesse nuovamente suscitato da questa mostra ha sollecitato diverse pubblicazioni delle opere della Cahun.

In Francia è stato, da poco, ripubblicato *Aveux non avenues*,<sup>92</sup> mentre in Italia da settembre è disponibile la traduzione di *Héroïnes*,<sup>93</sup> un recentissimo contributo di Viviana Gravano<sup>94</sup> e la recensione della recente mostra parigina sulla rivista *Art e Dossier*.<sup>95</sup>

Sempre nel 2011 a Francoforte si è tenuta un'importante mostra: *Surreal Object. The dimensional works from Dalì to Man Ray*,<sup>96</sup> che conteneva anche alcune opere della Cahun, fra cui la serie delle marionette realizzate nel 1936 e una scheda scritta da Kristine von Ohesen ancora dedicata all'artista.

---

<sup>92</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Mille et une nuits, Paris 2011.

<sup>93</sup> Claude Cahun, *Eroïne*, traduzione di Elena Paul, postfazione di Roberto Speziale, Duepunti Edizioni, Palermo 2011.

<sup>94</sup> Viviana Gravano, *Desire. Claude Cahun e il desiderio dei sé*, in *Roots & Routes. Research in visual cultures*, Periodico trimestrale, Anno I, n.3, luglio-settembre 2011 in:  
<http://www.roots-routes.org/?p=4133>

<sup>95</sup> Alba Romano Pace, *Il gioco delle maschere*, in *Art e Dossier*, n. 280, settembre 2011.

<sup>96</sup> Ingrid Pfeiffer and Max Hollein (Edited by), *Surreal Object. The dimensional works from Dalì to Man Ray*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2011.



## Capitolo 2 – Un album di famiglia

### 2.1 Un album di famiglia

“Je ne veux que la nature pour maître, mon ami vivant pour modèle d’une existence dont je serai du moins l’auteur original”.<sup>97</sup>  
(Claude Cahun, *Les jeux uraniens*).

“L’aveu de ma honte: accuserai-je les circonstances, mes contemporaines ?  
Ce ne sont pas les circonstances de ma vie, ce sont ses causes, qui l’ont dévoyée. Avant d’être née, j’étais condamnée.  
Exécutée par contumace”.<sup>98</sup>  
(Claude Cahun, *Aveux non avenues*).

“À parents tarés, irresponsablement féconds, mieux vaut enfants morts-nés. Sinon la honte, la rage, les tentations d’infanticide... et ce qui reste des survivants la société l’achève.  
Ou - moins sensationnelle non moins cruelle destinée - c’est le martyre aux petits soins, la prolongation d’agonie des indésirables, la malice aux couleurs de fallacieuse tendresse cousue de fil blanc de la mauvaise conscience”.<sup>99</sup>  
(Claude Cahun, *Confidences au miroir*).

Se è vero che la chiave di comprensione di Claude Cahun e della sua opera risiede in una esauriente spiegazione dei suoi rapporti familiari, si intende perché per l’artista, le proprie

---

<sup>97</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens*, p. 82, inedito, Jersey Heritage Museum :  
<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147232&LIMIT=50>

<sup>98</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 357.

<sup>99</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 573.

origini, fonte di una ricca quanto pesante eredità intellettuale, costituiscano un bagaglio gravoso ma irrinunciabile, come scrive in una lettera all'amico Paul Levy:

“Ces parents je les aimais, je sais qu'ils furent parmi les meilleurs de leurs temps, et leurs fantômes familiers m'inspirent d'autant moins d'amertume que leur influence sur moi s'est trouvée vigoureusement contrecarrée par d'autres... sinon annihilée”.<sup>100</sup>

Ovunque nelle numerose lettere indirizzate ad amici e intellettuali, fra cui quelle a Charles-Henri Barbier, Gaston Ferdière,<sup>101</sup> e allo stesso Paul Levy,<sup>102</sup> negli articoli scritti per diverse riviste e soprattutto nelle opere della maturità: *Aveux non avenues* (1930), *Confidences au miroir*<sup>103</sup> (1945-1946), *Le muet dans la mêlée* (1948),<sup>104</sup> *Feuilles détachées du scrap book...* (1948-1951),<sup>105</sup> c'è una traccia del suo tentativo di far luce nell'intricata vicenda familiare. Ma nonostante i suoi innumerevoli sforzi, quale vera sperimentatrice nelle arti prescelte, Claude Cahun non riesce mai a liberarsi dalla sua famiglia. Ed è proprio in quell'insieme di complessi legami affettivi che comincia il rapporto che l'artista instaura con se stessa e con il mondo.

La risposta che essa dà al quesito *Quelle a été la rencontre capitale de votre vie?*, apparsa sul numero 3/4 di *Minotaure* nel dicembre 1933, che Breton riprende in *L'amour fou*,<sup>106</sup> come le sue parole in *Confidences au miroir*,<sup>107</sup> risultano significative:

---

<sup>100</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy 3 juillet 1950*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit.

<sup>101</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière mars 1946*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit.

<sup>102</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy 3 juillet 1950*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit.

<sup>103</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit.

<sup>104</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit.

<sup>105</sup> Claude Cahun, *Feuilles détachées du scrap book...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit.

<sup>106</sup> André Breton, *L'amour fou*, Einaudi, Torino 1980, p. p. 22 : “Potete dire quale è stato l'incontro capitale della vostra vita? – Fino a che punto questo incontro vi ha dato, vi dà l'impressione del fortuito? Del necessario?”

In questi termini, tempo addietro, ho aperto – con Paul Eluard – una inchiesta i cui risultati sono apparsi sulla rivista “Minotaure”. Al momento di pubblicare le risposte ottenute, provai il bisogno di precisare il senso di queste due domande e, al contempo, di anticipare alcune conclusioni provvisorie sull'insieme dei pareri espressi.”

<sup>107</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 604 : “Aux «lois» de l'hérédité je ne comprends toujours rien. Je n'ai pas plus tôt esquissé Maurice et Mary-Antoinette que je biffe d'un trait... d'un entrecroisement... Découper en losanges, en rinceaux, braver les pièces du puzzle, recoller au petit chaos le hazard d'un visage: N'est-ce pas «tout mon portrait»?”

“La seule rencontre qui, à tout instant de ma vie, ait joué le rôle capital s'est produite avant ma naissance” (...).  
Je n'éprouvais le sentiment familial, mais toujours irritant, que ma destinée se joue pour la plus grande part en dehors de moi et presque à mon insu”.<sup>108</sup>

Claude Cahun, pseudonimo di Lucy Renée Mathilde Schwob, nasce a Nantes il 25 ottobre 1894 nell'ambiente colto dell'alta borghesia cittadina.

Nella famiglia si fondono due tradizioni: da una parte, quella patriottica e repubblicana, il nonno “soutient la Commune de Paris”,<sup>109</sup> mentre il padre si distingue per una “aveugle gratitude envers la République”,<sup>110</sup> che sfocia nell'attività giornalistica sul quotidiano di proprietà della famiglia il *Phare de la Loire*; dall'altra, quella letteraria, incarnata soprattutto dalla figura dello zio Marcel Schwob, scrittore riconosciuto e famoso, autore di *Coeur double* (1891), del *Livre de Monelle* (1894) e delle *Vies Imaginaires* (1896).

L'ambiente familiare è tutt'altro che concorde e solidale, come lei stessa scrive in *Confidences au miroir*: “Le climat de cette maison était affreux pour moi... Je me réfugiais tout le jour sous la table de la cuisine... nul ne s'en apercevait du reste”,<sup>111</sup> e nella lettera a Paul Levy del 1950:

“Elle m'a permis de m'affranchir, au cours de quarante et un ans de vie commune, des sentiments de culpabilité et d'infériorité auxquels ma petite enfance semblait me prédestiner tout particulièrement: une mère «aryenne»... obèse... atteinte d'aliénation mentale, selon les psychiatres, internée... un père Juif... l'affaire Dreyfus... une éducation idéaliste... toute velléité de relations et d'activité normale causant l'effroi parmi les miens qui, pour me protéger d'un monde qu'ils me savaient *a priori* hostile et d'une hérédité qu'ils jugeaient *a priori* fatale ne trouvaient rien de mieux à m'offrir, pour l'anniversaire de mes 7 ans, que ceci: «Je te demande pardon de t'avoir mise au monde»... avec de vraies larmes dans les yeux (c'était le pire!)...”<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Claude Cahun, *Quelle a été la rencontre capitale de votre vie?* 3/4 di *Minotaure* nel dicembre 1933, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 537.

<sup>109</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit., p. 17.

<sup>110</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 599.

<sup>111</sup> *Ivi.*, op. cit. p. 27.

<sup>112</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy* ..., in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 717.

I rapporti con i suoi familiari sono inoltre oggetto dell'articolo *Récit de Rêve*,<sup>113</sup> pubblicato sul numero due della rivista *Le disque vert* nel 1925, a cui collaborarono fra gli altri Antonin Artaud, Michel Leiris e Henri Michaux:

“(Enfance)

1

Ma *mère* (si je nomme le féminin d'abord, ce n'est pas par ordre d'importance - tout m'est égal - mais de galanterie bien française), ma mère me caresse d'une main et de l'autre elle bat mon père.

2

Mon père me tient sur ses genoux. Il vient d'allumer une chaufferette en forme de cercueil grandeur nature, et je m'aperçois qu'elle contient ma mère en train de s'incinérer doucement...

3

J'empoigne les moustaches de mon père qui s'étirent jusqu'à devenir des rênes que je tiens fort serrées, tandis que dans un coin s'assied sur un pique-cierge et s'enflamme d'ellemême, ma mère, *torche vivante*...

(Puberté)

4

Le lit d'un fleuve se dessèche...  
Mes parents s'entr'aiment tendrement, diversement, abusivement, confusément, puis simplement, et de nouveau tendrement... Je les regarde faire.

5

Une murène avale un serpent qui le lui rend bien. Il n'en reste bientôt que les queues ou les crocs. (Je ne me rappelle plus par quel bout ça commence)”.<sup>114</sup>

Se le figure maschili, nel caso del padre in maniera conflittuale e problematica, fungono da esempi, seppure opprimenti, di rigore intellettuale, con cui è costretta misurarsi, quelle femminili, in particolare la madre e la nonna paterna, ricoprono un ruolo controverso ma significativo: non costituiscono per lei un mondo alternativo presso il quale rifugiarsi e

---

<sup>113</sup> Claude Cahun, *Récit de Rêve* in *Le disque vert*, n. 2 1925, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 483.

<sup>114</sup> Ibidem.

sono solo parzialmente dei punti di riferimento a cui ispirarsi.

Ecco come in *Aveux non avenues*, l'artista presenta in maniera simmetrica le figure del padre e della madre, mentre lei stessa si mostra nei panni di una "mendicante incomprise"<sup>115</sup>:

"Qui veut des caresses reçoit des coups. Retournez la phrase et dites avec moi : « C'est une honte pire! c'est l'affront suprême! » A ceux-ci, on demande un peu d'or, sinon de l'or (qui n'existe plus) un produit similaire. Pas de vaines formules : qu'on me signe un chèque et qu'on n'en parle plus. ”.<sup>116</sup>

"A ceux-là (qui ne sont pas les mêmes), on demande un peu d'amour, de «semble-amour». On se contenterait d'espèces fausses, de faux sourires, d'un bouton de culotte... On promet de ne pas vérifier leur aumône. ”.<sup>117</sup>

Di fronte a un mondo maschile che le appare distante e a quello femminile che risulta di fatto inattingibile, Claude Cahun "petite souris, paralysée, silencieuse",<sup>118</sup> come lei si definisce, è quasi impossibilitata a esprimere le sue potenzialità : "Je ne me plaignais de rien; je m'exprimais le moins possible",<sup>119</sup> e proprio quando la parola gli è drammaticamente impedita, decide di porre al centro dei suoi scritti e delle immagini fotografiche solo ed unicamente se stessa:

"Même en admettant qu'un tempérament plus vigoureux que le mien eût mieux su résister aux circonstances... ne furent-elles pas toutes en faveur d'une retraite au-dedans de soi, d'un comportement négatif, envers autrui pour le moins silencieux.

Quoi qu'il en soit l'obstacle ancré en moi, c'est en vain que je voudrais le surmonter de front. Mon esprit s'y achoppe.

---

<sup>115</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 232.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 659 ; Claude Cahun, *Aveux non avenues...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 258 : "le Maître m'offre toujours la même dure alternative — thé golden cage (assez large, en somme) — ou l'univers qui me fait peur. Continuer mon indécision, l'effroyable puérilité de ma dissimulation, amène trop de chagrins, risquerait des désastres !... Et j'ai choisi. Pour cette vie, toutes mes valeurs sont fausses — tout à recommencer!... ”.

<sup>119</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy* ..., in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 717.

Ma sensibilité, ma conscience formées à partir de ce noyau central ne peuvent que se nier à moins d'en légitimer l'existence".<sup>120</sup>

Il suo è il tentativo di volersi liberare dai modelli culturali acquisiti come un codice genetico; una pulsione che l'artista volge nella direzione di una costante volontà di autoaffermazione.

Le sue parole sono chiare e si possono leggere nella lettera all'amico Paul Levy:

"J'ai ainsi appris jeune à résister aux conformismes religieux, même païens ou laïques. Je ne m'engage qu'à conquérir ma liberté (et encore! - autant qu'il est en moi, autant que les circonstances ne s'avèrent pas absolument accablantes); ce n'est que par mes actes de liberté que je m'éprouve responsable".<sup>121</sup>

La medesima tendenza si manifesta anche in *Aveux non avenus*,<sup>122</sup> dove l'artista si identifica con un personaggio fittizio, "Aurige", l'incarnazione dell'amor proprio, di nuovo un'altra versione di se stessa, una delle sue molteplici identità:

"Admettant que le propre de l'homme soit de laisser gouverner sa vie par : la peur, l'instinct sexuel, la vanité, la cupidité, la manie du mensonge, l'idolâtrie de soi-même, l'orgueil — et toutes les nuances de ces sept vertus — je voudrais me contenter de noter qu'Aurige représente ici l'amour-propre, son maître la peur et la fierté, et son amant la vanité mondaine.  
Tous trois, bien entendu, au début de la crise devront sacrifier à l'instinct sexuel. Mais vite leurs démons familiers reprendront le dessus.  
Ouvrons un instant ce tryptique :  
A : Aurige  
traits principaux : la faiblesse et l'égoïsme.  
idéals proclamés : la force sous toutes ses formes, la volonté de changer, de se refaire".<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits....*, op. cit., p. 585.

<sup>121</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy* ..., in Claude Cahun, *Écrits....*, op. cit., p.717.

<sup>122</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus* ..., in Claude Cahun, *Écrits....*, op. cit., pp.258-259 : "Vous m'avez répondu que, si l'amour se réalise, le jeu devient dangereux. Je serai désormais à l'abri du danger — et pourrai me saouler d'adoration, my one and only God ! Vous voyez où j'en suis : retour d'égoïsme".

<sup>123</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy* ..., in Claude Cahun, *Écrits....*, op. cit., p.717.

Rilevante a questo proposito risulta un suo autoritratto letterario che inserisce nell'opera *Ephémérides* (1927), cui fa seguire la figura di Narciso, personaggio mitologico, a cui si sente affine:

**“6 juin**

*Saint Claude*

Pour une fois, non! je ne parlerai pas de Claude. C'est un saint qui me fait la carte forcée.

1894 - Un scorpion s'est retourné dans le ventre de sa mère.

1900 - Une fillette qu'on chatouille pour la faire rire se débat et pleure.

1908 - À la vue d'un paon blanc, une oie s'improvise une queue magique et fait la roue.

1909 - Des animaux humains et autres pratiquent des caresses variées, selon leur âge, leur sexe, leur intelligence.

1913 - Dans un bal masqué, une girouette égare son partenaire.

1916 - Un croiseur allemand coulé par un sous-marin anglais. Dans l'autre plateau de la balance, Lord Kitchener fait un plongeon.

1926 - Une vache donne (c'est une manière de parler) treize litres de lait à trente sous le litre. - Ce ne sont pas des faits mémorables ? J'en conviens. Mais qui fera le partage des eaux?”<sup>124</sup>

**“29 octobre**

*Saint Narcisse*

“Je sais ce qu'il en coûte. Et pour peu que je t'aime, tu te pencheras tantôt sur ma pupille dilatée mais sans tain, tantôt sur ma paupière opaque.

Va te mirer ailleurs, ô sphère: ici l'orbite est vide et la transparence du crâne à toute épreuve.

Je sais. Je fuis moi-même les vivants et les morts, les prismes déformants, la complaisance intéressée, les cristallins horriblement convexes, le mauvais œil, la taie, la vitre, le regard des cadavres, les miroirs triple face, traîtres qui vous saisissent à la nuque, et la fausse limpidité de la rivière adonnée aux plus folles surimpressions”.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Claude Cahun, *Éphémérides*, in *Mercure de France* n. 685, 1 janvier 1927, in Claude Cahun *Écrits...*, op. cit., p. 466.

<sup>125</sup> *Ivi.*, p. 470.

La figura di Narciso, presente in tutta l'opera di Claude, diviene per l'artista snodo privilegiato di molte delle tematiche che attraversano la sua opera. Infatti Claude conclude *Saint Narcisse*, con una ferma dichiarazione di intenti: "Assez de truchement. Je ne veux plus me voir que dans mes propres yeux."<sup>126</sup> che ritorna con una diversa forma in *Aveux non avenues*:

"Libéré de l'anneau (cette prison, l'orbite), peut-être le globe de l'œil se mettrait à tourner... Il évoluerait dans le ciel, se peuplerait de mes créatures, adorable monde!"<sup>127</sup>

Tuttavia i problemi legati ai rapporti dell'artista con i diversi componenti della sua famiglia sono sempre presenti, come si vede nel secondo fotomontaggio incluso in *Aveux non Avenus* (Fig. 10).

Si tratta di un ritratto collettivo, dove sono disposte in maniera non casuale molte delle figure che hanno avuto influenza nella sua vita, dal quale emerge una parte dell'intricato nodo di affetti familiari, come se l'autrice volesse ripercorrere a ritroso una sorta di narrazione, che ora si trova davanti ai suoi occhi, strettamente intrecciata a tutte le esperienze vissute sino a quel momento e alle sue mutevoli identità.

Le parole che troviamo prima di questa immagine, sono a loro volta una cornice introduttiva e nello stesso tempo il tentativo di inserire questo complesso insieme di rapporti affettivi nella sua opera letteraria e fotografica:

"A sept ans je cherchais déjà sans le savoir, avec la hardiesse stratégique et l'impuissance motrice qui me caractérisent, l'aventure sentimentale".<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Claude Cahun, *Éphémérides*, in *Mercure de France* n. 685, 1 janvier 1927, in Claude Cahun *Écrits...*, op. cit., p. 470.

<sup>127</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 423.

<sup>128</sup> *Ivi.*, p. 179.





**Figura 10 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Photomontage*, in *Aveux non avenus*, 1930**

In primo piano, quasi come se fosse ritratta in rilievo, si nota la figura frontale dell'autrice che guarda l'obiettivo con notevole sicurezza. È travestita da Pierrot e in mano regge un frutto, forse una mela. Dietro di lei, confusi fra loro vengono sapientemente collocati i ritratti di alcuni familiari e altre sue immagini, non a caso nelle vesti di attrice, quasi a voler suggerire, ancora, l'idea di un'identità mutevole.

La si vede, infatti, nelle vesti di "Elle", in uno dei ruoli da lei interpretati a teatro. Accanto all'immagine del suo gatto, si nota il viso adolescente dello zio Marcel Schwob, e poco sopra il ritratto dell'attore Édouard De Max realizzato da Suzanne Malherbe posto accanto al titolo ben evidente di un romanzo scritto dallo zio Léon Cahun: *Les aventures du capitain Magon* (1875).

Nella parte superiore si nota il viso di un uomo dai tratti virili: è Bob Steel,<sup>129</sup> (presente anche nelle prime pagine di *Aveux non avenues*) un giovane che Claude conosce a Jersey e di cui si è innamorata<sup>130</sup> e poco sotto si scorge il viso di Alfred Douglas, l'amante di Oscar Wilde, di cui lei ha usato il nome in uno dei suoi pseudonimi, quando scriveva per *Le Phare de la Loire*, il giornale di proprietà del padre.

Sul lato destro dell'immagine si vede invece, a partire dalla figura dell'autrice da bambina, la moltiplicazione dell'autoritratto nelle vesti di un altro dei ruoli da lei interpretati a teatro: "Le diable", che non a caso sovrasta la figura paterna, il cui volto viene significativamente capovolto.

Meritano, in questo contesto, particolare attenzione alcuni documenti inediti disponibili sul sito del museo dell'isola di Jersey nei quali l'autrice traccia una sorta di albero genealogico della sua famiglia<sup>131</sup> (Fig. 11, 12).

<sup>129</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun *Écrits...*, op. cit., p. 674 : "En 1917, j'avais vu dans ce pays un tout jeune garçon qui travaillait aux champs et à la pêche. J'étais moi-même alors jeune, de 4 à 5 ans plus âgée que lui en fait - et, par rapport aux réalités de la vie, ce que ma famille m'avait faite - et ce que ma réaction contre, idéaliste, avait permis... j'étais esthète et romanesque - transitoirement. Ce garçon se trouva incarner mon idéal erotique de cette époque. Il ressemblait aux statues d'art gréco-romain décadent. Particulièrement aux portraits d'Antinoüs. Il avait, dans la fierté, la violence, l'aisance et la gaucherie de son comportement, dans la sauvagerie qui semblait l'incliner vers la solitude, quelque chose de mystérieux évoquant irrésistiblement pour moi Rimbaud. Et vous devinerez, je crois, assez bien quel charme Rimbaud pouvait être pour une jeune fille provinciale, en 1917. Le nom de ce garçon est Robert (dit «Bob»). Il y eut entre nous un drôle de «flirt», de part et d'autre on ne peut plus timide sur le plan physique. Sur le plan «intellectuel» (si l'on peut dire!...) c'était... insensé. Je lui envoyais des livres - de Paris, où j'étais allée, étudiante à la Sorbonne. Des livres? Les poèmes en prose de Wilde, et, naturellement, les oeuvres complètes de Rimbaud... Il m'écrivait, me parlant de ses désirs aventureux: partir pour l'Amérique. Le Canada. Vous comprendrez mieux maintenant mes vacances à Jersey malgré la dévaluation du franc, l'année où je trouvais Véra (qui me voyait agir -je ne me cachais pas) bien embêtante. Ma situation avec Bob dura plusieurs années - sans faire le moindre progrès. J'en parlai à mon père! vous imaginez comme je fus reçue... J'étais entêtée".

<sup>130</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 183 : "J'aime le whisky : c'est mauvais — on n'a pas l'impression de commettre un péché; et c'est fort — ça vous saoule. Je m'en suis procuré ce soir un litre approximatif. Je me suis mise au lit ; peu de lumière et ma petite débauche à portée de la main. Je bois, je fume et j'écris pour tuer mes sentiments. Le laisser-aller de ma race. Je pense à Bob, bien entendu, à Bob au bar. Mes joues s'en creusent de fossettes fausses — mais assez bien imitées. — Bob... Un amour intellectuel, en vérité. Qui le croirait? — Qui? A qui veux-je donc en faire accroire? ”.

<sup>131</sup> Jersey Heritage Museum: "Notes on the family [of Claude Cahun] including Anselme Cahun, Julie Rosenfeld, Mathilde Cahun, George Schwob and Leopold Schwob [no date] ”.  
<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147651&LIMIT=50>

Si possono leggere infatti i nomi di Anselme Cahun e Julie Rosenfeld, i genitori della nonna Mathilde Cahun, sorella di Léon Cahun e sposa di George Schwob, da cui avrà tre figli: Maurice, il padre, Marcel e Marguerite.

professeur d'allemand à Haguenau - puis à Paris - le cons  
 Anselme Cahun - Julie Rosenfeld - portrait enlevé  
 Mathilde Estelle Clémentine Léon (parain) / marcel  
 Mathilde - George Schwob - attaché au  
 vice roi d'Egypte  
 au Caire  
 achète à Trantes  
 Le Phare de la Société  
 Léopold Schwob - rabbin à Rouen  
 Mathilde Cahun - mariée vers 20 ans  
 Marcel - venu à Paris à 10-13 ans place  
 Tussieu - puis à L'Institut - s'installe  
 Rue des Spéres - vers 25 ou 26 ans  
 Chiche que tu auras descendre avec mon  
 tablier jusqu'au coin de la rue Bonaparte  
 Lys gai et méchant horrible - Les cousins  
 Le Sordane  
 Julie et Marguerite Cahun - qui servaient  
 de sujet d'expansion

**Figura 11 - Claude Cahun, Notes on the family [of Claude Cahun] including Anselme Cahun, Julie Rosenfeld, Mathilde Cahun, George Schwob and Leopold Schwob [no date], Jersey Heritage Museum, inedito**

fantômes - crâne aux yeux phosphores  
 cents et rempli de fromage (pour  
 l'odeur)  
 Dromores sans parler à Julien - ayant  
 rapporté pour la Lelade  
 ra conter des contes effrayants  
 très sensible aux orages - l'enveloppe  
 la tête <sup>de</sup> l'influence de Léon Cahun  
 Tante Clémence ra conte l'histoire des  
 Phogues - (Epoque de Michel Lével)  
 mystères - byzantin des gens qui  
 n'en sont pas  
 Heïld -  
 Byvanck - Un hollandais à Paris  
 en 1891 - (Perrin 92)  
 (consulter pour Marcel et Léon Cahun)

Jm/1995/00045/81

**Figura 12 - Claude Cahun, Notes on the family [of Claude Cahun] including Anselme Cahun, Julie Rosenfeld, Mathilde Cahun, George Schwob and Leopold Schwob [no date], Jersey Heritage Museum, inedito, s.d.**

## 2.2 Modelli maschili

“Più giustificata fu la tua avversione per le cose che scrivevo e per quanto, a tua insaputa, ad esse si collegava. Qui ero riuscito realmente a ritagliarmi uno spazio indipendente da te, anche se ricordavo un po’ il verme che, schiacciato da un piede nella parte posteriore, riesce a liberare la parte anteriore e strisciare via di lato. Mi sentivo in qualche modo al sicuro, riuscivo a riprendere fiato; l’avversione che naturalmente nutrivi anche per quello che scrivevo era, per una volta, la benvenuta”.<sup>132</sup>  
(Franz Kafka, *Lettera al padre*).

“Kafka voleva intitolare tutta la sua opera “Tentazioni di evasione dalla sfera paterna”. Non dobbiamo ingannarci su questo punto: Kafka non volle mai evadere veramente. Egli voleva piuttosto vivere nella sfera, come un escluso”.<sup>133</sup>  
(Georges Bataille, *Kafka*).

I modelli maschili con i quali Claude Cahun si trova a confrontarsi sono le autorevoli figure del nonno George Isaac Schwob (1822-1892) da cui ha inizio l’attività giornalistica intrapresa dalla famiglia, del padre Maurice Schwob (1859-1928), dello zio Léon David Cahun (1841-1900) ed infine dello zio scrittore Marcel Schwob (1867-1905).

Intellettuali, giornalisti, scrittori infaticabili, Claude Cahun li considera in diversi modi degli esempi degni di essere emulati.

---

<sup>132</sup> Franz Kafka, *Lettera al padre*, con uno scritto di Georges Bataille, Se Studio Editoriale S.l.r., Milano 1987, p. 50.

<sup>133</sup> Georges Bataille, *Kafka*, in Franz Kafka, *Lettera al padre* ..., op. cit., p. 81.

Accanto alla propria attività di scrittrice e fotografa, affianca, infatti, quella di giornalista di moda su *Le Phare de la Loire*, né si sottrae all'imperativo dell'attività politica. Con il pamphlet *Les Paris sont ouverts* (1934) si colloca al centro del dibattito surrealista sulla funzione della poesia, oltre a firmare molte dichiarazioni collettive, aderendo all'*Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (A.E.A.R) e impegnandosi attivamente in azioni di resistenza sull'isola di Jersey, di cui sono testimonianza i diari inediti scritti durante il periodo di prigionia.

Il nonno George Isaac Schwob (1822-1892), figlio di Leopold e Fleurette Cahen, muore prima della nascita di Claude, ma è ben presente nei suoi ricordi, grazie ai racconti della nonna Mathilde:

“Quand elle cessait de parler, avec mépris, de ma mère, de ma famille maternelle.... Ou bien, avec une douleur affreuse, des lettres de Marcel (qu'elle ne pouvait plus que se faire lire et relire)... il lui arrivait de parler de mon grand-père mort, de sa vie heureuse avec lui, de l'Égypte “moderne””.<sup>134</sup>

George Schwob è compagno di liceo di Gustave Flaubert e di Louis Bouillhet. A Parigi frequenta l'ambiente dei Parnassiani, conosce fra gli altri Théophile Gautier e diviene amico di Théodore de Banville. Svolge un'intensa attività culturale, a stretto contatto con i più importanti intellettuali della sua epoca fra cui Jules Verne:

“Il écrit dans *Le Corsaire-Satan*, auquel collaboreront Baudelaire, Champfleury, Le Poittevin et Nerval. (...) Il se passionne pour les théories de Charles Fourier et de P.-J. Proudhon, se rapproche de Victor Considérant, publie quelques articles dans *La Démocratie pacifique*, et se lie à Jules Verne (ils écriront ensemble, en 1849, un vaudeville sans lendemain: *Abd'Allah*)”.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur ...*, op. cit. p. 26.

<sup>135</sup> *Ivi.*, p. 17.

Dopo aver intrapreso un lungo viaggio in Oriente e avervi anche lavorato, “il sera Attaché au Vice-Roi d’Égypte et Secrétaire de l’Institut français du Caire”,<sup>136</sup> torna in Francia e si dedica al giornalismo.

Nel 1870 fonda a Tour il giornale *Le Républicain d’Indre et Loire*, “une feuille patriotique de gauche”,<sup>137</sup> e nel giugno del 1876 acquista *Le Phare de la Loire*, di tendenza repubblicana, su cui scrive anche il fratello Marcel che condivide lo stesso orientamento politico.<sup>138</sup>

Trasferitosi a Nantes, la sua attività non si limita solo al giornalismo e all’impegno politico: nel 1884, con George Lafont (organizzatore del carnevale di Nantes) fonda una società privata, esclusivamente maschile,<sup>139</sup> “un cercle non-conformiste, satirique et résolument “fantaisiste” (...) qui participe de l’esprit “fin-de-siècle” illustré par le “Chat Noir” de Rodolphe Sali et les “Arts Incohérents.””,<sup>140</sup> denominato *Le Clou*,<sup>141</sup> fra i cui membri, tutti appartenenti all’alta borghesia di Nantes,<sup>142</sup> ci sarà anche il figlio Maurice,<sup>143</sup> una buona occasione per praticare “l’humour fou”<sup>144</sup> come sosterrà la figlia Claude.

---

<sup>136</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur ...*, op. cit. p. 17.

<sup>137</sup> Ivi., p. 26.

<sup>138</sup> Patrice Allain, « Contre qui écrivez vous ? ». *De l’esprit pamphlétaire à l’insurrection des consciences*, in Juan Vicente Aliaga, François Leperlier (Commissariat), *Claude Cahun*, Éditions Hazan/ Éditions du Jeu de Paume, Paris 2011, p. 127 : “Quant à son frère Marcel Schwob, dont on ne retient trop souvent que l’image de l’érudit, du bibliophile exclusivement préoccupé des coins d’humanité excentrique, il collabore aussi activement au Phare. Il en épouse la plupart des causes. Dans ses « Lettres parisiennes », il multiplie ainsi les prises de position anticléricales, combat pour la garantie des libertés fondamentales, dénonce la corruption politique...”.

<sup>139</sup> Luce Abélès, *L’extravagance joyeuse. Le Clou, Le Léopard, Les Arts incohérents*, in AA.VV., *Le rêve d’une ville. Nantes et le surréalisme*, Musée des Beaux-Arts de Nantes Bibliothèque municipale de Nantes 17 décembre 1994 – 2 avril 1995, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Réunion des musées nationaux, Nantes-Paris 1994, p. 59 : “Les femmes n’étant pas admises au Clou, une soirée annuelle leur est offerte à partir de 1887, qui prend le nom, deux ans plus tard, de “Clou des dames”.

<sup>140</sup> François Leperlier, *Claude Cahun, L’Exotisme intérieur ...*, op. cit. p. 17.

<sup>141</sup> Luce Abélès, *L’extravagance joyeuse. Le Clou, Le Léopard, Les Arts incohérents*, in AA. VV., *Le rêve d’une ville...*, op. cit. p. 67 : “Sur l’origine du Clou, cf. le “speech de rentrée” du Clou, le 5 novembre 1888, par Paul Chauvet, doyen de la société: “Le Clou, vous le savez, fut d’abord un refuge / Où quelques bons amis, dan un calme profond / Réunis sous le toit de l’atelier LAFONT / Pour cultiver les Art set la Gaîté française / Venaient de temps en temps s’épancher à leur aise. / Cercle intime entre tous, il travaillait pour lui, / Sans s’occuper du monde et des dires d’autrui. / Mais, résultat fâcheux de mœurs hospitalières, / Chacun à ses raouts brûla d’être invité. / Le succès grossissant d’oreilles en oreilles / En fit pour le profane un foyer de merveilles, / Si bien qu’après avoir introduit les amis, / Nous vîmes accourir les amis des amis, / Et qu’il fallut enfin, par de sages mesures, / De cette invasion réfréner les allures”.

<sup>142</sup> Ivi., op. cit., p. 67 : “En 1887, les cinquante-cinq cloutier se répartissent ainsi: ingénieurs (douze), négociants (neuf), juristes (neuf, dont six avocats et trois magistrats), industriels (cinq), propriétaires (quatre), constructeurs (trois), medicines (deux), architectes (deux), armateurs (deux), journalistes (deux), enfin

Maurice Schwob (1859-1928), dopo gli studi all'*École polytechnique*, dove ha modo di conoscere Alfred Dreyfus,<sup>145</sup> segue la strada intrapresa dal padre.

Nel 1892 subentra infatti alla direzione del giornale di famiglia *Le Phare de la Loire* dove sviluppa notevolmente le attività editoriali grazie alla creazione di numerosi supplementi: *Le Phare illustré*, *Le Gars Breton*, *Le Petit Phare*, con i periodici fra cui *Magazin* e *La Semaine*, oltre al periodico femminile *Ève* e con *Le journal littéraire* diretto dal Paul Levy, con il quale Claude Cahun intratterrà un rapporto epistolare.<sup>146</sup>

Maurice Schwob, come direttore, scrive numerosi editoriali su *Le Phare de la Loire*, oltre a pubblicare diverse opere di attualità: *Le danger allemand* (1896), *Pendant la bataille* (1918) da cui emerge una posizione “radical, ardemment patriote, anticlérical et progressiste”,<sup>147</sup> di cui Claude Cahun offre una precisa descrizione:

“Théoriquement pacifiste-internationaliste, il avait acquis en 1870, non point un esprit «revanchard», mais un sentiment unilatéral du «danger allemand»... Son origine sémite lui inspirait une aveugle gratitude envers la République (...). Malgré l'indignation de ma grand-mère, qu'il vénérât, il envisagea même l'affaire Dreyfus sous l'angle national... Je ne doute pas qu'à la place du capitaine il eût courbé la tête, péri «deshonoré»... à l'île du Diable. Et j'ai toute raison de croire qu'il eût été «au front» le plus discipliné des polytechniciens”.<sup>148</sup>

Sempre in linea con la tradizione familiare si dedica anche alla scrittura: pubblica così numerose opere di carattere economico fra cui *La guerre commerciale* (1904), *La situation de la presse* e *La Loire navigable* (1898) e si misura nell'attività letteraria con una raccolta di novelle intitolata *Bagatelles* (1910).

La figlia non manca, in più di un'occasione, di sottolineare con entusiasmo il grande

---

quelques profession isolée – horticulteur, compositeur, photographe, directeur de l'École des sciences et secrétaire du préfet”.

<sup>143</sup> Luce Abélès, *L'extravagance joyeuse. Le Clou, Le Léopard, Les Arts incohérents*, in AA. VV., *Le rêve d'une ville...*, op. cit. p. 58 : “Il n'est pas indifférent que le directeur du Phare de la Loire, George Schwob, et son fils Maurice, qui lui succédera à la tête du journal lui restent fidèle”.

<sup>144</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 20.

<sup>145</sup> Ivi., p. 28.

<sup>146</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. pp. 709-757.

<sup>147</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit., p. 21

<sup>148</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. pp. 599-600.



impegno del padre nel lavoro:

“Il venait la voir un instant tous les jours, surmené de travail..., car de lui nous dépendons tous plus ou moins”.<sup>149</sup>

“Surchargé de travail comme toujours, il n’apparaissait guère, en retard, que pour avaler à la hâte son déjeuner et son diner... passant le jour à la rédaction, la nuit à l’imprimerie, dormant quelques heures portes ouvertes, réveille au moindre arrêt des machines et redescendant réparer avec les ouvriers”.<sup>150</sup>

Tuttavia il loro rapporto è complesso, “Il m’aimait absurdement mais tendrement”,<sup>151</sup> dice Claude, dominato da un “sentiment de culpabilité à mon égard de mon père, le sentiment qu’il me donnait ainsi d’être de trop en cette “vallée de larmes” ». <sup>152</sup>

Nonostante l’ammirazione per la figlia, il padre che non predilige la letteratura, “il exécrât tout spécialement les symbolistes”<sup>153</sup> e preferisce i prosatori ai poeti,<sup>154</sup> scoraggia la giovane scrittrice negandole la sua approvazione:

“En famille, je «travillais» sur la table de la salle-à manger, livres et papiers poussés à l’un des bouts du rectangle aux heures des repas. Je me faisais un devoir d’y mettre, à défaut de délicatesse, cette franchise.

Elle était inutile.

Un jour des années précédentes, mon père ayant flatté d’un reproche, exceptionnel de sa part, unique en son genre: «Alors? tu ne fais rien?... Paresseuse!», j’avais livré entre ses mains un paquet de pages dactylographiées - les plus impubliables - m’attendant au pire...

Il me les rendit, l’air buté, sans commentaire. Il préférerait ne pas savoir”.<sup>155</sup>

---

<sup>149</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier*, 17 juin 1952, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur...*, op. cit., p. 23.

<sup>150</sup> *Ivi.*, p. 21.

<sup>151</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier*, 21 janvier 1951, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur...*, op. cit., p. 30.

<sup>152</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 717.

<sup>153</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 603.

<sup>154</sup> *Ibidem*: “même à ceux qui s’exprimaient en vers réguliers, que Victor Hugo l’exilé, l’adversaire de «Napoléon le Petit», le réconciliateur type d’opinions «républicaines»... des monarchistes, bonapartistes, progressistes-populaires, athéistes et déistes... créateur de fictions... de l’image d’Épinal: «Les Misérables» lui parût digne d’estime... et lui fournit l’occasion de souligner les ridicules *exemplaires du...* «plus grand poète français». Il était normal qu’il n’osât critiquer Corneille et Racine mais leur opposât volontiers La Fontaine ou Molière; et Tacite à Virgile... Qu’en dehors des styles classiques il n’admirât en architecture que les audaces d’ingénieur...”.

<sup>155</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 602.

“Je devins hypocrite et rusée. Je travaillais la nuit en cachette, dans une chambre verrouillée dont je masquais la lumière par dives moyens”.<sup>156</sup>

Nel capitolo intitolato *Moi-Même* incluso in *Aveux non avenues*,<sup>157</sup> come in altre parti della medesima opera, si possono individuare numerosi riferimenti alla figura paterna,<sup>158</sup> mentre nel racconto *Éve la trop crédule*, Cahun trasfigura questo rapporto in termini letterari, ironizzando sul padre, come spesso le accade:<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 29.

<sup>157</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in *Écrits...*, op. cit., p. 220 : “Remis à huitaine. Dans les bras du destin, l'homme se débattant : — Pas encore, Seigneur! Je n'ai que quatre-vingt-dix ans. Avoue qu'il serait prématuré de juger mon oeuvre, cette ébauche de corps et d'âme”; p. 221 “Pourquoi Dieu me force-t-il à changer de visage? Pourquoi Dieu bouleverse-t-il mes pénibles vertus? Sous la dent de cette Pénélope, le fil d'araignée craque... Pourquoi me défait-on sitôt que je ferme les yeux? Je ne puis répondre à mes propres questions. Peut-être une autre fois poserai-je mieux mes filets...”.

<sup>158</sup> Ivi., pp. 228-229 : “Reconnais en ce fils le mystérieux mélange des semences. Et quand l'amour sera passé, devant sa preuve grandissante recueille-toi et douloureusement te réjouis. Qu'un sourire descendant explique et démente ce pli amer de ta bouche. Sois indulgente à votre fils ; soigne-le bien cet hypocrite, embellis ce souvenir qui en dit long, rends-lui grâce : Tu peux nous faire croire à l'amour admirable qui jadis ne fut pas le vôtre.” ; p. 232 : “Vocation. A-t-on le droit d'être jaloux de toi? Lequel à notre époque est assez riche pour te posséder? Auquel permettrait-on de t'enfermer ? Tu es trop beau, trop cher, trop célèbre ! Tu es pièce de musée, bien public.” ; p. 310 : “Un soir il bat sa femme. Le soir suivant, elle bat son mari. Victoire aptère. La queue du lézard est fragile... Mais recouvrant l'usage du surhumain (de son sixième sens) l'Ange abandonne ses ailes aux mains de Madame Putiphar. Un appel de pied. L'oiseau s'envole. Sans doute ! — L'esprit seul compte. Servez -vous, dépouillez-moi : je ne m'en porte pas plus mal” ; p. 332 : “Pécher avec préméditation.

— Criez-vous en vous masturbant?

— Non, mon Père, je prie...

Une hérésie de Narcisse.

— Merci!... et ce n'est pas le premier bonheur que je vous dois.

On ne nous montre jamais que le point de vue des héros. Mais si je prends le parti d'un comparse? ” ; p. 347 : “ÉPAVES (Cauchemar). (...)J'ai rattrapé mon père et cherche à le convaincre, à travers je ne sais quelle idée, dans le tumulte, de mon génie, de ma bravoure... Mais je n'ai pas le temps. Son train arrive et ne ralentit pas. (« Ta mère va s'inquiéter ») Il court, cherchant à m'entraîner par la main, ou plutôt moi cherchant à le retenir. — Des feux éblouissants. Le marchepied brille à toute vitesse. Je ferme les yeux...

Quelque chose retombe que je tiens encore, mais le bras détendu, par un bout de chair chaude et visqueuse. Le désespoir — et, plus forte, l'horreur — me figent, et pourtant malgré moi je vois, à demi soulagée : C'est un pantin de bois articulé pour peintre qui s'agrippe à mes doigts. Le drame fut réel sans doute; mais Chirico m'a secourue... Et le plus glorieusement, le plus haut que je puis je hurle ce mensonge, espérant à force d'insistance l'imposer, le faire vivre (et mon père par-dessus le marché) : « Miracle! ce n'était qu'un gendarme!.. »”.

<sup>159</sup> Ivi., p. 359 : “Faux départ?

Paris, le 25 avril 1925.

A Monsieur le Commissaire de Police du arrondissement.

Monsieur,

Je certifie que, profitant de l'absence de ma gouvernante (sortie ce dimanche pour aller à l'église de , accompagnée de mes témoins : MM. , demeurant rue , n° ), seule et sans aide je me suis donné la mort — AVEC PRÉMÉDITATION”.

“«Mais quel est mon jour de naissance ?- Il faudra que je demande au père. Je suis trop ignorante aussi ! »

BE an ARTIST  
EASY method. Write for terms and  
list of SUCCESSFUL GENIUSES.

«Pourquoi ne le ferais-je pas? Pourquoi pas moi? Qu'est-ce qu'il dirait de voir sa petite femme devenue grand peintre, grand poète, la gloire du Paradis?- C'est curieux ce que ça donne faim ces idées-là ! Ils n'ont rien à manger, par ici?... »<sup>160</sup>

Si possono, inoltre, leggere quasi le stesse parole anche in una lettera scritta dopo il 1946 molto probabilmente a Jean Legrand,<sup>161</sup> nella quale essa torna a rievocare il suo difficile rapporto con il padre, che all'epoca pare irrisolto:

“Ces détails, ceux qui suivront, ceux qui les ont précédés, passent la mesure de mesquinerie permise au récit autobiographique. Les gens qui m'ont aimé par erreur ont crû pouvoir cultiver en moi une gentille petite plante pour leur jardin particulier. Cela ferait de la bonne menthe ou du réséda parfumé, se dit Faith et se sont dit les autres, à commencer par mon père”.<sup>162</sup>

E poi così prosegue la sua arringa, non senza una forte vena polemica, contro tutti coloro che lei definisce “les gens qui m'ont aimé”<sup>163</sup>:

“Réséda, orchidée gobe-mouches, ou sensitive, ça n'y change rien. Ils me voient libre avec dégoût. Tantôt c'est une fleur de concombre poussée sur un tas de fumier, un stupide chardon; tantôt c'est un cactus bizarre, dont la fierté ne semble que vanité, monstrueux égoïsme de l'âme.  
Mais que font-ils contre les serres chaudes et les tas de fumier? - dont ils ne

---

<sup>160</sup> Claude Cahun, *Héroïnes*, in Claude Cahun *Écrits...*, op. cit. p. 128 : “On m'a raconté qu'en suçant sept prunelles bien vertes une fille devenait garçon. Mais ça, je n'y crois pas... Il y a trop de différence. «(Avec ravissement) Quoi? le fruit c'est une pomme!- ne coûte que trente-neuf sous?... Pour sûr, c'est une occasion.- Je l'achète. Où est l'arbre?... Celui-ci, au milieu du jardin?... Mais le père dit qu'il est stérile ! - du moins, que ses fruits sont aigres, bons pour engraisser les cochons !- Sans doute, le père n'y connaît rien. Il n'est pas gourmand. Et puis, il est grognon: peut-être qu'il souffre de l'estomac- il trouve toujours le dîner manqué. «C'est vrai: cette petite pomme est exquise. Je veux lui en rapporter un quartier; ça lui fera du bien (Give one to your friend !)- Un pour lui, un pour Adam, un pour Eve. Je ne suis pas égoïste, moi ! »”.

<sup>161</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 634: “Jean Legrand (1910-1982). Essayiste, romancier, celui-ci publia notamment: *Voies et détours de la révolution* (LGT, 1941); *Journal de Jacques et Aurette et Jacques* (Gallimard, 1947) ”.

<sup>162</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 641.

<sup>163</sup> Ibidem.

réprouvent que ce qu'ils ont de bon: les fruits et les fleurs.  
 Et vous qui me reprochez la mesquinerie, qu'avez-vous fait pour m'aider à  
 vivre hors des petits murs de jardin?  
 Qu'avez-vous fait, sinon vous fortifier et construire d'une main ce que vous  
 abattiez de l'autre?  
 Qu'avez-vous fait pour étendre jusqu'à moi la prairie fraternelle dont je suis  
 avec vous l'herbe multicolore?  
 Où le vent laisse tomber la graine une plante existe ou meurt, qu'elle vive,  
 elle ne peut rien de moins que de montrer au monde un échantillon du sol, un  
 échantillon de l'espèce, un échantillon du désordre.  
 Elle se tend et se tord au besoin vers la lumière ; si sa personne et sa  
 présence insolite vous sont une gêne, une provocation, déclarez-vous, soyez  
 un ordre humain qui ose dire son nom.  
 En attendant, qui êtes-vous pour y porter remède? [...]”<sup>164</sup>

Un'altra figura importante nella formazione culturale di Claude Cahun è quella dello zio  
 Léon David Cahun (1841-1900), fratello della nonna paterna Mathilde.

Anche se non ha modo di conoscerlo personalmente, alla morte di Léon ha solo sei anni, è  
 ben informata sulle sue opere: la copertina del romanzo *Les Aventures du Capitain Magon*  
 (1875), compare nel primo fotomontaggio di *Aveux non avenues*.<sup>165</sup>

Romanziere, filologo e orientalista, fra i suoi saggi si trovano *Excursions sur les bords*  
*de l'Euphrate* (1885) e *Introduction à l'histoire de l'Asie. Turcs et Mongols des origines à*  
*1405* (1896).

Anche lui si dedica all'attività giornalistica, scrive sul giornale *La liberté* di Émile de  
 Girardin e in seguito su *Le Phare de la Loire*, pubblica il saggio di attualità politica *La*  
*France droite et la France gauche* (1873) ed è inoltre un prolifico scrittore. Fra i suoi  
 numerosi romanzi d'avventure vi sono *La Bannière Bleue* (1877), *La Tueuse* e *Les Rois de*  
*mer* (1890), *Hassan le Janissaire* (1891).

Conservatore alla biblioteca Mazarine sin dal 1875, gode di notevole prestigio come gli  
 altri membri della famiglia: “ami des symbolistes, très lié a José Maria de Heredia, il  
 encouragera les débuts d'Apollinaire à qui il présentera Saint-Georges de Bouhelier et son  
 nouveau et filleul, Marcel Schwob”;<sup>166</sup> anche verso di lui la nipote Claude nutrirà un

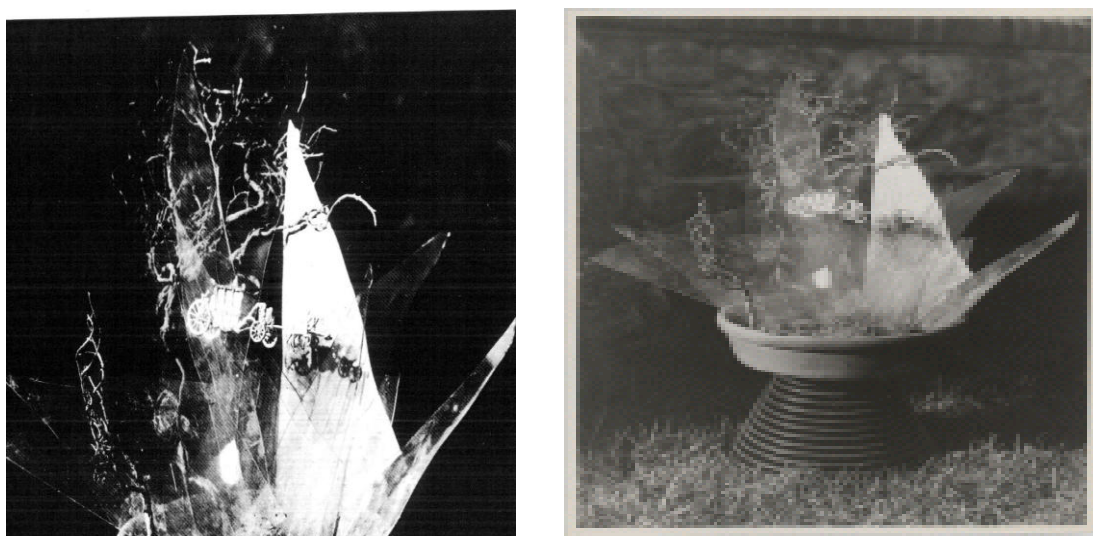
<sup>164</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 642.

<sup>165</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 181.

<sup>166</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 18.

profondo sentimento di ammirazione, tanto che a Jersey nel 1940 conserverà un suo ritratto, come lei stessa testimonia a Jean Schuster<sup>167</sup> ed a André Breton<sup>168</sup> (Fig. 13).

Anche lo zio Marcel Schwob è un'altra figura maschile di rilevante importanza per l'artista, nonostante non sia stato possibile per lei averlo come interlocutore, in quanto deceduto nel 1905 a soli trentotto anni. Le sue opere costituiscono però universi reali con i quali confrontarsi, come testimonia la presenza del suo ritratto giovanile nel secondo fotomontaggio di *Aveux non avenus*.



**Figura 13 - Claude Cahun, *Le char de couronnement I*, Coll. Arturo Schwarz, 1940 ; Claude Cahun, *Le char de couronnement I*, Coll. André Breton**

<sup>167</sup> Claude Cahun, *Lettre à Jean Schuster mai 1953*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 369 : "Celle du char n'est pas récente. Je l'ai prise en juin 1940, après l'évacuation, avant le bombardement de l'île déclarée « ville ouverte », et le débarquement – après pourparlers – des forces allemandes. [...] Cependant, un souvenir de ma famille, un portrait de mon grand oncle Léon Cahun en garde national, peint à l'aquarelle en couleurs d'image d'Épinal, se décroche tout seul (ces vieux murs d'épais granit ont leur défauts salins) et la vitre en fut brisée. C'est alors qu'avec les morceaux je jouai à fabriquer un bouquet ; quand au char... désarçonné (oui, sans doute mon portrait – à mon insu), c'était une abomination de Woolworth Bazar. Datant du couronnement de Geroge VI... ou d'Edouard VIII... je ne sais plus".

<sup>168</sup> Claude Cahun, *Lettre à André Breton 27 novembre 1938*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 369 : "mon oncle Léon Cahun en uniforme de garde national et daté 1870" ; l'immagine si trova anche sul sito web dedicato a André Breton : <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100600550#>

Cofondatore nel 1890 della rivista *Mercure de France*, Marcel Schwob, scrittore famoso, autore di molte opere fra cui *Coeur double* (1891), *Livre de Monelle* (1894) e delle *Vie Imaginaires* (1896), a cui molto probabilmente Claude Cahun si ispira per le figure femminili in *Héroïnes* (1925), è in contatto con gli intellettuali più importanti della sua epoca: Alfred Jarry gli dedica il suo *Ubu Roi*, Paul Valéry *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, André Breton ne è affascinato tanto da affermare che *Le livre de Monelle* è “un admirable manifeste libertaire, écrit en termes bouleversants ».<sup>169</sup>

La moglie Marguerite Moreno ricordandolo affettuosamente<sup>170</sup> descrive la sua dimora di studioso:

“Il habitait, rue de l'Université, une sorte d'antre sombre, écrasé entre deux stages. On y marchait sur des livres, on s'y asseyait sur des livres, le lit même était caparaçonné de livres.

Un tout petit coin, d'une toute petite table, représentait le « bureau », et encore ce tout petit coin était-il souvent couvert et caché par un livre ! Au milieu de ce flot de papier imprimé, Marcel Schwob était dans son élément”.<sup>171</sup>

Anche la nipote Claude traccia un ritratto di Marcel Schwob, che si sovrappone alla sua stessa immagine e stabilisce un ideale collegamento tra le proprie opere e quelle dello scrittore. Entrambi possono definirsi “êtres hermétiques”,<sup>172</sup> e forse lo zio ha lasciato in eredità all'artista quelle che lei considera le qualità migliori di se stessa: “un étrange et troublant univers”,<sup>173</sup> che si manifesta attraverso “les yeux de l'imagination”.<sup>174</sup>

Ecco cosa scrive in un articolo pubblicato nel 1920 sulla rivista *La Gerbe*:<sup>175</sup>

<sup>169</sup> Agnès Marcetteau-Paul, *De la révolte au rêve. Marcel Schwob et Hugues Rebelle*, in AA.VV., *Nantes le rêve...*, op. cit. p. 143.

<sup>170</sup> Marguerite Moreno, *Souvenirs de ma vie*, Phébus, Paris 2002, p. 106 : “Au moment où je le connus, Marcel Schwob était gros et portait le moustache. (...) Mais un sortilège était caché dans son regard. Ne l'eût-on approché qu'un instant, on se souvenait de ses yeux, bleus comme le ciel s'un lointain orient, cruels et perspicaces, tendres et pathétiques”.

<sup>171</sup> Ivi., p. 106.

<sup>172</sup> Claude Cahun, *Marcel Schwob*, in *La Gerbe* n. 20 mai 1920, in Claude Cahun, *Écrits ...*, op. cit., p. 473.

<sup>173</sup> Ivi., p. 475.

<sup>174</sup> Ibidem.

<sup>175</sup> François Leperlier, *Nota* in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 473: “La Gerbe, fondée et dirigée par Albert Gavy-Bélédin (collaborateur du Phare de la Loire), eut trentedeux numéros entre 1918 et 1921. Claude Cahun y collabora assez régulièrement, parfois sous le pseudonyme de Daniel Douglas. Les contributions, imprégnées d'idéalisme symboliste, sont abondantes mais aussi très inégales”.

“J’ai longtemps cru que Marcel Schwob lui non plus n’avais jamais regardé les choses qu’avec ces extraordinaires yeux déformateurs qui savent choisir et grossir le détail jusqu’à l’absurde - jusqu’au sublime.

Il m’a fait penser aux malades qui concentrent toute leur attention sur un point douloureux et le nourrissent jusqu’à lui faire absorber leur vie tout entière; et - plus justement - aux portraits des peintres primitifs: car malgré l’importance qu’ils donnent au détail, jamais les proportions ni la construction logique n’y sont sacrifiées”.

Ancora un’altra figura maschile della famiglia, completamente differente dal padre e dallo zio ricopre particolare rilevanza : il cugino Renè Cahun, affascinante e ribelle, come lei lo rievoca in *Confidences au miroir*:

“Un homme franc et de courage aventureux - allant jusqu’au défi des pouvoirs (injustes, hypocrites et lâches)... il en est mort - éprouvait de l’attrait pour moi : j’avais une vingtaine d’années”, “Il me manifesta de l’amitié.

La confiance de ses dernières lettres - des tranchées en 1917 - en fut le plus clair témoignage. Que répondre? Je voulais croire que la métamorphose qu’il s’imposait gaiement, le sort qu’il s’était attiré par sa rébellion, il y pourrait survivre.

Je ne pouvais que cela pour l’aider: l’approuver en tous points. Il ne suffisait pas. Icare aux ailes invaincues, frémissantes, peut-il sans périr patienter dans un corps de taupe?

Si je levai le masque, en 1916, je n’aurai su et ne cherchai pas à lui cacher le charme que sa puissante personnalité exerçait sur moi”.<sup>176</sup>

Claude si sente attratta dal suo anticonformismo che adotta come orizzonte entro cui circoscrivere ogni sua azione quotidiana.

Non è un caso che l’artista, molti anni dopo, in *Le muet dans la mêlée*, definisca l’incontro con René come la soluzione a ciò che lei definisce “mon énigme”:

“J’imaginai René Cahun.

Qu’ avait donc pu voir en lui «la petite souris» paralysée, silencieuse qui l’avait rencontré - une seule fois - chez grand-mère Mathilde? Pourquoi ne l’avait-elle pas oubliée?

Pourquoi l’élire pour parrain de son prénom? Puis (en 1917, après une seconde et dernière rencontre) de son nom de famille?

---

<sup>176</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir* ..., in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 598-599.

Il me présentait vraiment -je ne puis m'y tromper aujourd'hui - la solution (magique), historique à mon énigme. (...)”<sup>177</sup>.

---

<sup>177</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 659.



## 2.3 Le figure femminili

“Cloisons étanches.

Ambition : vivre sans tuteur, fût-on de l'espèce végétale.

Placer son idéal en soi-même, à l'abri des intempéries”.<sup>178</sup>

(Claude Cahun, *Aveux non avenus*).

La situazione si complica per la parte femminile della famiglia. Le figure ambigue della nonna paterna Mathilde Cahun, “l'imponente Madame George Schwob”<sup>179</sup> e soprattutto della madre Victorine Marie Antoinette Courbebaisse “traitée en “aliénée”,<sup>180</sup> si pongono ai confini tra il sodalizio intellettuale e il groviglio sentimentale.

Se appaiono, come scrive Leperlier “énigme irredutable (...) qu'on ne résout pas à la souffrance qu'on endure”,<sup>181</sup> la forma del loro rapporto con la scrittrice, irriducibile a una definizione precisa, diviene dapprima matrice e presupposto dell'incessante ricerca che l'artista compie su se stessa, mentre in seguito entrambe le figure femminili assumono la valenza di esempi da superare per poter vedere di fronte a sé un nuovo orizzonte.

Ecco cosa dice Claude della nonna Mathilde:

“En vain je m'adressai au Sphinx don't je m'étais formé près d'elle une sorte de fantôme familial comme un chat, pour me livrer le mot de l'énigme universelle. Je me sentais acculée à la déchiffrer ou périr...”<sup>182</sup>

Sono pure significative le parole e le immagini che definiscono la madre Antoinette:

---

<sup>178</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 213.

<sup>179</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 18.

<sup>180</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroirs*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 585.

<sup>181</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 24.

<sup>182</sup> Ivi., p. 28.

“Maman a le calme sourire et les formes d'une statue que j'ai vue à Paris. Je l'ai bien reconnue... Mais d'un coup, c'est brisé. Ses cheveux s'écroulent, le visage est défait, un mouvement l'emporte. Il la soulève, plus belle encore!... C'est une statue *volante*... une frégate glissant sur les nuages... Immense...”<sup>183</sup>

“Je sens venir ses crises. (...) Dans le corridor de notre appartement, rue du Calvaire, je m'enfuis, poursuivie par une grande et forte fantôme, une diablesse blanche... Elle m'allonge un coup de pied aux reins. Je tombe. J'ai beau me taire; elle voit qu'elle m'a fait mal; elle tombe à genoux près de moi et se met à hurler... On arrive. On nous sépare”.<sup>184</sup>

Ricopre invece un ruolo a parte la zia attrice Marguerite Moreno, “parfaite amie”<sup>185</sup> di Colette, che insieme a Marcel Schwob, rappresenta la parte della famiglia con cui la giovane Claude si sente più affine, come del resto la nonna Mathilde (1829-1907) figlia di Anselme Cahun e di Julie Rosenfeld sposata a George Schwob.

Dal ritratto che viene tracciato dalla nipote Marguerite Cahun, nel testo inedito *Une Jeunesse quai de Conti (1895-1900)*<sup>186</sup>, appare come una figura femminile “d’une intelligence rare, masculine, de grande culture”<sup>187</sup> e soprattutto con notevole influenza nell’ambiente intellettuale nantese e parigino:

“tante Mathilde que était belle sous l’Empire était encore vers 1892 crainte pour son mordant. (...)

À Paris où elle logeait pour de brefs séjours au Palais de l’Institut, chez son frère cadet, le savant orientaliste Léon Cahun, alors bibliothécaire à la Mazarine, elle dominait.

On abandonnait à sa grandesse les plus belles pièces de l’Appartement ; (...) elle passait au grand salon où Nounou, constamment dérangée par les coups de sonnette, introduisait à la Cour toutes les huppées nantaises de passage et les générations parisiennes qui l’avaient connue de fait ou de ouï-dire, belle,

---

<sup>183</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 618-619.

<sup>184</sup> Ivi., pp. 618-619.

<sup>185</sup> Colette, *Préface*, in Marguerite Moreno, *Souvenirs de ma vie*, Édition Phébus, Paris 2002, p. 17.

<sup>186</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur* ..., op. cit. p. 18.

<sup>187</sup> Ivi., p. 17 : “l’orgueil sauvage. (...) Grande, altière, massive après la soixantaine, le cher masque oblong des Cahun, aux corbe orientales flétri après dix ans de séjour en Égypte, encastré dans les bandeaux plats, gras et trop noirs de la perruque, la séduction des yeux bruns mêlés d’or vert invraisemblablement allongés vers les tempes, détruite par la flore incongrue au bord des paupières supérieures de plates verrues brunes, sortes de macarons”.

savante, remarquée par l’auteur de l’Histoire du Consulat et amie de la première Madame de Girardin”.<sup>188</sup>

Mathilde Cahun ricopre un ruolo centrale anche nelle vicissitudini familiari: ha un rapporto conflittuale con la figlia “Maggy”,<sup>189</sup> di cui Claude ricorda le crisi nervose peggiori di quelle della madre;<sup>190</sup> non accetta il matrimonio di Maurice con Marguerite Courbebaisse, come testimonia una lettera da lei stessa scritta all’altro figlio, Marcel Schwob,<sup>191</sup> “son préféré”,<sup>192</sup> ma con la giovane nipote riesce a instaurare un solido rapporto. Dirà di lei Claude “mon asile de paix chez ma grand-mère aveugle - seule avec elle -, son influence sur moi...”,<sup>193</sup> anche se la nonna non si sottrae dal criticare il padre Maurice:

“Quand Mathilde cessait de me terrifier par ses violences verbales contre mon père (elle souffrait de ne plus diriger le journal qu’indirectement, et, d’une façon générale, soupçonnait, non sans raison, Maurice d’édulcorer, sous prétexte de la ménager, tout ce qui pouvait lui être désagréable... loin de l’apaiser cette attitude l’exaspérait, et m’eût exaspérée comme elle... déjà petite enfant, malgré ma tendresse, mon admiration pour son affectueuse patience durant les engueulades, il m’arrivait de sentir confusément que grand-mère, avait raison contre lui... je n’en étais que plus déchirée...).”<sup>194</sup>

Nonostante questo la personalità e la vasta cultura di Mathilde, conquistano l’ammirazione dell’artista, che in presenza di un difficile rapporto sia con il padre che con la madre,<sup>195</sup> trova in lei un approdo sicuro:

---

<sup>188</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 18.

<sup>189</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 618: “(Elle appelle Marguerite, sa perle... et la maudit... «Elle est retournée à son voyou, elle se jette au pourceau... ma fille... avec un talent pareil... une beauté royale... la lignée de David... qu'elle soit maudite ! »)”.

<sup>190</sup> Ivi., p. 619 : “Les «crises» de maman n’étaient rien à côté de Marguerite. Des épouvantables rires aux larmes qu'elle avait ! Je ne sais pas si les Ogres étaient tout à fait là, ni combien de jours se sont passés ainsi... Souvent je me roulais en boule dans mon refuge, tremblant et me mordant les poings... Sans doute la bonne ou papa me trouvant là m'ont emporté chez grand-mère”.

<sup>191</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur ...*, op. cit. p. 23: “Les enfants sont rentés... avec leur mère, cette dernière plus “out of” ... que jamais. Maurice compte d’essayer des systèmes d’isolement”.

<sup>192</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. La gravité des apparences*, in AA.VV., *Le rêve d’une ville. Nantes et le surréalisme...*, op. cit. p. 261.

<sup>193</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 585.

<sup>194</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur ...*, op. cit. p. 26.

<sup>195</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 585: “les soucis matériels, mon père surmené de travail, moralement écrasé... ma présence chez les uns, chez les autres, au «Rodi» (Finistère), à Bondi-la-Forêt, à Paris (1900), à Nantes, à Amélie-les-Bains (Pyrénées orientales), où je faillis mourir empoisonnée, puis de nouveau à Nantes (où j'attrapai la typhoïde)”.

“Ma grand-mère aveugle y ajoutait la lecture que je lui faisais d'extraits de Sénèque et le récit qu'elle me faisait de la mort de Socrate, des œuvres d'Homère, de Sophocle, de légendes Spartiates, celle de la mère «patriote», celle de l'enfant se laissant dévorer sans mot dire les entrailles par un renard... ”.<sup>196</sup>

“Il lui arrivait de parler de (...) l'antique... et de la Palestine... de la Bible... de la Mythologie grecque, de la Grèce, de Sparte, d'Homère, de Socrate... Ce sujets, les derniers surtout, me tenaient sous le charme.”<sup>197</sup>

L'influenza di Mathilde su Claude oltre a quella del cugino René, risulta determinante e spiega la scelta del suo pseudonimo:

“Mon admiration pour grand'mère Mathilde, jointe aux sentiments que j'éprouvai, dix à douze ans plus tard, pour le fils et la veuve de Léon Cahun – qui représentait (représente a mes yeux) mon véritable nom plutôt qu'un pseudonyme”.<sup>198</sup>

Se il rapporto con la nonna paterna appare, ricco di conflitti ma proficuo, il legame dell'artista con la madre è tanto drammatico quanto ricco di affinità.

Victorine Marie Antoinette Courbebaisse sposa Maurice Schowb e dalla loro unione oltre a Claude, nasce un altro figlio,<sup>199</sup> Georges (1888-1968), con il quale Claude ha un rapporto pressoché inesistente.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 717.

<sup>197</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur ...*, op. cit. p. 26.

<sup>198</sup> Ivi., p. 612.

<sup>199</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur ...*, op. cit., p. 19 : “Bon élève au lycée de Nantes, il se marie en 1910 et s'orient vers l'industrie puis le journalisme médical. Membre de la “Société scientifique d'hygiène alimentaire, il crée en 1952, Le Petit écho diététique et ouvre un magasin à Paris”.

<sup>200</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir ...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 612 : “Famille! L'autre: la catholique. J'ai beau me dire: c'est leur éducation, leur classe sociale... ses préjugés, sa *rapacité* «normale». *Ils ne savent pas ce qu'ils font*. J'ai beau trouver des excuses à celui (renégat) que, par humour, je surnomme *Abel* m'efforcer de croire que sa faiblesse de caractère - héréditaire? - est à l'origine de tout ce qui m'a révolté chez lui dès ma jeunesse... et qu'ensuite il s'est laissé manœuvrer... à son détriment - une fois au moins, et qui lui a fait pousser les hauts cris ! Plus que moi. (...) S'est-il aperçu qu'il recevait le coup de ses *complices* ? J'en doute, Il ne jetait les hauts cris que d'avoir été matériellement lésé. Qu'il le fût moins que moi lui importait peu. Que je l'eusse été seule, comme précédemment, il s'en serait félicité... J'ai beau imaginer, à tort ou à raison, qu'il souffre secrètement, à ses heures, de la voie qu'il s'est «choisie»... je prévois qu'il n'y aura rien à faire... qu'un jour ou l'autre tombera mon silence hermétique - défensif. Famille ! cette fois, une fois pour toutes, ah... MERDE !”.

Durante tutta la sua vita, Antoinette è afflitta da crisi nervose e depressioni destinate a divenire croniche. Trascorre l'esistenza in un continuo andirivieni tra vari istituti psichiatrici, sino a morirvi molto probabilmente intorno al 1930.

Claude Cahun rievoca questo doloroso aspetto della sua vita familiare in una lunga lettera all'amico Charles-Henri Barbier<sup>201</sup> oltre che in *Aveux non avenues*<sup>202</sup> e conserva di lei un commovente ricordo:

“Je ne la revis qu'alors... morte – méconnaissable presque : convulsée... Mon souvenir d'elle vivante était l'expression d'une insouciance gaieté quasi enfantine... - riant à travers ses pleurs, même au cours de ses crises”.<sup>203</sup>

Le ipotesi di François Leperlier, che ha avuto accesso a molti documenti inediti e alle testimonianze di persone che hanno conosciuto l'artista, mettono in evidenza le molteplici implicazioni derivanti da questo rapporto:

“Cette profonde désorientation, ce vacillement infini d'une imago maternelle minée par l'angoisse ne seront pas sans conséquences sur le rejet de la maternité, comme sur la quête d'un passage par-delà la féminité établie. Nous insisterons sur l'extrême complexité de la relation (...), sur le déni du corps propre et de la différence sexuelle que peuvent être associés à une forme caractérisée d'anorexie mentale dont les prolongements psychosomatiques seront considérables, autant sur le plan morphologique que fonctionnel”.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur ...*, op. cit. p. 24 : “J'avais voulu la voir (la maison de santé était à Paris), m'assurer qu'elle était bien – comme on me l'avait certifié – aussi heureuse... que possible... là. Un ingénieur de Nantes (originaire des Antilles, de peau presque noire), un ami de nos parents avec lequel je m'entendais bien, m'avait accompagnée. Avec moi il insista en vain pour voir la malade. Le psychiatre m'inspira la plus grande méfiance. Mais que pouvais-je faire ?”.

<sup>202</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues ...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 336 : “ Le mystère, c'est la serrure à laquelle un œil, faute de mieux, sert de passe-partout. Ainsi : — Maman ! pourquoi sont-ils dans l'eau les bateaux, Maman ? Mais la mère est ailleurs, hors de l'eau, hors des barques, hors d'elle-même. La décentralisation de son esprit est achevée. La dure vie sociale l'a contrainte à remplacer les « pourquoi » par autant de « parce que », de « pour que » péremptories. Elle dit (s'étonnant peut-être de la couleur du ciel...) — Parce qu'il fait beau temps. Sans discuter (car il entend qu'on n'a pas répondu), sans céder, l'enfant répète : — Pourquoi sont-ils dans l'eau les bateaux ?”.

<sup>203</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur ...*, op. cit. p. 24.

<sup>204</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur ...*, op. cit., p. 25.

Tuttavia se dagli scritti dell'artista, soprattutto in *Confidences au miroir*,<sup>205</sup> emerge un legame molto forte,<sup>206</sup> l'aspetto sorprendente è che non risulta affatto privo di complicità, come affiora anche dal tentativo di ripercorrere l'albero genealogico della madre per comprenderne la personalità.<sup>207</sup>

Agli occhi dei familiari Antoinette viene considerata "une honte qu'il convient de cacher au «monde»",<sup>208</sup> per la figlia invece le sue crisi nervose assumono un tratto distintivo, che la rendono unica:

"le merveilleux et consternant mystère de ce que les adultes nommaient ses «crises», le déchirement de lui être arrachée, rendue pour en être séparée de nouveau....".<sup>209</sup>

Claude è convinta che quei sintomi siano una forma estrema di ribellione al fardello dell'ingombrante ambiente familiare:<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*..., in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., pp. 618-619 : "Maman me nommait «mon petit crochon»! Elle me retroussait le bout du nez. Elle s'attristait de constater que, malgré tout, je n'avais pas le nez grec. Mes oreilles un petit peu décollées la désolaient. C'est comme pour le nez : «Il est petit ; il serait tout à fait joli si... Elle seront parfaites tes oreilles, mon petit crochon, si tu veux bien... » Je la laissais faire. Elle me faisait porter un béguin... qui disparut avec elle... (...)Maman porte un peignoir de dentelles sur dentelles à fichu Marie-Antoinette. Il n'est pas transparent. Mais quand elle a sa crise elle oublie ses vêtements de dessous, et de fermer sa robe plus bas que la taille. Elle vogue par la chambre et ses cuisses me fascinent dans sa marche incessante. Plus blanches que ses voiles, plus blanches que le marbre... (...). Ça commence par le «petit cochon» plus tendre et plus fréquent; ça continue par le refus de m'embrasser, de me voir... (...) Elle m'allonge un coup de pied aux reins. Je tombe. J'ai beau me taire; elle voit qu'elle m'a fait mal; elle tombe à genoux près de moi et se met à hurler... On arrive. On nous sépare".

<sup>206</sup> Ivi., p. 618 : "de l'enfant Spartiate rongé par un renard...// *ne faut pas le dire*... moi, c'est pareil; je voudrais bien, je ne peux pas crier, mais les larmes...quand ils m'ont enlevée à maman... Il n'en faut plus".

<sup>207</sup> Ivi., p. 606 : "Je compris de moi-même, et mon père le confirma, puis des lettres dont j'héritai... que Mary-Antoinette, bizarre, entre un père qu'elle adorait... esprit scientifique, éducateur absurde, idéologue naturaliste... entre ce père qui la fit assister à l'accouchement mortel d'une chèvre... et sa mère physiologiquement anormale, au tempérament capricieux, passant des effusions aux rancoeurs froides, préférant sa fille cadette, et, sous prétexte de marier ses deux filles, toujours en représentation, organisant des fêtes et des soirées dansantes... leur donnant le goût de ces vanités-là... que Mary-Antoinette était mal adaptée, sinon inadaptée, au mariage quel qu'il fût. Son premier enfant fut une épreuve. Sept ans passèrent. Je sais qu'elle eût préféré en rester là".

<sup>208</sup> Ivi., p. 585.

<sup>209</sup> Ibidem.

<sup>210</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*..., in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure*..., op. cit. p. 27 : "Ma mère Mary-Antoinette, 'aryenne', catholique, déchirée entre sa famille (sournement antisémite), ma grand'mère maternelle fière de ses ancêtre et prenant ouvertement parti pour Dreyfus et mon père excessivement conciliateur (l'honneur de l'armée française etc.)".

“Une excentrique. Elle avait une bibliothèque héritée du grand-père. Jamais je ne l'ai vue ouvrir un livre.

Les papiers timbrés suffisaient. Toinette lisait des comptes... et Ibsen. Et ses annotations subjectives étaient révélatrices. Frivole, elle était sans dessein, à peine celui de plaire. Elle aspirait à la culture, à l'indépendance véritable et ne pouvant les conquérir devenait un objet de scandale”.<sup>211</sup>

Non senza un implicito rimprovero nei confronti del padre:

“L'effort de l'humaniser tournait ce trait au ridicule: une hypersentimentalité masquait sa nature véritable”.<sup>212</sup>

Emerge invece un'evidente affinità tra lei stessa, che scrive: “M'étant dès la première lueur de conscience connue indésirable et préférée mort-née, j'ai pu sortir de la voie qui m'était tracée (...) par la rébellion”,<sup>213</sup> e ciò che racconta di Antoinette:

“Elle ne s'en dotai même pas. Impulsive, subversive sans le savoir, elle s'aliénait aisément son milieu et n'en trouvait pas d'autre... hormis la maison de santé. (...)

Son intelligence était mise en échec par une hypersensibilité de chat. Il eût fallu la ménager en cela suffisamment pour que ce trait cessât d'être à chaque instant manifeste... incontrôlable”.<sup>214</sup>

Tuttavia nel tentativo di delineare uno spazio comune alle loro due esperienze, ne pone in evidenza anche la fondamentale difformità: il disagio materno, che non trova sbocco nella produzione artistica, è destinato a condurla verso un'esistenza in contrasto con le regole di buona condotta di una famiglia di intellettuali alto borghesi.

Claude invece riuscirà a evitare la sorte toccata alla madre allontanandosi da Nantes, sua città natale e dalle influenze familiari, per raggiungere prima Parigi, e poi l'isola di Jersey, insieme all'inseparabile compagna e sorellastra Suzanne Malherbe.

---

<sup>211</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 611-612.

<sup>212</sup> Ibidem. 611-612.

<sup>213</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 573.

<sup>214</sup> Ivi., pp. 611-612.

Ed è proprio a Parigi<sup>215</sup> che molto probabilmente ha modo di incontrare la zia Marguerite Moreno<sup>216</sup> (1871-1948) che nel 1900 diviene moglie di Marcel Schwob.

Marguerite non è solo una famosa attrice di teatro, conosce infatti Mounet-Sully, Francis Blanche, Sarah Bernhardt e Roger Blin, ma recita anche in più di cento film, con importanti registi fra cui Jacques Tourneur, Sacha Guitry, Georg Pabst e Claude Autant-Lara.<sup>217</sup>

A questo proposito è lecito pensare che Claude Cahun abbia tratto esempio dalle attività della zia, per la sua esperienza di attrice teatrale.

Marguerite conosce e frequenta numerosi artisti e intellettuali, di cui fu, come lei stessa afferma “l’interprète ou l’amie (parfois les deux)”.<sup>218</sup>

Ne dà testimonianza nelle due parti intitolate *La Statue de sel* e *Bonhomme de neige*<sup>219</sup> in *Souvenirs de ma vie*, grazie a una galleria di ritratti, che includono uomini di teatro, attori, ma anche scrittori, da lei conosciuti, fra cui Alexandre Dumas Fils,<sup>220</sup> Paul Verlaine,<sup>221</sup> George Rodenbach,<sup>222</sup> Armand Silvestre<sup>223</sup> e altri incontrati grazie a Marcel Schwob, fra cui Stéphane Mallarmé,<sup>224</sup> Alfred Jarry<sup>225</sup> e Anatole France.<sup>226</sup>

Inoltre legge in scena i versi dei poeti simbolisti:<sup>227</sup> “une séance autour de Claudel”,<sup>228</sup> presso Adrienne Monnier, della quale Claude diviene amica, è rimasta famosa.

---

<sup>215</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 139: “elles habitèrent même un moment quasiment l’une en face de l’autre. On peut supposer que Claude ne manquât pas d’évoquer ses propres aspirations et de solliciter éventuellement des recommandations”.

<sup>216</sup> J.P.S., *Note de l’éditeur*, in Marguerite Moreno, *Souvenirs de ma vie...*, op. cit., p. 10 : “Moreno était le nom de sa mère”.

<sup>217</sup> Claudine Brécourt-Villars, *Notes et Filmographie*, in Marguerite Moreno, *Souvenirs de ma vie...*, op. cit. pp. 319-326.

<sup>218</sup> Marguerite Moreno, *Souvenirs de ma vie...*, op. cit. p. 34.

<sup>219</sup> J.P.S., *Note de l’éditeur*, in Marguerite Moreno, *Souvenirs de ma vie...*, op. cit. p. 13: “publiés d’abord – de décembre 1924 à mars 1925 – dans les colonnes des Annales politique et littéraire, avant d’être repris en volume par Flammarion en 1926).

<sup>220</sup> Marguerite Moreno, *Souvenirs de ma vie...*, op. cit. p. 49.

<sup>221</sup> Ivi., pp. 53-57.

<sup>222</sup> Ivi., pp. 67-71.

<sup>223</sup> Ivi., pp. 71-74.

<sup>224</sup> Ivi., pp. 94 : “il eut pour moi une indulgente sympathie et me la témoigna surtout à Valvins où je passai de longs mois dans une maison toute proche de la sienne”.

<sup>225</sup> Ivi., p. 98: “il venait voir Marcel Schwob, et lui communiquer le manuscrit, encore incomplet, d’Ubu Roi”.

<sup>226</sup> Ivi., p. 100: “C’était un plaisir rare que celui que donnait le contact de ces magnifiques intelligences”.

<sup>227</sup> Marguerite Moreno, *Souvenirs de ma vie...*, op. cit. p. 35, “Les poètes ont aussi leur place dans ma mémoire, je leur dois tant! L’époque à laquelle florissait l’École Symboliste a été la plus belle période d’art de ma vie. Pour que la foule acceptât des vers qui brisaient les inflexibles rythmes parnassiens, des vers “difficiles”, comme on disait alors, il fallut lutter, se dépenser sans compter.”.



Si cimenta anche con la letteratura: scrive diversi testi autobiografici raccolti in *Souvenir de ma vie*, che comprende anche dei racconti, fra i quali se ne trova uno dal titolo *Cendrillon*, personaggio che fa parte anche della galleria di ritratti femminili di Claude Cahun intitolata *Héroïnes*.<sup>229</sup>

Le due artiste, Claude e Marguerite, condividono inoltre un'altra esperienza comune: nel 1933 entrambe scrivono sul numero 3-4 della rivista *Minotaure*, in risposta al quesito *Quelle a été la rencontre capitale de votre vie?*.

Alla luce di tali complessi rapporti familiari emerge che, sebbene il conflitto con le figure maschili, e il tentativo disperato di assimilarsi e in seguito sopravvivere a quelle femminili, sia ben presente nei suoi scritti, si può intravedere come attraverso le sue opere l'autrice si imponga di elaborare questo conflitto instaurando con esso un rapporto dialettico.

Essa ne conferma la necessità, tuttavia si sente costretta a prenderne le distanze, senza peraltro rinunciare a inscrivere tutti questi materiali, solo apparentemente disomogenei, in un processo dove possono acquisire una nuova vitalità concettuale.

La sua arte consiste infatti nel superare l'aspetto psicologico e calarlo in un universo immaginario, come lei stessa afferma: "n'ayant vécu que dans un monde imaginaire",<sup>230</sup> nel quale si pone la questione della costruzione di una identità mai completamente definita, che rifugge ogni tentativo di pacificazione e che trova la sua ragione di esistere in questa incessante ricerca, come ella stessa scrive: "Je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême pointe",<sup>231</sup> e in un continuo tentativo di ridefinire ogni cosa:

"J'ai toujours su tourner l'obstacle, même celui des noms propres, sans me priver de «légitimer» ma répugnance, la nécessité de leur acceptation tels quels, l'attrait de les modifier à ma guise et la valeur que je leur conférais en usant de ce tour: Ô mal nommés, je vous renomme ! Ô bien aimés, je vous surnomme ! Ô discrédités... Objet, sujet, idée, mot, je vous fais

---

<sup>228</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 139.

<sup>229</sup> Claude Cahun, *Cendrillon, l'enfant humble et hautain* in *Héroïnes*, in Claude Cahun, *Écrits* op. cit., pp. 143-145.

<sup>230</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 28 ; Claude Cahun, *Aveux non Avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 215 : « Je ferme les yeux pour délimiter l'orgie. Il y a trop de tout. Je me tais. Je retiens mon haleine. Je me couche en rond, j'abandonne mes bords, je me replie vers un centre imaginaire... ».

<sup>231</sup> Claude Cahun, *Aveux non Avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 178.

confiance.”<sup>232</sup>

Questa pulsione verso una metamorfosi incessante, riguarda se stessa, sin dagli anni dell’adolescenza:

“J’ai plaisir à relire aujourd’hui Chateaubriand. Jadis, au lycée, j’avais une prédilection pour lui. ...

Je signais mes «dissertations françaises» de mon second prénom: «Renée» (ma repugnance de Lucy pour les uns, de Lucie pour les autres, de servir de litige familial jusque en ce mon - prénom, choisi - avec l’y - par ma mère, mais choisi à contrecœur car elle avait d’abord souhaité «Fanette»)...

Mon goût (encore sans objet) de l’androgynat (ma plume de lycéenne se faisait un jeu d’escamoter l’E muet de René...), enfin mon cousin René (fils de mon grand-oncle Léon Cahun) y étant aussi - avec le René de Chateaubriand – pour quelque chose”.<sup>233</sup>

L’artista ribadisce di continuo questa sua tendenza. A questo proposito è interessante notare come nel racconto *L’épouse essentielle ou la Princesse Inconnue*, incluso nella raccolta *Héroïnes*, fortemente influenzata dalla sua esperienza come attrice, essa così si esprima:

“Plus un chef de catégorie est vague, malléable (innommable), et plus nous lui donnerons de moutons.

J’en sais que seul un souci de préciser leurs détails inutiles ou même inexplicables empêche de tenir cet emploi.- supprimez leur scrupule, leur nom, vous les rendez célèbres: ils n’en sont que plus représentatifs”.<sup>234</sup>

Lo stesso si può dire per il giudaismo: le origini ebraiche sono un importante punto di partenza che Claude Cahun non perde occasione di rimarcare.<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 585.

<sup>233</sup> Claude Cahun, *Feuilles détachées...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 659.

<sup>234</sup> Claude Cahun, *L’épouse essentielle ou la Princesse Inconnue*, in *Héroïnes*, in Claude Cahun *Écrits...*, op. cit., p. 151.

<sup>235</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 750 : “Bode et Cie, sachant l’origine israélite de mon père - athée; l’origine catholique de ma race - convertie au protestantisme ; ayant à leur disposition tous nos papiers de famille, y compris la correspondance de mon arrière-grand-père paternel, rabbin à Francfort-sur-le- Mein, avec sa fille Mathilde, institutrice en Angleterre, suivi des lettres d’amour de mon grand-père George Schwob, à l’époque de ses fiançailles (1853) avec Mathilde (Cahun)... conclurent, sans doute, que mes antécédents religieux étaient indéchiffrables ! – Comment pouvais-je leur dire si j’avais été baptisée - ou non... et, si oui, à l’église catholique ou au temple protestant? Il est vrai qu’au temple protestant de Nantes ma mère m’avait fait suivre «l’école du dimanche», mais ça n’avait duré que quelques mois... ma mère partie de Nantes, je n’y étais pas retournée... et je n’avais que cinq ou six ans... Il est vrai que

Silvana Turzio ne mette in evidenza le profonde implicazioni facendo riferimento a *La vie juive* di Léon Cahun e al testo recente *Le livre du Cohen. Spécificité du Cohen, hier et aujourd'hui*, scritto dal rabbino parigino Emmanuel Chouchena:

“Essere un Cohen, (Cahun o Kohanim) è un dato distintivo forte, legittimato solo dalla purezza genealogica su ben tre generazioni, sottolineato dal gesto delle mani che devono essere incrociate affinché al momento della benedizione la luce divina possa trapelare dagli spazi tra le dita intrecciate”.<sup>236</sup>

A questo proposito, la scelta del suo pseudonimo definitivo, fra quelli che adotta<sup>237</sup> nel corso della sua attività di giornalista, fra cui Claude Courlis,<sup>238</sup> oppure Alfred Douglas, (il nome dell'amante di Oscar Wilde), risulta emblematica.

La preferenza data al nome Claude, deriva dal fatto che nella lingua francese il nome è sospeso tra l'incerta definizione del maschile e del femminile e quindi non “une identité perdue, inexistante ou introuvable, mais une identité qui ne se définit pas parce qu'elle brouille les répertoires et disqualifie les codes”,<sup>239</sup> come rileva anche Marco Belpoliti in un articolo apparso sulla rivista *Elephant & Castle*,<sup>240</sup> e in seguito confluito nel suo saggio *Crolli*,<sup>241</sup> che fa a sua volta riferimento a *Celibi*<sup>242</sup> di Rosalind Krauss, nel quale lo studioso mette in evidenza, come in Cahun la negazione di un io monolitico si manifesti a

---

de douze à treize ans j'avais assisté, dimanches et fêtes, aux offices de l'église anglicane d'Ashted... mais c'est que telle était la coutume de la pension où mon père m'avait envoyée, cette année-là, pour apprendre l'anglais... ”.

<sup>236</sup> Silvana Turzio, *Claude Cahun. Tra l'una e l'altra*, in Franca Franchi (a cura di), *Il testo crudele...*, op. cit., p. 107.

<sup>237</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 329 : “Pour paraître prochainement. Ayant résolu d'aimer, j'essayais des diminutifs aux noms éligibles, comme la femme enceinte prépare un prénom en même temps que la layette du prisonnier inconnu. Mais, double travail, (il faut tout prévoir) garçon ou fille ? Arlequin”.

<sup>238</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 593 : “Plus libre..., adolescente... promenant mes premiers écrits chez divers éditeurs, je suis allée, selon ma loi, vers les oiseaux de mer: «Ton nom sera le mien», un Courlis s'appela”.

<sup>239</sup> François Leperlier, *L'assomption de Claude Cahun*, in AA. VV., *La femme s'entête ...*, op. cit., p. 114.

<sup>240</sup> Marco Belpoliti, *Lunga vita alla nuova carne!*, Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario, Prima Serie, [http://193.204.255.75/elephant\\_castle/web/saggi/lunga-vita-alla-nuova-carne/7](http://193.204.255.75/elephant_castle/web/saggi/lunga-vita-alla-nuova-carne/7), p. 3:

<sup>241</sup> Marco Belpoliti, *Crolli*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2009.

<sup>242</sup> Rosalind Krauss, *Celibi*, Codice, Torino 2004.

favore di un soggetto che incarna, in termini sia letterari che sessuali, una modalità che va oltre le categorie di *gender*:

“Un essere umano che oscilla tra il femminile e il maschile, non un androgino, piuttosto uno (o un) *Bachelor*, identità mutante in cui maschile e femminile si scambiano continuamente di posto, sino a risultare, sul piano della definizione di identità, perfettamente intercambiabili”.<sup>243</sup>

Dunque la scelta del cognome ebreo “Cahun”, uno dei pochi punti fermi delle sue innumerevoli metamorfosi, come si legge in Rosalind Krauss, assume una valenza particolare:

“Ciò che passò senza praticamente alcun commento fu che Cahun è una forma francese di Cohen, e pertanto implica di appartenere, tra gli ebrei, alla classe rabbinica, esattamente come Levy indica un'appartenenza alla classe liturgica sottosacerdotale. Per quando innegabilmente ebreo, il cognome Schwob aveva assunto una patina culturale che in qualche modo lo difendeva contro l'antisemitismo dai suoi portati etnici, unendosi, tra gli altri, a cognomi come “Proust”.

L'atto provocatorio inerente alla scelta di lasciare il cognome “Schwob” per prendere quello di “Cahun” può essere visto soltanto come la volontà di sbattere in faccia al forte antisemitismo della Francia del dopoguerra la propria appartenenza al popolo ebraico, un tipo di provocazione in tutto e per tutto pericolosa quanto quella di esibire il suo lesbismo.

Ora, Claude Cahun non era l'unico membro dell'avanguardia del primo dopoguerra francese ad abbinare il travestitismo e l'ebraismo in un unico gesto provocatorio. Marcel Duchamp racconta a Pierre Cabanne (...) “Non ho trovato un nome ebraico che mi piacesse particolarmente, o che mi attraesse, e immediatamente mi venne un'idea: perché non cambiare sesso?... il nome Rose Sélavy nasce da questa idea”. (...) Questo parallelismo tra Cahun e Duchamp, alias Rose Sélavy, va chiaramente oltre la scelta dei nomi. (...) E dato che entrambi caratterizzano questa loro ricerca attraverso un ripiegamento nel quale non solo le identità si riflettono come in una doppia ellisse, ma la posizione dell'osservatore diventano intercambiabili, il parallelo si fa sempre più avvincente”.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Marco Belpoliti, *Crolli...*, op. cit., p. 29.

<sup>244</sup> Rosalind Krauss, *Claude Cahun e Dora Maar: come un'introduzione*, in *Celibi...*, op. cit., pp. 38-39.

Per questo il giudaismo diventa, come scrive Marthe Robert per l'opera di Kafka, "lo schema di una condizione infinitamente più generale".<sup>245</sup>

Ecco le parole di Claude:

"Si l'hérédité m'y a prédisposée, c'est indirectement: aucun de mes ascendants n'en fut affligé, que je sache, ni le fut ou ne l'est aucun des collatéraux ni descendants de ma famille paternelle israélite, ni de ma famille maternelle catholique ...".<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Marthe Robert, *Introduzione* a Franz Kafka, Journal, Grasset, Paris 1954, p. XIV-XV.

<sup>246</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 585.

## 2.4 L'angoscia dell'influenza

“Alors que (...) l'oubli seul - préliminaire à toute création- est synonyme d'existence...”<sup>247</sup>  
(Claude Cahun, *Feuilles détachées du scrap book...* ).

“Donner le bon exemple. Ce n'est pas facile. Afin de s'y encourager, prendre le néant pour idée fixe, y penser chaque jour.  
Parviendrai-je au résultat tant désiré?”<sup>248</sup>  
(Claude Cahun, *Aveux non avendus*)

Se risulta innegabile che l'opera di Claude Cahun è strettamente legata alla sua biografia, è altrettanto evidente il tentativo dell'artista di dare vita a un complesso mondo immaginario che le permette di rielaborare in maniera originale il semplice dato biografico.

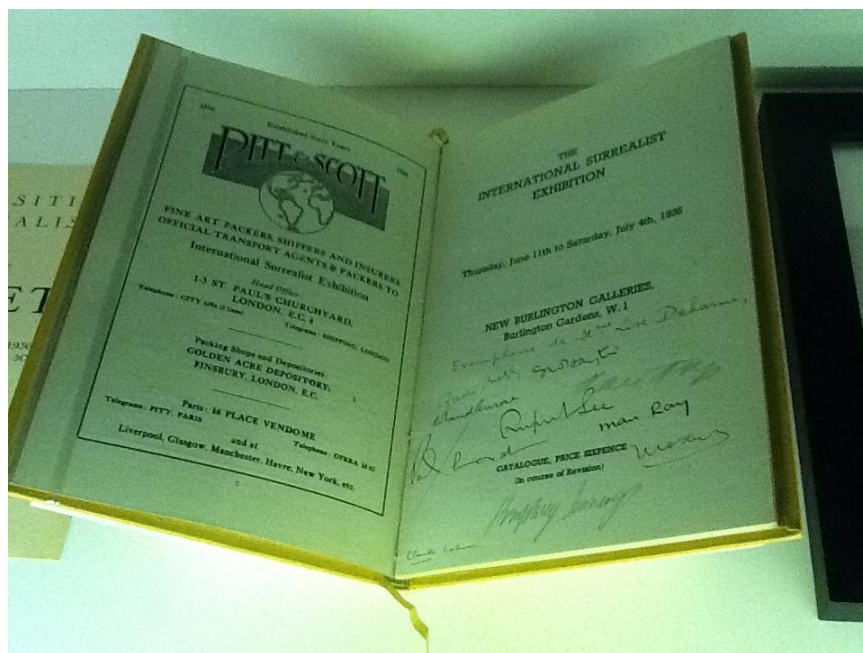
L'autrice, innanzitutto, compie uno sforzo titanico, quello di abitare uno spazio che si divide tra l'attività letteraria e quella politica, già appartenuto ai propri illustri famigliari: Leon Cahun, Maurice Schwob e Marcel Schwob, nel cui solco l'autrice si trova a operare, ma da cui prende le distanze, verso un'emancipazione dai modelli di riferimento, soprattutto rispetto alla figura paterna, sino al raggiungimento della propria autonoma maturità espressiva.

Le ricche implicazioni che da qui si diramano vengono messe in scena in uno dei suoi rari lavori esibiti pubblicamente: si tratta di *Un air de famille* (Fig. 6) del 1936, “oggetto” ideato su invito di André Breton per *L'Exposition surréaliste d'objets* presso Charles Ratton a Parigi nel maggio 1936, esposizione che a distanza di pochi mesi approderà alla Burlington Galleries di Londra (Fig. 14).

---

<sup>247</sup> Claude Cahun, *Feuilles détachées du scrap book...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 659

<sup>248</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 359



**Figura 14 - Catalogo dell' *International Surrealist Exhibition*, Londra 1936 (in basso a sinistra si può vedere la firma di Claude Cahun)**

In quest'occasione Claude Cahun espone tre opere, due delle quali segnalate in catalogo con i titoli *Un air de famille* e *Souris valseuses*,<sup>249</sup> e scrive *Prenez garde aux objets domestiques* (1936), per il numero speciale della rivista *Cahiers d'Art* pubblicato in occasione della mostra.

L'opera *Un air de famille* (Fig. 15), in seguito fotografata e poi inclusa anche nella raccolta poetica *Le coeur de Pic*, appare nella sezione intitolata "objets à fonctionnement symbolique".<sup>250</sup>

<sup>249</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir...*, in Claude Cahun, *Écrits*, op. cit., p. 609 "L'ensemble, une sorte de foire à la ferraille. Je l'admire... Je suis à Saint-Ouen, j'achète un crâne de panthère... Je le revois chez Charles Raton, à l'exposition d'objets surréalistes... *Souris valseuse*..."

<sup>250</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'écart...*, op. cit., p. 213 : "Le catalogue de l'exposition Charles Raton, présenté par une courte prose lyrique d'André Breton, propose une nomenclature sinon définitive, du moins que semble la mieux élaboré : Objets naturels – naturels interprétés – naturels incorporés ; objets perturbés – trouvés – trouvés interprétés : objets américains – océaniques ; objets mathématiques ; Ready-mades et ready-made aidés ; objets surréalistes. André Breton ajoutera en 1937 : objets de fous".



**Figura 15 - Claude Cahun, *Un air de famille*, Jersey Heritage Museum, 1936 ; *Esposizione surrealista di oggetti*, Charles Ratton, maggio 1936, sul tavolo *Un air de famille* di Claude Cahun**

Si tratta di un piccolo letto, molto probabilmente un gioco, un letto di bambola sul quale cade un velo, con una serie di oggetti depositati sopra il lenzuolo e, in contrasto con questa atmosfera solo in apparenza armonica e fiabesca, le parole dell'artista scritte su un foglio, che riconducono ogni singolo elemento alla sua reale dimensione, quella di un'infanzia vissuta drammaticamente su cui aleggia anche il fantasma dell'anoressia: ““dANGER – manger – m Ange z – menge – je mens – mange – ge manje ...”.

L'autrice dà testimonianza di questo profondo disagio anche in una lettera scritta a Charles-Henri Barbier intorno al 1950, nella quale sostiene di servirsi di una tecnica di digiuno derivata dalle pratiche dello yoga, che l'artista non esita a trasformare in immagine, come si può vedere da alcune fotografie nelle quali si ritrae sotto le sembianze di una statua di Buddha<sup>251</sup> (Fig. 16):

<sup>251</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 259: “Ne vous inquiétez pas de moi : je suis accoutumée à regarder passer mes rêves en laissant retomber mes bras lâches d'orientale...”.



“Je faisais semblant de manger... même le pomme de terre. Je m’étais procure, par correspondance, les conseils d’un astrologue anglo-indou. Je pratiquai sa méthode dérivée du yoga; je jeûnai délibérément. D’ailleurs la mort n’était elle pas la seule voie qui me restât ouverte? Tentée de me séparer brusquement (et non plus graduellement) de la vie, je longeais parfois les quais au crépuscule...”, “C’était en plein hiver... l’année précédente j’avais été opérée de l’appendicite... depuis lors, la maigreur et l’anémie aidant, la sensation de froid m’habitait le plus souvent – quand je n’étais pas portée par la fièvre... de toute façon la chose me serait assurément facilitée, pensais-je, autant qu’elle pouvait l’être”.<sup>252</sup>



**Figura 16 - Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. John Wakeham, 1927**

<sup>252</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier* 21 janvier 1951, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 30.

Le profonde implicazioni dell'anoressia nell'opera di Claude Cahun, sono state prese in considerazione da Georgiana Colvile,<sup>253</sup> la cui interpretazione muove dall'analisi dei rapporti familiari dell'artista, come fa anche Florence Bauer, nel suo saggio *L'amer / La mère chez Claude Cahun*.<sup>254</sup>

La studiosa, che prende spunto dagli studi di André Green<sup>255</sup> e di Noelle Caskey,<sup>256</sup> cerca di dimostrare come il soggetto affetto da anoressia tenti di sostituire il proprio corpo con un'immagine, nel caso della Cahun con quella del padre,<sup>257</sup> come si vede nelle immagini in Fig. 17:

“Caskey notes various contradictions within the behavioral patterns of the anorexic who wants to get closet o her father and at the same time to avoid him, “because the puer, the incarnation of intellectual and spiritual beauty and high aspirations, is balanced by its opposite, the senex, the negative old man”.<sup>258</sup>

<sup>253</sup> Georgiana Colvile, *Je est un(e) autre : structures de l'anorexie dans les autoportraits de Claude Cahun*, *Mélusine*, n. 18, 1998, p. 252-259 ; Georgiana Colvile, *Self-Representation as Symptom : the case of Claude Cahun*, in Sidonie Smith e Julia Watson, *Interfaces : Woman/ Autobiography/ Image/ Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, p. 263-288. Si veda anche il saggio di Kristine Von Oehsen, *The lives of Claude Cahun and Marcel Moore*, in Louise Downie (Edited by), *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Tate Publishing and Jersey Heritage Trust, London, 2006, p. 16.

<sup>254</sup> Florence Brauer, *L'amer / La mère chez Claude Cahun*, in *La femme s'entête*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Textes réunis par Georgiana M.M. Colvile & Katharine Conley, Lachenal & Ritter, Paris 1998, p. 117 : “Son besoin perpétuel de se représenter, d'utiliser la mascarade, est l'expression, selon moi, d'un malaise psychique profond lié en partie au désir de combler un vide maternel” ; p.122 : “Les substituts maternels de son entourage, parce que trop incertains, n'arriveront pas à combler cette brèche identitaire, à l'exception de Suzanne Malherbe, sa compagne. Le seul espoir de l'artiste est par conséquent de se recréer des paramètres spéculaires, dont le miroir photographique et l'écriture sont les principales composantes”.

<sup>255</sup> Georgiana Colvile, *Self-Representation as Symptom : the case of Claude Cahun...*, op. cit., p. 265: “Cahun seems to have had most of the symptoms observed by psychoanalyst André Green in children suffering from withdrawal of cathexis on the part of their mother, who psychologically becomes a “dead mother” after having herself undergone some kind of trauma. The child's symptoms typically include identification with the “dead” mother, guilt feelings toward her, hatred, and frequent sadomasochistic primal-scene fantasies. The subject's oedipal phase tends to be disturbed, and she or he usually develops a triple structure of hatred, narcissism, and homosexuality, as well as a strong penchant for creative expression through narrative, which often proves to be therapeutic”.

<sup>256</sup> Ibidem : “The whole process of metamorphosis and transvestitism in Claude Cahun's self-portraits emulates that of anorexia, which Caskey describes as “the cultivation of a specific image as an image –it is purely artificial creation and that is why it is admired. Will alone produces it and maintains it against considerable physical odds”.

<sup>257</sup> Georgiana Colvile, *Self-Representation as Symptom : the case of Claude Cahun...*, op. cit., p. 271: “Is interiorized or introjected by the young girl and which she simultaneously projects onto her father, with whom she entertains a form of “psychic incest”. That particular configuration identifies them both with the purified ideal of the *puer aeternus* – the eternally youthful and beautiful adolescent male”

<sup>258</sup> Ivi., p. 279.

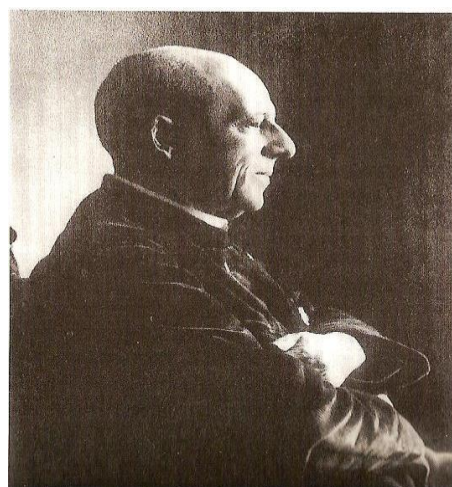


Figura 17 – Claude Cahun, *Autoportrait*, 1920; *Ritratto di Maurice Schwob*, s.d

A tal proposito, è interessante notare che questa lettura pare trovare la propria conferma nelle ambigue parole della stessa Cahun, che si possono leggere sia in *Les jeux uraniens*, dove sembra riferirsi in generale al proprio ambiente familiare,<sup>259</sup> che nel capitolo ottavo di *Aveux non avenus*, intitolato *I owe you*, in cui ribadisce un definitivo allontanamento dalla figura paterna:

“Il me reste à congédier ce Dieu que j'ai fait à mon image. Quand bien même il ressemblerait au plus vulgaire de mes amis, j'accorderais les circonstances atténuantes. En somme, il est plus à plaindre qu'à blâmer.  
Je ne voudrais pas être dans sa peau”.<sup>260</sup>

Questo controverso rapporto con il padre, fa notare Colvile, è alla base di un altro comportamento tipico dei soggetti affetti da anoressia: un controverso rapporto con la figura materna, valido anche per Claude Cahun:

<sup>259</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., pp. 73-74 : “Ont-ils le droit divin pour faire les autres à leur image ? Vain orgueil. Nous n'imiterons pas ces gens-là, car leurs vertus ont trop de vices, et s'ils nous accablent de leurs bontés, où prendrons-nous la force de vivre ? Evitons-les. J'aimerais mieux souffrir ta colère tonique et te suivre si je pouvais, quand tu voles aux vices leurs beautés pour en rehausser tes vertus”.

<sup>260</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 413.

“Caskey further suggests that the anorexic’s behaviour could be a call for help, like other forms of suicide attempts, addressed to the mother”.<sup>261</sup>

Dalla frase che si legge nell’immagine fotografica, *Un air de famille*, emerge inoltre come il riferimento alla figura dell’angelo conduca verso la sua predilezione nei confronti di un’agognata asessualità neutra e androgina che si manifesta in numerosi autoritratti realizzati tra il 1916 e il 1930 (Fig. 18), nei quali l’autrice si rappresenta in forma completamente desessualizzata.

Questa propensione verso il genere neutro viene confermata nel 1930 in una delle più note e citate affermazioni dell’artista, collocata in *Aveux non avenues*:

“Brouiller les cartes. Masculin? féminin? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S’il existait dans notre langue on n’observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l’abeille ouvrière”.<sup>262</sup>



**Figura 18 – Claude Cahun, *Self-pPortrait (near a Granite Wall)*, Jersey Heritage Museum 1916; Claude Cahun, *Self-portrait (leaning against granite wall)*, circa 1920, Jersey Heritage Museum**

<sup>261</sup> Georgiana Colvile, *Self-Representation as Symptom : the case of Claude Cahun...*, op. cit., p. 279.

<sup>262</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 366.

Se bisogna dare atto che le letture di matrice psicanalitica sono essenziali per comprendere a fondo alcune delle tensioni che contraddistinguono la vita dell'artista, è tuttavia nella sua opera artistica, come nelle esperienze che in essa si fondono, che si trovano le risposte e insieme la rielaborazione originale,<sup>263</sup> e la definitiva rottura con l'ambiente intellettuale da cui essa proviene.

Tutto ciò costituisce la premessa e insieme il trampolino per gli innumerevoli suoi "travestimenti", sin dalla scelta di attribuirsi uno pseudonimo.

Il nome Claude sospeso tra l'incerta definizione del maschile e del femminile e il cognome Cahun di origini ebraiche, che non nega completamente le proprie origini, ma le consente di inscrivere nel proprio percorso creativo, permette all'artista di dare vita a una complessa teatralizzazione del proprio aspetto fisico originario, l'eredità biologica, che prende le mosse da un netto rifiuto delle categorie di maschile e femminile,<sup>264</sup> in nome di un genere neutro, che le consente di "autogenerarsi" in forme ogni volta diverse.

È significativo inoltre che i suoi primi passi muovano dall'annullamento del proprio sguardo, come più tardi ammette in *Aveux non avenues*: "S'aveugler pour mieux voir",<sup>265</sup> dalla ricerca di uno spazio senza parola: "Frapper sur le silence assourdissant pour s'en faire un ami malléable",<sup>266</sup> oltre al netto rifiuto di ogni aspetto normativo:

"L'exception confirme la règle — et l'infirme également.  
J'ai la manie de l'exception. Je la vois plus grande que nature. Je ne vois qu'elle. La règle ne m'intéresse qu'en fonction de ses déchets dont je fais ma pâture. Ainsi je me décline exprès. Tant pis pour moi.  
Pourtant j'ai la manie de l'ordre. J'aime à prendre le mystère à parti, à le mettre à la raison. Je hais les préjugés ; mais seulement ceux des autres. Si je

---

<sup>263</sup> Cfr. Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre ? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011, p. "Lo ricordava Freud in chiusura del suo testo-testamento, quale è il Compendio di psicoanalisi, citando una celebre frase di Goethe. "Ciò che hai ereditato dai padri, / Riconquistalo, se vuoi possederlo davvero". (...) Se si volesse annullare il debito simbolico nei confronti del Padre, se si volesse annullarne semplicemente l'esistenza, non potremmo in alcuno modo servircene. Resteremmo per sempre — ed è un pericolo avvistato lucidamente da Nietzsche — orfani rabbiosi del Padre. La separazione dal padre non è odio per il padre, perché il farne a meno implica il servirsene, implica la soggettivazione dell'eredità, il consenso all'eredità, la sua ripresa o, come ci dice Freud attraverso Goethe, la sua *riconquista*".

<sup>264</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 234: "Le féminisme est déjà dans les fées. Les magiciens montreront à nos petits garçons qu'on peut se passer de ces nourrices sèches. Et la vie n'en sera ni moins continue, ni moins discontinue".

<sup>265</sup> *Ivi.*, p. 366.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

néglige les faits qui me gênent, si je feins de mépriser la vie, c'est que l'irréel permet toutes les privautés.  
L'abstrait, l'absolu, l'absurde, sont un élément ductile, une matière plastique, le verbe qu'on tire à soi.  
Que je ramène à moi. Alors, à l'aise, j'associe, dissocie — et formule sans rire l'odieuse règle de ma collection d'exceptions”.<sup>267</sup>

La sua ricerca prende avvio con alcuni autoritratti realizzati nel periodo che va dal 1912 al 1915, nei quali l'artista si rappresenta senza alcun eclatante travestimento, ma dai quali emergono in chiave metadiscorsiva i temi e gli strumenti alla base della sua ricerca.

In particolare risulta emblematica un'immagine (Fig. 19) in cui l'autrice sta leggendo un libro posato su un altro volume il cui titolo risulta leggibile: si tratta di *L'image de la femme* (1889), un'indagine di Armand Dayot che elenca una serie di figure femminili dalla statuaria fino alla ritrattistica ottocentesca; mentre alla sua destra è posata una borsa chiusa che molto probabilmente contiene la sua macchina fotografica.



**Figura 19 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1915; Claude Cahun, *Autoportrait*, 1912**

---

<sup>267</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 367.

In un'altra immagine (Fig. 19) si può vedere l'artista che si raffigura in primo piano, con il capo avvolto da un velo e una spilla molto vistosa appuntata sul velo al centro della sua fronte, (si pensi ai costumi della ballerina Cléo de Mérode), mentre lo sguardo provocatorio è rivolto verso l'obiettivo, quasi a volerne mettere in dubbio la veridicità e nello stesso tempo negarne la propria somiglianza, con l'intento, come scrive Georgiana Colvile, di suggerire un chiaro atteggiamento di sfida.<sup>268</sup>

C'è poi un altro autoritratto che idealmente si configura come la tappa successiva a quelli in Fig. 19, nel quale Claude pare rappresentarsi sotto le sembianze di Medusa (Fig. 20), i capelli ondeggianti, (spesso nelle immagini dell'artista divengono un importante elemento dei suoi travestimenti),<sup>269</sup> sparsi su una superficie bianca e lo sguardo diretto verso l'obiettivo, come lei stessa si rievoca in *Aveux non avenues*:

“Dans un miroir complaisant, Dieu sourit à sa bouche qu'il farde... J'entre. Je m'interpose. Jamais plus il n'oubliera que Méduse elle-même fut faite à son image”.<sup>270</sup>

Se Freud nel saggio *La testa di Medusa* del 1922, rivolge la sua attenzione in primo luogo all'osservatore, in quanto sostiene che “la vista della testa di Medusa, per l'orrore che suscita, irrigidisce lo spettatore, lo muta in pietra”,<sup>271</sup> mentre Jean Clair vede nel mito l'incarnazione di un esasperato desiderio di vedere,<sup>272</sup> è grazie all'impiego del dispositivo

---

<sup>268</sup> Georgiana Colvile, *Self-Representation as Symptom : the case of Claude Cahun...*, op. cit., p. 272: “to suggest her rebellious tendencies”.

<sup>269</sup> Gen Doy, *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, I.B. Tauris & Co. Ltd, London 2007, p. 15: “Hair was important for Cahun. (...) She dyed her hair, shaved it short, totally removed it, sometimes grew it longer or wore it in a bun. Her hair in this photograph is laid out and displayed like an aura around her head. Studies of hair have noted its boundary nature; both inside and outside the body, both nature and culture. Hair needs to be ‘dressed’ or it is naked. Cahun’s hair is never naked hair”; p. 16 “ While long hair tends to connote sensualità and power, and shorn hair celibacy, Cahun’s shaving Samson’s head takes away his strength, power and stereotypically masculine attributes, Cahun’s shaved head paradoxically makes her appear more powerful, even phallic. The norm for middle-class provincial women at the time this photograph was taken would have been long hair, worn arranged and pinned up. The loose long hair in Cahun’s Medusa-like image connotes power and the entrapment of the gaze, rather than female modesty. In early twentieth-century France, feminine modesty was suggested by downcast eyes and ‘dressed’ hair”.

<sup>270</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 383.

<sup>271</sup> Sigmund Freud, *La testa di Medusa*, in Opere IX, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 415: “Per la testa mozzata e orripilante della Medusa tale interpretazione è ovvia. Decapitare = evirare. Il terrore della Medusa è dunque terrore dell'evirazione legato alla vista di qualcosa. Da numerose analisi apprendiamo che ciò si verifica quando a un bambino, il quale fino quel momento non voleva credere alla minaccia dell'evirazione,

fotografico, che l'autrice attua da sé una simbolica decapitazione, come si può comprendere dal riquadro che nel negativo viene tracciato intorno al suo viso, sancendo la propria trasmutazione in pietra, attuata da quello sguardo originario da cui tenta accanitamente di allontanarsi, ma che in linea con la duplice funzione di seduzione e repulsione incarnata dal mito,<sup>273</sup> come evidenzia anche Philippe Dubois,<sup>274</sup> rappresenta la consapevolezza di divenire oggetto della propria attività creativa e delle proprie metamorfosi.

Così la sua rivolta si stacca da una dimensione puramente biografica e acquista un volto del tutto nuovo, divenendo per certi aspetti universale e per questo in sintonia con la rivolta seppur più estrema e, come afferma Guido Neri, del tutto metafisica,<sup>275</sup> messa in atto negli stessi anni da Antonin Artaud.

---

capita di vedere un genitale femminile. Si tratta verosimilmente del genitale circondato da peli di una donna adulta, essenzialmente di quello della madre. Se i capelli della testa di Medusa compaiono così spesso nelle raffigurazioni artistiche sotto forma di serpenti, ciò è dovuto ancora una volta al complesso di evirazione; va notato che, per quanto suscitino in sé un effetto spaventevole, i serpenti servono in realtà a mitigare l'orrore, poiché sostituiscono il pene, dalla cui mancanza è nato l'orrore. La regola tecnica secondo cui la moltiplicazione dei simboli del pene significa evirazione, è qui confermata. (...) La stessa origine del complesso di evirazione e lo stesso mutamento affettivo! Irrigidimento, infatti significa erezione, e quindi nella situazione originaria qualcosa che consola lo spettatore: costui ha ancora un pene, di ciò si rassicura diventando rigido”.

<sup>272</sup> Jean Clair, *Medusa. L'orrido e il sublime nell'arte*, Leonardo, Milano, 1992, p. 9 “Emblema della potenza della visione (...) potrebbe essere la santa patrona degli artisti: infatti l'artista, il pittore, lo scultore è colui che, come Medusa, ha il singolare potere di gettare lo sguardo sul mondo, immobilizzarne gli aspetti e staccarne un frammento”.

<sup>273</sup> Sigmund Freud, *La testa di Medusa...*, op. cit., p.415: “Per la testa mozzata e orripilante della Medusa tale interpretazione è ovvia. Decapitare = evirare. Il terrore della Medusa è dunque terrore dell'evirazione legato alla vista di qualcosa. Da numerose analisi apprendiamo che ciò si verifica quando a un bambino, il quale fino quel momento non voleva credere alla minaccia dell'evirazione, capita di vedere un genitale femminile. Si tratta verosimilmente del genitale circondato da peli di una donna adulta, essenzialmente di quello della madre. Se i capelli della testa di Medusa compaiono così spesso nelle raffigurazioni artistiche sotto forma di serpenti, ciò è dovuto ancora una volta al complesso di evirazione; va notato che, per quanto suscitino in sé un effetto spaventevole, i serpenti servono in realtà a mitigare l'orrore, poiché sostituiscono il pene, dalla cui mancanza è nato l'orrore. La regola tecnica secondo cui la moltiplicazione dei simboli del pene significa evirazione, è qui confermata. (...) La stessa origine del complesso di evirazione e lo stesso mutamento affettivo! Irrigidimento, infatti significa erezione, e quindi nella situazione originaria qualcosa che consola lo spettatore: costui ha ancora un pene, di ciò si rassicura diventando rigido”.

<sup>274</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Edition Labor, Bruxelles 1983, p. 147 : “De la même façon, innombrables sont les figures de la tête de Méduse sur les boucliers ou les cuirasses des Princes, dans les parades autant que dans les combats. La figure y joue pleinement son rôle d'*apotropaïon* : glacer d'effroi l'adversaire en s'érigant comme force littéralement irregardable, en l'obligeant à se détourner, à s'écarter de la Terreur paralysante. (...) Ainsi érigé en figure de proue, ce masque médusant, toujours posé en vis-à-vis, comme étant notre propre miroir, désigne, au cœur même de tout figuration, l'angoisse absolue et fascinante d'y voir notre propre image, d'en mourir et d'en jouir – notre propre image toujours masqué dans son exhibition même et toujours exhibée derrière et par son masque même”.

<sup>275</sup> Guido Neri, Nota *Bio-bibliografica*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio...*, op. cit., p. XXXIX.



Molto probabilmente, la Cahun non ha modo di conoscere direttamente lo scrittore ma tra i due artisti si stabiliscono dei legami mediati da numerose conoscenze comuni.



**Figura 20 - Claude Cahun, *Head and Pillows (negative)*, circa 1915, Jersey Heritage Museum; Claude Cahun, *Self-portrait*, Jersey Heritage Museum, 1915**

Basti pensare ai racconti epistolari rivolti a lei da Henri Michaux,<sup>276</sup> agli stretti rapporti dell'artista con Gaston Ferdière, direttore della clinica psichiatra a Rodez, che conosce nel 1934-1935, in occasione dei corsi tenuti a Sainte-Anne, in compagnia di Breton e Crevel,<sup>277</sup> oppure a quanto le racconta Jacqueline Lamba, ospite a Jersey nel 1939:

“Jacqueline (elle était alors Jacqueline-André Breton) passa chez nous, avec Aube, au printemps de 1939. Avec elle, près des mimosas dont je viens de vous parler, nous avons souvent parlé d'Antonin Artaud avec lequel elle était en correspondance”.<sup>278</sup>

Ma non è tutto. Entrambi gli artisti, Artaud e Cahun, sono stati anche attori e l'idea di

<sup>276</sup> Henri Michaux, *Lettre à Claude Cahun*, in François Leperlier, *L'Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 114 : “Antonin Artaud est toujours à Ste-Anne et parfaitement indifférent au bon chemin ( ! ) que les psychiatres lui montrent. Le Dr. Gaston Ferdière est appelé à une direction d'asile en province”.

<sup>277</sup> Cfr. François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 223.

<sup>278</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 667.

messa in scena appare predominante sia nelle loro opere che nella loro esistenza. Risulta interessante anche sapere che Artaud, in un articolo intitolato “*L’évolution du décor*”, apparso su “*Comoedia*” il 29 aprile 1924, formula una prima esposizione delle sue idee sulla messinscena e la scenografia teatrale, illustrandola con un bozzetto per *La Place de l’Amour*, “dramma mentale” tratto da Marcel Schwob”.<sup>279</sup>

E non solo. Artaud in *L’Arte e la morte* (1929), scrive *Uccello il pelo*, che ha per protagonista il pittore Paolo Uccello, un artista incluso fra gli autori considerati surrealisti nel primo Manifesto,<sup>280</sup> che è anche il protagonista di uno dei racconti inclusi nelle *Vite Imaginarie* (1896) di Marcel Schwob.

Se Claude Cahun conferisce allo zio scrittore simbolista un’importanza particolare, nella misura in cui scrive sulla rivista *La Gerbe*: “nous admirons Marcel Schwob avec aux yeux comme une douleur d’accommodation, avec la joie et la mélancolie d’une âme dépaycée”,<sup>281</sup> non si può certamente non pensare alla figura di Artaud e al suo *Uccello il pelo*,<sup>282</sup> in cui lo scrittore si sovrappone alla figura del pittore che vive solo per la propria arte:

“Uccello, amico mio, o mia chimera, tu che vivesti con questo mito dei peli. (...) La testa china su questo tavolo ove l’umanità intera sprofonda, tu altro non vedi che l’ombra immensa d’un pelo. (...) E accanto a te, quando interroghi dei visi, cos’altro vedi se non una circolazione di fronde, un reticolo di vene, la traccia minuscola d’una ruga, la trama d’un mare di capelli. (...) In uno dei tuoi quadri, Paolo Uccello, ho visto la luce di una lingua nell’ombra fosforescente dei denti. È con la lingua che tu raggiungi quella vivente espressione nelle tue tele inanimate.

---

<sup>279</sup> Guido Neri, Nota *Bio-bibliografica*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972, p. XL.

<sup>280</sup> André Breton, *Manifesto del surrealismo* (1924), in André Breton, *Manifesti del surrealismo*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino, 2003, p. 32: “Le notti di Young sono surrealiste da un capo all’altro; (...) Insisto, non sono sempre surrealisti, nel senso che scorgo in ciascuno di loro un certo numero d’idee preconcelte cui – molto ingenuamente! essi tenevano. Ci tenevano perché non avevano udito la voce surrealista, quella che continua a predicare alla vigilia della morte e al di sopra delle tempeste, perché non volevano servire soltanto a orchestrare la meravigliosa partitura. Erano strumenti troppo fieri, per questo non hanno sempre reso un suono armonioso. (...) Potrei dire la stessa cosa di alcuni filosofi e pittori, per non citare tra questi ultimi che Paolo Uccello tra gli antichi, e nell’epoca moderna Seurat, Gustave Moreau, Matisse (nella Musica per esempio), Derain, Picasso (di gran lunga il più puro), Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico (per tanto tempo ammirevole), Klee, Man Ray, Max Ernst e vicinissimo a noi, André Masson”.

<sup>281</sup> *Ivi.*, p. 473.

<sup>282</sup> Antonin Artaud, *Uccello il pelo* in *L’arte e la morte*, Il Melangolo, Genova 2003, pp. 35-38.

Ed è per questa ragione che io vivo, Uccello, completamente infagottato nella tua barba, poiché tu mi avevi già capito e descritto in anticipo”.<sup>283</sup>

Lo stesso vale anche per Marcel Schwob che nel suo racconto mette in luce lo stesso concetto:

“Voilà pourquoi Paolo Uccello vécut comme un alchimiste au fond de sa petite maison. Il crut qu’il pourrait muer toutes les lignes en un seul aspect idéal. Il voulut concevoir l’univers créé ainsi qu’il se reflétait dans l’œil de Dieu, qui voit jaillir toutes les figures hors d’un centre complexe. Autour de lui vivaient Ghiberti, della Robbia, Brunelleschi, Donatello, chacun orgueilleux et maître de son art, raillant le pauvre Uccello, et sa folie de la perspective, plaignant sa maison pleine d’araignées, vide de provisions; mais Uccello était plus orgueilleux encore. A chaque nouvelle combinaison de lignes, il espérait avoir découvert le mode de créer ”.<sup>284</sup>

Risulta pure interessante la rilettura cahuniana del motto francese “lâcher la proie pour l’ombre”, incluso proprio nel racconto dedicato a Paolo Uccello, nel momento in cui lo scultore Donatello si rivolge al pittore con queste parole “Ah! Paolo, tu laisses la substance pour l’ombre!”.<sup>285</sup> Cahun sottotitola il sesto capitolo di *Aveux non avenues*, con l’emblematico rovesciamento della frase: “Ne jamais lâcher l’ombre pour la proie”,<sup>286</sup> in nome di una ricerca, come nei casi di Paolo Uccello, Antonin Artaud e Marcel Schwob totalmente immersi nella loro arte. Ciò la conduce dapprima a una cancellazione di sé e poi all’elaborazione di diversi modelli che la allontanano da quelli originali, o meglio che la spingono oltre il punto da cui quei modelli hanno avuto origine.

---

<sup>283</sup> Antonin Artaud, *Uccello il pelo in L’arte e la morte...*, op. cit. pp. 35-37.

<sup>284</sup> Marcel Schwob, *Vite immaginarie, Introduzione e traduzione di Nicola Muschitiello*, testo francese a fronte, R.c.s. Libri, Milano 1994, p. 160.

<sup>285</sup> Nicola Muschitiello, *Introduzione, traduzione e note*, in Marcel Schwob, *Vite immaginarie...*, op. cit., p. 158: “Nella Vita di “Paulo Uccello” del Vasari, Donatello dice: “Eh, Paulo, cotesta tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l’incerto”. Schwob sembra che modifichi intenzionalmente il modo francese corrispondente, che aveva a disposizione; *lâcher la proie pour l’ombre* (“lasciare la preda per l’ombra”), facendo dire a Donatello, alla lettera: *tu lasci la sostanza per l’ombra*. Per questo motivo, nella traduzione è stato modificato il modo di dire italiano, che è anche quello della fonte vasariana. (È parso opportuno riprendere il termine “ombra” a scapito del termine “sostanza”, perché ai fini dell’adattamento, questo è parso più vicino al significato di “certo”, che non quello al significato di “incerto” Ed anche per una ragione estetica)”.  
<sup>286</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 301.

Vi è inoltre un altro artista che stabilisce un legame indiretto tra Cahun e Artaud. Si tratta di Pierre Mac Orlan, il cui nome viene citato in *L'arte e la morte*:

“Proprio in quel momento tutte le stoviglie della terra cominciarono a ruzzolare a precipizio e i clienti di tutti i ristoranti del mondo partirono all'inseguimento della piccola donna di servizio di Hoffmann; e la si vide correre come una dannata, poi Pierre Mac Orlan, il risuonatore di assurdi stivaletti da donna, passò spingendo nel suo andare una carriola. Al suo seguito veniva Hoffmann con un ombrello, poi Achim von Arnim, poi Lewis che avanzava di traverso. Infine la terra si aprì e apparve Gérard de Nerval. Era il più grande di tutti.  
E con loro c'era anche un omino, che poi ero io”.<sup>287</sup>

Lo stesso Pierre Mac Orlan scrive l'introduzione a *Aveux non avenues* di Claude Cahun, definendo questo libro un'autentica “avventura interiore”:

“Mademoiselle Claude Cahun, qui est la nièce de l'auteur des « Vies Imaginaires », a hérité une inquiétude si riche, qu'il ne faut pas souhaiter qu'elle s'en libère. Ce livre a peu près dédié, dans son ensemble, au mot aventure. Il faut peut-être s'entendre sur la valeur que l'auteur donne à ce mot. « Je pense que l'aventure est ici, naturellement intérieure, mais qu'elle apparaît surtout telle que le cinématographe pourrait nous la faire entrevoir à la condition de rester ce qu'il devrait être : une entreprise plus cérébrale que plastique”.<sup>288</sup>

Si possono, comunque, scorgere tra l'opera di Artaud e quella di Cahun anche altre affinità tematiche.

Il disperato tentativo artaudiano di fuggire al peso della tradizione, è legato all'idea che la parola e il linguaggio, nel loro rigore, impediscano all'io di confondersi con la vita, non attraverso l'aspetto esteriore dei fatti, ma come scrive l'artista nel “suo nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile delle forme”.<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> Antonin Artaud, *Vetro d'amore* in *L'arte e la morte...*, op. cit. p. 56.

<sup>288</sup> Pierre Mac Orlan, *En marge de "Aveux non avenues"*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 165.

<sup>289</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio...* op. cit., p. 133.

Un'angoscia che viene descritta da Harold Bloom nel suo saggio *L'angoscia dell'influenza*,<sup>290</sup> in cui il critico rilegge in chiave agonistica l'insieme delle relazioni interpoetiche, principalmente nell'ambito della letteratura inglese.

L'angoscia dell'influenza è infatti, “una meditazione sulla melanconia che insorge dalla disperata insistenza della mente creativa nel desiderio di priorità”,<sup>291</sup> che assale un poeta tardo, l'efebo, di fronte alla figura di un precursore, un padre poetico, la cui autorità, costituisce per lui l'ostacolo che gli impedisce di raggiungere la completa autonomia.

Il critico cita Artaud proprio nell'ultima pagina del saggio e fa notare come l'artista si ponga “in una zona in cui l'influenza e la sua contromossa, il fraintendimento, non possono più essere distinte”,<sup>292</sup> che Artaud esprime mediante la parola, quasi negli stessi termini con cui viene messa in immagine da Claude Cahun nella fotografia in cui si raffigura sotto la maschera della Medusa:

“Che i poeti morti lascino il posto ad altri. Arriveremo forse allora a vedere che è il nostro culto per ciò che è già stato creato... che ci pietrifica”.<sup>293</sup>

Per questo il tentativo di elaborare un linguaggio nuovo appare come una sorta di percorso obbligato, che nella maggior parte dei casi coincide con il viaggio verso un'incontaminata origine, (si pensi anche all'esperienza che Artaud vive in Messico, poi confluita in *Al Paese dei Tarahumara*, alla ricerca di una condizione umana primordiale non contaminata dalla cultura occidentale),<sup>294</sup> oppure in ambito teatrale, sin dagli anni in cui scrive i saggi poi raccolti in *Il teatro e il suo doppio* (1934), dove espone la sua originale concezione del teatro, - il teatro della crudeltà – in cui la danza, la gestualità e la messa in

---

<sup>290</sup> Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, (1973), Giannincomio Feltrinelli Editore, Milano 1983.

<sup>291</sup> Ivi., p. 21.

<sup>292</sup> Ivi., p. 162.

<sup>293</sup> Ibidem.

<sup>294</sup> Antonin Artaud, *Appendice. Il paese dei Re Magi* in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi Edizioni S.p.A., Milano 1989, p. 91: “Perché se i Tarahumara non sanno lavorare i metalli, se sono ancora alle picche e alle frecce, se arano con tronchi d'albero tagliati, se dormono sulla terra vestiti, hanno però la più elevata idea del movimento filosofico della Natura. E di quel movimento hanno captato i segreti nella loro idea dei Numeri-Principi proprio come ha fatto Pitagora. La verità è che i Tarahumara disprezzano la vita del corpo e vivono solo per le loro idee; voglio dire in comunicazione costante e quasi magica con la vita superiore di quelle idee”.

scena, ovvero il linguaggio ideografico del palcoscenico,<sup>295</sup> avrebbero dovuto trasformarsi in “una materializzazione visuale e plastica della parola”,<sup>296</sup> che Artaud cerca di sperimentare scrivendo un testo drammatico: *I Cenci*.

Qui l’artista interpreta il ruolo del padre, il conte Cenci, che viene ucciso mediante un simbolico accecamento (con un chiodo nell’occhio), riportando lui, l’incarnazione del destino,<sup>297</sup> il Padre-Logos e insieme lo scrittore e attore Artaud, come scrive Jacques Derrida,<sup>298</sup> nell’ombra e nel vuoto da cui era giunto, decretando in tal modo il netto rifiuto di una concezione mimetica e imitativa dell’arte.<sup>299</sup>

Se la sua disperata rivolta, soprattutto negli ultimi anni di vita lo spinge a confondersi e sovrapporsi all’immagine divina della sofferenza, ovvero alla figura di Cristo, come testimoniano gli scritti composti fra l’agosto e il settembre del 1947 raccolti in *Io sono Gesù Cristo. Scritti eretici e blasfemi*,<sup>300</sup> e con un altro emblema del dolore, questa volta

---

<sup>295</sup> Antonin Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in *Il teatro e il suo doppio...*, op. cit., p. 157: “E spero mi si permetterà di parlare un momento di quell’aspetto del linguaggio teatrale puro, che sfugge alla parola, del linguaggio fatto di segni, di gesti di atteggiamenti dotati di valore ideografico, tipico delle pantomime non invertite. Per “pantomima non perversita” intendo la Pantomima diretta, in cui i gesti – anziché rappresentare parole, gruppi di frasi, come nella nostra pantomima europea vecchia di soli cinquant’anni, e nata dalla deformazione della parti mute della commedia dell’arte – rappresentano idee, atteggiamenti dello spirito, aspetti della nature sempre oggetti o particolari naturali, al modo di quell’alfabeto orientale che rappresenta la notte come un album sul quale un uccello ha già chiuso un occhio e incominciato a chiudere l’altro”.

<sup>296</sup> Antonin Artaud, *Teatro Orientale e teatro Occidentale*, in *Il teatro e il suo doppio...*, op. cit. p. 186.

<sup>297</sup> Antonin Artaud, *I Cenci*, Giulio Einaudi, Torino 1979, p. 21: ““CENCI: Mi capisci abbastanza bene. Perché, vedi, al vecchio conte Cenci, ancora solido nella sua fragile carcassa, capita più di una volta d’identificarsi in sogno col destino. Qui sta la spiegazione dei miei vizi e della mia naturale tendenza all’odio, tanto più vivo in quelli che mi sono più vicini. Mi ritengo e sono una forza della natura. Per me non c’è né vita, né morte, né delitto. Obbedisco alla mia legge che non mi dà le vertigini; e tanto peggio per chi è ghermito e precipita nell’abisso che si è scavato dentro di me”.

<sup>298</sup> Jacques Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza...*, op. cit., p. 303: “Il teatro della crudeltà scaccia Dio dalla scena. Non mette in scena un nuovo discorso ateo, non dà la parola all’ateismo, non offre lo spazio teatrale ad una logica filosofante che proclami una volta di più, per aumentare la nostra noia, la morte di Dio. È la pratica teatrale della crudeltà che, nel suo atto e nella sua struttura, abita o meglio *produce* uno spazio non-teologico. La scena è teologica fin tanto che è dominata dalla parola, da una volontà di parola, dall’intenzione di un logos primo che, pur non facendo parte di un luogo teatrale, lo guida a distanza. La scena è teologica finché la sua struttura comporta, secondo l’intera tradizione, i seguenti elementi: un autore-creatore che, assente e da lontano, impugnando un testo, sorveglia, riunisce, e domina il temo e il senso della rappresentazione lasciando che quest’ultima lo rappresenti in ciò che viene chiamato il contenuto dei suoi pensieri, delle sue intenzioni, delle sue idee”.

<sup>299</sup> Cfr. Alberto Castoldi, *Stendhal, Shelley, Artaud: il lutto della rappresentazione*, in *Problemi del personaggio*, a cura di Giovanni Bottiroli, Sestante, Bergamo 2001, pp. 47-72; Alberto Castoldi, *Artaud e il testo isterico*, in *Locus Solus, L’immaginario dell’isteria*, n. 3, Bruno Mondadori, Milano 2005.

<sup>300</sup> Antonin Artaud, *Io sputo sul Cristo innato, Essere cristo non significa essere Gesù Cristo, Non mi chiamavo Gesù Cristo ma Artaud, Piccola antologia di scritti eretici e blasfemi*, in Antonin Artaud, *Io sono Gesù Cristo. Scritti eretici e blasfemi*, Nuovi Equilibri, Roma 2003.

umano, nella personificazione del pittore suicida Vincent Van Gogh, con il saggio *Van Gogh. Il suicidato della società*,<sup>301</sup> (1947) il suo lucido delirio giunge al culmine in *Ci-gît* (1947) dove l'autore giunge a definire la propria simbolica autogenerazione in una dimensione inscindibile dalla generazione delle sue opere : “Io, Antonin Artaud, sono mio figlio, mio padre, sono mia madre, e sono io”.<sup>302</sup>

E' significativo che in un'immagine *Le père* del 1932 (Fig. 21), Claude Cahun dia corpo quasi alla medesima pulsione mediante un'irriverente figura realizzata sulla sabbia e poi fotografata, dove si nota, in maniera evidente, la compresenza degli attributi maschili e femminili, e ciò ricorda la figura altrettanto insolita del *Père-Mère* artaudiano. (Fig. 23)

Nello stesso contesto si può osservare un'altra immagine che pare venga scattata per definire meglio l'idea espressa in *Le père*: si vede infatti il corpo di Claude ritratto dalla vita ai piedi ricoperto di alghe nere (Fig. 22) mentre lei appoggia le proprie mani spalancate sul bacino sovrastando il piccolo manichino ai suoi piedi.

Solo qualche anno dopo ecco cosa scrive in *Aveux non avenus*, evocando proprio l'immagine delle alghe:

“En vain.  
Ma mémoire se gonfle en vain,  
gorgée de ses faux trésors.

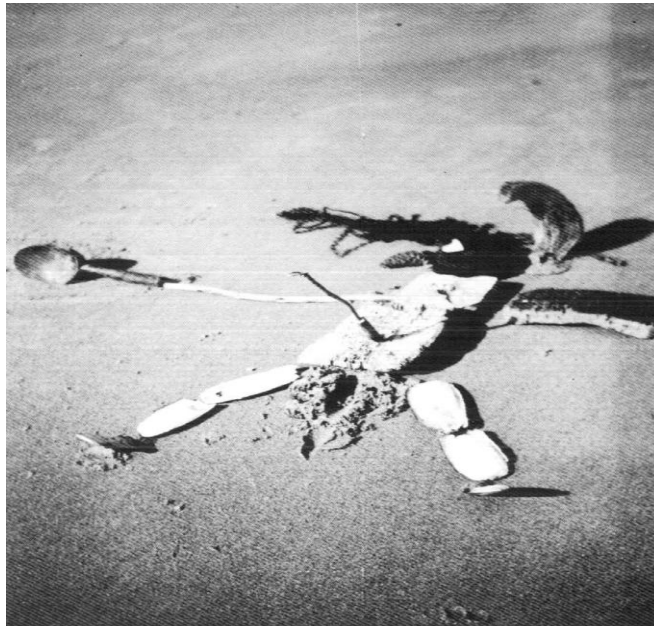
Tout ce que je tire de là,  
flétri, sans consistance,  
est comme algue sortie de l'eau.

C'est toute ma vie que j'en tire,  
toute remise en question  
pour n'avoir pas su vivre en sorte  
qu'au jour d'épreuve,  
au jour de fête,  
qu'aujourd'hui  
j'aie pu prolonger d'un instant

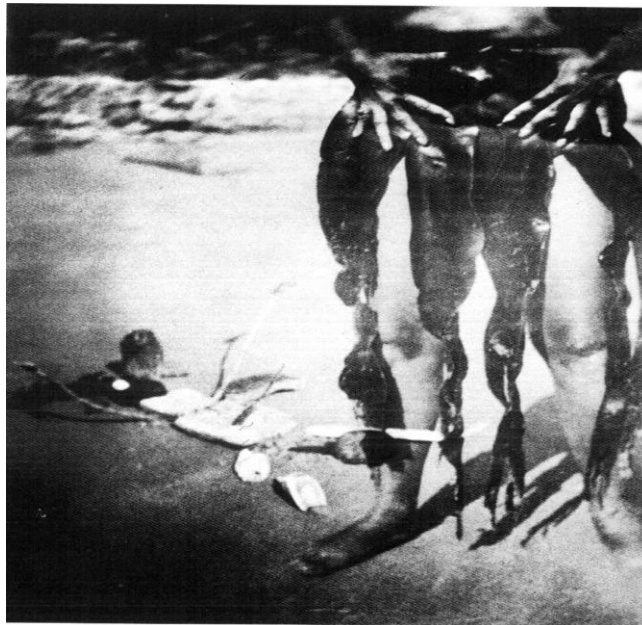
<sup>301</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh. Il suicidato della società*, Aldephi Edizioni S.p.A., Milano 1988.

<sup>302</sup> Antonin Artaud, *Artaud le Mômo, Ci-gît e altre poesie*, Traduzione di Emilio e Antonia Tadini, a cura di Giorgia Bongiorno, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 2003, p. 129.

cet instant coulé sans traces”.<sup>303</sup>



**Figura 21 - Claude Cahun, *Le père*, 1932**



**Figura 22 - Claude Cahun, *Sans titre*, 1932**

---

<sup>303</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenue*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 228.





Figura 23 - Antonin Artaud, *L'exécration du Père-Mère*, aprile 1946

Non meno eclatante risulta l'analogia, tra l'idea di un corpo senza organi che Artaud delinea in *Per farla finita con il giudizio di Dio*,<sup>304</sup> ripresa da Gilles Deleuze e

<sup>304</sup> Antonin Artaud, *Per farla finita col giudizio di Dio*, Nuovi Equilibri Stampa Alternativa, Viterbo 2001, p.

53: "Bisogna finalmente decidersi a castrarlo l'uomo  
Come? Come? Da qualsiasi parte la si prenda, lei è pazzo ma pazzo da legare.  
Facendolo passare ancora una volta, per l'ultima volta sul tavolo d'autopsia

Per rifargli

L'anatomia.

Dico per rifargli l'anatomia.

(...)

Legatemi pure se lo volete,  
ma non c'è nulla che sia più inutile d'un organo.  
Quando gli avrete fatto un corpo senza organi,  
l'avrete liberato da tutti gli automatismi  
e restituito la sua vera libertà.

Allora gli re insegnerete a danzare alla rovescia  
Come nel delirio del *bal musette*

Felix Guattari in *L'Anti-Edipo*<sup>305</sup> ma soprattutto in *Millepiani*,<sup>306</sup> un corpo-testo che si costituisce mediante una pratica di sottrazione e distruzione.<sup>307</sup> Così le parole con cui Claude esprime la rivolta contro la propria corporeità:<sup>308</sup>

“Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins — tout ce qui gêne ou impatiente mon regard — l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté.

Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de coeur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie”.<sup>309</sup>

Se la *quête* artaudiana si sofferma sulla ricerca di un'origine, di un caos assimilabile al vuoto che al vuoto fa sempre ritorno, nel caso della Cahun, il vuoto, si pensi all'immagine fotografica in cui l'artista attua una simbolica decapitazione nelle sembianze di Medusa,

---

E questo rovescio sarà il tuo vero diritto”.

<sup>305</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Le macchine desideranti*, in *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia.*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 1979, pp. 33-53.

<sup>306</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia. Volume I*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., Roma 1987, pp. 230-231: “Ci rendiamo conto, a poco a poco, che il CsO non è per nulla il contrario degli organi. I suoi nemici non sono gli organi. Il nemico è l'organismo. Il CsO non si oppone agli organi, ma a questa organizzazione degli organi che si chiama organismo. È vero che Artaud conduce la sua lotta contro gli organi, ma nello stesso tempo ce l'ha con l'organismo, se la prende con l'organismo: *Il corpo è il corpo. È solo. E non ha bisogno di organi. Il corpo non è mai un organismo. Gli organismi sono i nemici del corpo.* Il CsO non si oppone agli organi, con i suoi “organi veri” che devono essere composti e disposti, si oppone all'organismo, all'organizzazione organica degli organi. *Il giudizio di Dio*, il sistema del giudizio di Dio, il sistema teologico è proprio l'operazione di Colui che fa un organismo, perché non può sopportare il CsO, perché lo perseguita, lo sventra per passare per primo e per far passare per primo l'organismo. L'organismo è già questo, il giudizio di Dio, di cui i medici approfittano e da cui traggono il loro potere”.

<sup>307</sup> Jacques Derrida, *Artaud: la parola soffiata* in Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza...*, op. cit., p. 226-227: “Artaud ha voluto impedire che la sua parola, lontano dal suo corpo, gli fosse soffiata, soufflée. Soffiata: intendiamo dire sottratta da un possibile commentatore che la riconosca per disporla in un ordine, ordine della verità essenziale o di una struttura reale, psicologica o altra. (...) Artaud ha voluto che fosse soffiata via la meccanica del suggeritore. Fare andare in frantumi la struttura del furto. Bisognava, per questo, con un solo ed unico gesto, distruggere l'ispirazione poetica e l'economia dell'arte classica, in particolare del teatro. Distruggere nello stesso tempo la metafisica, la religione, l'estetica, ecc., su cui esse si basavano ed aprire così al Pericolo un mondo in cui la struttura della sottrazione non offrisse più alcun rifugio”; Cfr. Marco Dotti, *Premessa. Il corpo e il suo doppio*, in Antonin Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis, Milano 2003, pp. 9-19.

<sup>308</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 292: “le mécanisme délicat des passions est bien cassé, bien arrêté, mais si petite qu'elle soit la brute a la vie plus dure. Un relief d'instinct. Il faudrait élaguer ce corps, branche par branche, membre par membre, faire appel aux chirurgiens”.

<sup>309</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 215.

diviene il presupposto fondamentale da cui elaborare un percorso incentrato in parte sulla visibilità, ma una visibilità “travestita”.

Ancora nel fotomontaggio incluso in *Aveux non avenues*, si possono vedere intrecciati fra loro il suo rifiuto per l’istituzione familiare intesa, in senso generale, come idea di tradizione che implica un vincolo limitante,<sup>310</sup> e la sua predilezione per la maschera e il travestimento come luoghi, interamente consegnati a una dimensione artistica, dove poter mostrare se stessa in infinite forme (Fig. 24).

Se si osservano gli elementi che costituiscono tale fotomontaggio a partire dal lato destro nella parte superiore, si nota che una serie di tre embrioni, evocanti l’idea di crescita, e poi una costruzione piramidale entro la quale sono rappresentati i rapporti gerarchici fra componenti di una ipotetica famiglia: un padre, una madre e un bambino uniti da un cordone ombelicale, vincolo biologico, oltre che dal rapporto di forza sottolineato dalla figura paterna che solleva il figlio afferrandolo per i capelli, mentre la frase “Otez Dieu” e sotto “Il reste Dieu” si riferisce al padre raffigurato come un dio pronto a scagliare le saette che tiene nella sua mano.<sup>311</sup>

Le parole della Cahun ricordano qui nuovamente le parole che Artaud scrive in *Ci-gît* del 1947:

“sono colui che ha abolito il periplo idiota nel quale  
Ficca l’atto del generare,  
il periplo papà-mamma”.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 417 “L’éternité a fait ce monstre triple face. Bouquet de dieux. Trinité pour tréteaux. Père, mère et fils (esprit, coeur et corps) soudés par ces bras de chair, ces charnières grinçantes... Et la famille française prend modèle là-dessus”.

<sup>311</sup> Cfr. Andrea Oberhuber, Andrea Oberhuber, *Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the surrealist book, History of Photography*, Volume 31, Number 1, Spring 2007, p. 50: “Above a pyramid tilted backwards imprisons a father (an aggressive figure pulling his child by the hair), a mother and their child; like Siamese triplets they are attached by their skin. A small flag designates this trio as ‘La sainte famille’. Irony of the family bond that inevitably links members of a family blasphemy of the New Testament and the Trinity? In the upper part of the image, two sentences claim to enlighten the six parts of a Russian doll inside which there are embryos: ‘Otez DIEU/IL RESTE DIEU’. Confession of an unwavering faith or the ultimate blasphemy?”.

<sup>312</sup> Antonin Artaud, *Artaud le Mômo, Ci-gît e altre poesie*, Traduzione di Emilio e Antonia Tadini, a cura di Giorgia Bongiorno, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 2003, p. 129.

La dichiarata avversione per l'istituzione familiare, si amplifica dunque sino a divenire vero e proprio simbolo di una tradizione letteraria e artistica da cui prendere le distanze, come si può leggere ironicamente in una piccola bandiera del fotomontaggio, che riporta l'iscrizione "la sainte famille".

Alla stessa maniera poco sotto, si nota un triangolo nero, una sorta di ombra che si è staccata dalla piramide, dentro il quale si trovano tre autoritratti di Claude in maschera, che pare si pongano in netta contrapposizione con i tre principali componenti della famiglia: padre, madre, figlio.



Figura 24 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Photomontage*, in *Aveux non Avenus*, 1930

È inoltre ancora interessante notare come il vertice del triangolo, quasi come una freccia, sia posto, nel punto in comune tra un'immagine di Claude non travestita, con i capelli lunghi e un autoritratto, dove il processo di trasformazione ha cambiato i tratti del suo volto.

Fra la piramide e la sua ombra si frappone in maniera significativa una statua priva della testa, dal cui ombelico cresce un delicato albero dai rami che paiono in movimento, su ognuno dei quali spunta uno dei cinque sensi, rappresentati grazie ad alcune parti del corpo dell'artista riconoscibili dagli autoritratti: il naso, l'occhio, la bocca, la mano e l'orecchio.

Nell'angolo a destra l'ultimo embrione è ormai diventato feto e poco sotto, in una sorta di nascita simbolica, si nota un'immagine multipla che acquista il valore di emblema: un viluppo di visi mascherati di Claude che si compenetrano uno nell'altro, anche questi provenienti dai precedenti autoritratti in maschera, sovrapposti fra loro, in maniera da evidenziare prima gli occhi e poi le labbra, incorniciati da questa frase: "Sous ce masque une autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages".<sup>313</sup>

Poi ci sono altri autoritratti fra cui quello in cui compare travestita da clown, sul cui costume si può leggere: *I'm in training. Dont't kiss me*, che sottolinea il movimento perpetuo a cui l'artista si sottopone continuamente nel corso delle sue innumerevoli metamorfosi.

Anche nel caso degli scritti è possibile riscontrare la medesima dinamica.

Se nel caso di *Vues et Visions* si assiste alla contrapposizione fra un'idea di descrizione pienamente razionale contrapposta a una sorta di rielaborazione del motivo principale della poesia, trasfigurato nello spazio e nel tempo, i racconti di *Héroïnes*, divengono una sorta di

---

<sup>313</sup> Crf. Clara Carpanini, *Vedermi alla terza persona...*, op. cit., p. 20: "la lettura di scuola lacaniana (...) ha trovato seguito (...) nel sostenere che non ci sia un/una singolo/a originale sotto le sue messe in scena; ovvero Claude Cahun si dissolverebbe dentro un'infinita serie di maschere, probanti dell'instabilità di un sé policentrico e sfuggente finendo per riprodursi come feticcio. Componente importante di queste mutazioni è lo spirito parodico e sovversivo che, non solo mette in discussione le differenze di genere, ma tende a svuotarle di un referente vero e proprio pur lasciandole visivamente intatte. Più Claude Cahun agisce su se stessa, più rivela la sua radicale eccentricità rispetto a se stessa"; p. 72: "dietro gli autoritratti di Claude Cahun, non esiste un referente stabile o comunque, una verità di fatto che possa supportare un'identità definitiva; si oscilla tra le categorie di gender e di sex imitando i codici della rappresentazione sociale senza mai sceglierne nessuno".

dissacratoria riscrittura di famose icone femminili, sino allo stravolgimento dei tratti originari.

Come avviene in *Aveux non avenues* dove accade che la voce narrante è camuffata da una scrittura impersonale, che evoca allo stesso tempo un annullamento di sé e contemporaneamente una propria reinvenzione. Il titolo stesso dell'opera risulta emblematico.

Secondo Clara Carpanini,<sup>314</sup> che a sua volta fa riferimento a un saggio di Katy Kline,<sup>315</sup> queste “confessioni” possono essere considerate come una rilettura polemica dell'idea di *aveu* descritta da Michel Foucault in *La volontà di sapere* (1976),<sup>316</sup> come una delle tecniche, scrive il filosofo, più altamente valorizzate per produrre la verità, poiché l'artista cerca di minare le idee di certezza associate a questo concetto: “abbozzando delle confessioni che trascendono certi schemi linguistici convenzionali senza escludere le componenti oscure, mobili, inafferrabili del sé”.<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Clara Carpanini, *Vedermi alla terza persona...*, op. cit., pp. 88-90: “Merita un cenno la questione del titolo posta da Katy Kline: *aveu* è generalmente tradotto come confessione, nonostante la sua prima accezione sia di tipo giuridico ovvero “consenso sancito da un accordo contrattuale”. Ugualmente *non avenue* è un termine che in senso giuridico significa nullo. Il titolo potrebbe indicare la non validità di certe affermazioni convenzionali, come quelle che supportano la costruzione sociale e linguistica del sé. Michel Foucault in *La volontà di sapere* ha chiarito come alla parola francese *aveu* possa corrispondere un'importante trasformazione sociale e culturale: “L'evoluzione della parola *aveu* e della funzione giuridica che ha designato è di per se stessa caratteristica: dall'*aveu* (omaggio), garanzia di statuto, d'identità di valore accordata a qualcuno da un altro, si è passati all'*aveu* (confessione), riconoscimento da parte di qualcuno delle proprie azioni o pensieri. L'individuo si è per molto tempo autenticato in riferimento agli altri e attraverso la manifestazione del suo legame con essi (famiglia, rapporto di vassallaggio, protezione; in seguito lo si è autenticato attraverso il discorso di verità che era capace o obbligato a fare su se stesso. La confessione della verità si è iscritta nel seno delle procedure d'individualizzazione da parte del potere”.

<sup>315</sup> Katy Kline, *In or out of the picture* in Dawn Ades, Whitney Chadwick, *Mirror images: Women, Surrealism and Self-Representation*, cat. Mostra, (San Francisco Museum of Modern Art, gennaio-aprile 1998), Mit Press, Cambridge MA, 1998.

<sup>316</sup> Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2004, pp. 54-55: “In ogni caso (...) la confessione è diventata in Occidente, una delle tecniche più altamente valorizzate per produrre la verità. Siamo diventati, a partire da qual momento, una società particolarmente confessante. La confessione ha propagato lontano i suoi effetti: nella giustizia, nella medicina, nella pedagogia, nei rapporti familiari, nelle relazioni amorose, nella realtà più quotidiana e nei riti più solenni; (...) ci si confessa in pubblico ed in privato, ai genitori, agli educatori, al medico, a coloro che amiamo; facciamo a noi stessi, nel piacere e nella pena, confessioni impossibili ad ogni altro, e di cui facciamo dei libri”.

<sup>317</sup> Clara Carpanini, *Vedermi alla terza persona...*, op. cit., p. 90.

Inoltre con il titolo di *Aveux non avenues*, Claude evoca e nello stesso tempo nega, l'idea stessa di testo autobiografico ideato da un unico soggetto, in quanto le immagini sono realizzate in collaborazione con la compagna.

Infatti, come scrive Tirza True Latimer, *Aveux non avenues* si colloca nella scia di opere come *Orlando* di Virginia Woolf o *l'Autobiografia di Alice Toklas* di Gertrude Stein, che per le scrittrici divengono il mezzo ideale per edificare "their own history and making trouble for patriarch at the same time".<sup>318</sup>

Non è del tutto casuale che queste "confessioni" vengano pubblicate solo dopo la morte del padre, come testimoniano le parole di Claude a Charles-Henri Barbier: "Je n'aurais pu ni voulu publier *Aveux non avenues* de son vivant (ni faire parti du groupe surréaliste qu'il exérait)"<sup>319</sup> e da quanto scritto dall'artista in *Confidences au miroir*:

"Aussi quelle révulsion quand un portrait de LA FRANCE, sur la couverture du n° 6 de *La Révolution surréaliste* (service de presse), attira le regard naïf de Maurice Schwob. (...)

Personnellement, il eût volontiers exclu de sa République tout ce qui n'était pas conforme à son idéal de science et de clarté... mais comment l'envisager quand ce qu'il eût banni servait au «prestige de la France»... ? Alors il avouait «ne rien comprendre» en ce domaine et refusait de s'y aventurer.

Il me l'avait déconseillé.

Il ne m'avait pas demandé de prendre un pseudonyme. Il n'objecta rien à mon intention de traduire et signer - un livre de sociologie (d'Havelock Ellis) qu'il réprouvait en tous points".<sup>320</sup>

A conferma di queste sue parole, e dopo alcuni anni in cui l'autrice si afferma nel panorama surrealista, con la definitiva consacrazione grazie a *Les Paris sont ouverts* scritto nel 1934, vi sono anche alcune immagini fotografiche, spesso trascurate dai critici, risalenti al 1938 e 1939, che testimoniano di un ulteriore e decisivo strappo con la sua vita precedente, che coincide per diversi motivi anche con l'abbandono della Francia.

Si tratta di un biennio estremamente felice per Claude, che corrisponde con il suo trasferimento sull'isola di Jersey insieme a Suzanne Malherbe, (l'ombra sul suo in Fig. 25 è

---

<sup>318</sup> Tirza True Latimer, *Between Claude Cahun and Marcel Moore*, GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies, 2006, Vol. 12 Issue 2, p. 210.

<sup>319</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit. p. 238.

<sup>320</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 602-603.

molto probabilmente quella della compagna).

Queste fotografie paiono suggerire quasi una sfida alla morte e alla temporalità, come lei stessa testimonia in una lettera più di un decennio dopo a Paul Levy:

“Du printemps 37 à septembre 40 ce sont ces instants fugitifs (ils ont duré cinq semaines) qui représentent le mieux notre vie et mon état d'esprit. Non qu'ils fussent les seuls.  
D'autres amis sont venus près de nous. Nous sommes allées à Paris.  
Entre-temps, Suzanne et moi menions le même genre de vie.  
Écrire les mots éphémère-éternel, accentuer ma conscience du premier, la sensation du second à laquelle je me laissais aller, serait un peu faux, car après tout nous agissions aussi comme s'il ne devait jamais y avoir la guerre”.<sup>321</sup>

In una di esse si vede un teschio umano finemente decorato, posto al centro di un groviglio di fiori esotici che pare suggerire, ma nello stesso tempo allontanare, l'idea di fragilità connessa alla vita umana, in funzione chiaramente apotropaica, (che in questo caso viene amplificata dalle potenzialità del dispositivo fotografico, capace di restituire nello stesso istante il riflesso della propria dissoluzione e il suo annullamento), rispetto ad alcune immagini assai più inquietanti scattate solo qualche anno prima. (In un'immagine pubblicata in *Le coeur de Pic*, Paul Eluard chiede di omettere il particolare del teschio).<sup>322</sup>

A questo proposito l'analogia tra il teschio al centro della Fig. 25, e il viso di Claude ritratto quasi nella stessa posizione, appare davvero significativa.

In altre immagini invece l'artista si ritrae immersa in una natura edenica e incontaminata, quasi sotto le sembianze di una menade con rami di edera fra i capelli, (Fig. 27) avvolta da effetti di luce che danno risalto alle sue forme, circondata da rami, foglie, fiori esotici, quasi in un rapporto di totale fusione con la natura, (Fig. 26) e nello stesso tempo pare vogliano suggerire visivamente la possibilità di una rinascita.

---

<sup>321</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy ...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 667.

<sup>322</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 367: “Voilà que Paul Éluard, se faisant probablement l'interprète de Lise, émet quelques réserves. Certes, ce « sera le plus beau livre de l'année », mais « dans ce but, voulez-vous nous permettre de vous demander de bien vouloir refaire trois illustrations qui nous paraissent moins accessibles à notre public que les autres”.





Figura 25 - Claude Cahun, *Untitled*, Handwritten, top/Jersey - fin août 1939 Base/SCHWOB, Jersey Heritage Museum, 1939 (negative); Claude Cahun, *Self- portrait*, Jersey Heritage Museum, 1939



Figura 26 - Claude Cahun, *Self- portrait (naked, with leaves)*, Jersey Heritage Museum, 1938; Claude Cahun, *Self- portrait (amongst tall flowers)*, Jersey Heritage Museum, 1939

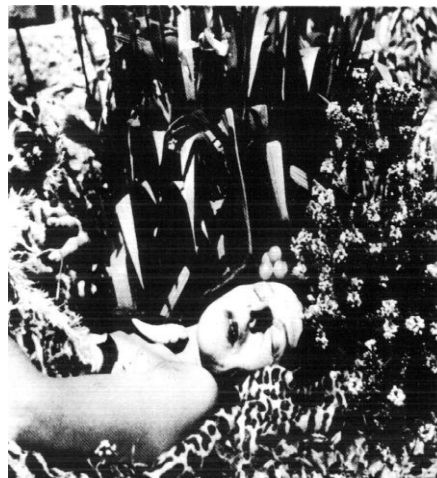


Figura 27 - Claude Cahun, *Self- portrait (with leopard skin)*, Jersey Heritage Museum, 1939; Claude Cahun, *Self- portrait*, Jersey Heritage Museum, 1939

In questa prospettiva appare chiaro che le sue incessanti metamorfosi si costituiscono come una sorta di *espace autre* di matrice foucaultiana, i cui snodi concettuali incontrano il piano di riflessione qui proposto, in particolare per quanto riguarda l'idea di "eterotopia".

Foucault innanzitutto si sofferma sulle potenzialità sovversive degli spazi eterotopici, in quanto questi si configurano come luoghi reali, che tuttavia in seno alla società si costituiscono come "contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti".<sup>323</sup>

Inoltre lo spazio eterotopico si costituisce come uno spazio illusorio che, se da un lato fa apparire più illusorio ogni spazio reale,<sup>324</sup> dall'altro riesce a generare, un altro spazio, "così perfetto, così meticoloso, così ben arredato al punto da far apparire il nostro come disordinato, maldisposto e caotico".<sup>325</sup>

Nel caso di Cahun, non è tanto l'eterotopia dello specchio<sup>326</sup> a fornire indicazioni utili, in quanto l'artista nega sistematicamente più che l'idea di riflesso, il fatto di rivolgere il proprio sguardo verso una superficie riflettente e mimetica.

È piuttosto l'eterotopia della nave, secondo Foucault l'eterotopia per eccellenza,<sup>327</sup> che

---

<sup>323</sup> Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2002, pp. 23-24.

<sup>324</sup> *Ivi.*, p. 31.

<sup>325</sup> *Ibidem.*

<sup>326</sup> Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie...*, op. cit., p. 24: "Si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irreale poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo"

<sup>327</sup> *Ivi.*, p. 32: "Case chiuse e colonie sono due tipi estremi di eterotopia e se si pensa, dopotutto, che la nave è un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si auto delinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare e che, di porto in porto, di costa in costa, da case chiuse a case chiuse, si spinge fino alle colonie per cercare ciò che esse nascondono di più prezioso nel loro giardino, comprenderete il motivo per cui la nave è stata per la nostra civiltà, dal XVI secolo fino ai nostri giorni, non solo il più grande strumento di sviluppo economico (non è di questo che intendo occuparmi adesso), ma anche il più grande serbatoio di immaginazione. La nave è l'eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza navi, i sogni inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari".

appare interessante per comprendere la specificità dello spazio autoreferenziale che caratterizza le opere di Claude Cahun.

Se secondo il filosofo infatti la nave altro non è che un “frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si auto delinea”,<sup>328</sup> è degno di nota che Claude Cahun paragoni se stessa a una nave, nell’introduzione di *Aveux non avenues*, e come spesso accade, lo esprima anche visivamente attraverso un autoritratto dove si afferra la testa con entrambe le mani, una testa che sembra essere proprio la prua di se stessa (Fig. 20).

La stessa idea viene reiterata in differenti modalità nel fotomontaggio posto a introduzione del capitolo quinto di *Aveux non avenues*. Ecco le sue parole:

“Je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême  
pointe.  
Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps.  
Ne voyager qu'à la proue de moi-même”.<sup>329</sup>

Le metamorfosi in essa si generano da uno spazio corporeo che coincide con la sua opera e che appare nello stesso tempo autoreferenziale e sovversiva: basti nuovamente fare riferimento a ciò che scrive nel già citato *Éphémérides*:

“Je sais.  
Je fuis moi-même les vivants et les morts, les prismes déformants, la complaisance intéressée, les cristallins horriblement convexes, le mauvais œil, la taie, la vitre, le regard des cadavres, les miroirs triple face, traîtres qui vous saisissent à la nuque, et la fausse limpidité de la rivière adonnée aux plus folles surimpressions.  
(...) Assez de truchement.  
Je ne veux plus me voir que dans mes propres yeux ”.<sup>330</sup>

Si tratta, proprio come scrive Foucault, di uno spazio nello stesso tempo reale e irreale, dove il soggetto è anche l’opera, o meglio trattiene l’opera (Fig. 28), nelle stesse

---

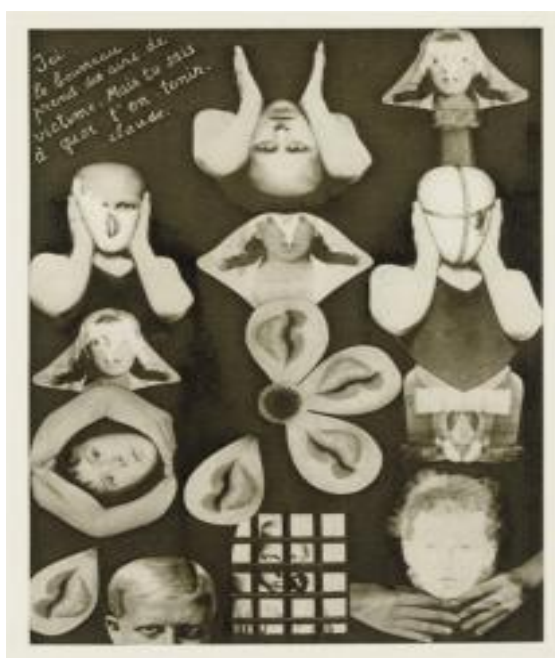
<sup>328</sup> Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie...*, op. cit., p. 32.

<sup>329</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 183.

<sup>330</sup> Claude Cahun, *Éphémérides...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 470.

modalità con cui Jacques Derrida si sofferma a proposito dell'opera-corpo di Artaud:

“Per conservarmi, per conservare il mio corpo e la mia parola, mi è necessario trattenere l'opera in me, confondermi con essa perché tra essa e me il Ladro non abbia nessuna speranza, impedirle di scendere fuori di me come scrittura”.<sup>331</sup>



**Figura 28 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1928; Claude Cahun e Suzanne Malherbe, *Photomontage*, Capitolo V – *M.R.M. Sex, Aveux non avendus*, in alto si legge: “Ici le bourreau prend des airs de victime. Mais tu sais à quoi t'en tenir Claude”**

Oltre a rinvenire un'altra stretta analogia con l'opera di Artaud, si può constatare come il tentativo dell'autrice di costituirsi al tempo stesso come opera d'arte e artefice di essa, “L'acte même est oeuvre de chair”,<sup>332</sup> sia indicativo del suo atteggiamento di rottura e

<sup>331</sup> Jacques Derrida, *Artaud : la parole soufflée* in Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza ...*, op. cit. p. 236.

<sup>332</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 306 : “Je reviens de loin. J'ai le droit d'en parler. C'est plus d'une fois que je l'ai échappé belle. M'étant dès la première lueur de conscience connue indésirable et préférée mort-née, j'ai pu sortir de la voie qui m'était tracée. Ce ne fut que de justesse,

ribellione<sup>333</sup> con l'idea di tradizione, sia essa familiare, letteraria, linguistica, artistica e questo costituisce il vero motore che spinge l'artista verso la costruzione di un'originale percorso creativo nel quale essa è totalmente immersa e di cui nello stesso tempo ne è l'artefice. In *Aveux non avenues* giunge persino a paragonare la sua ribellione a quella di Satana contro Dio,<sup>334</sup> ed infine a dichiarare nelle ultime pagine del libro, quegli intenti che coincidono con lo spirito che anima tutta la sua opera:

“Me faire un autre vocabulaire, éclaircir le tain du miroir, cligner de l'œil, me flouer, au moyen d'un muscle de raccroc tricher avec mon squelette, corriger mes fautes et recopier mes actes, me diviser pour me vaincre, me multiplier pour m'en imposer, bref : nous jouer de nous-mêmes — ça n'y peut rien changer ”.<sup>335</sup>

Significativa a questo proposito è l'immagine che chiude *Aveux non avenues*: una lunga strada libera da ostacoli, tutta da percorrere, e un orizzonte lontano che ai suoi occhi appare poco distante.

---

par la perception du fil blanc, par la rébellion... De cela même il arrive aux auteurs de nos jours de nous savoir gré. Ils ne voient que le résultat : ils en sont fiers ; il apaise leur conscience”.

<sup>333</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 573.

<sup>334</sup> Ivi., pp. 162-163 : “Disciple préféré, mignon du Seigneur, Satan se révolta contre son roi. Fut-ce l'ambition lasse d'un dauphin trop gâté, d'un prétendant fictif à l'éternité du royaume vainement héréditaire ? Non, plutôt préférons croire (nous qu'un même destin peut-être a déjà désignés) qu'il souffrit d'un soin de perfection, d'une impatience des limites divines, du goût de l'impossible...”

Toujours est-il qu'il s'en alla bouter à l'autre hémisphère céleste, y fonda son royaume, s'y sacra, s'y reconnut tyran — semblable fatalement — et quand même (à quoi bon ? ce n'était ni mieux ni pire) n'en voulut pas démordre. (...) L'Assomption du Démon. On se révolte contre n'importe quel régime, fût-il fils de la révolte, fût-il même l'anarchie”.

<sup>335</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 429.

## Capitolo 3 – Le affinità elettive

### 3.1 Suzanne Malherbe alias Marcel Moore

“Mieux que l’amour l’amitié est un art. (...) Ami, je trouverai à t’étudier la même jouissance qu’à décomposer une période classique. Ainsi qu’une belle pensée s’exprime en toutes les langues, tu te manifesteras en tous mes sentiments”.<sup>336</sup>  
(Claude Cahun, *Les jeux uraniens*).

“- “Et Claude ? ”  
- Il osa tout entreprendre, mais il aurait succombé s’il n’était ton ami”.<sup>337</sup>  
(Claude Cahun, *Les jeux uraniens*).

Unite da un legame di affinità elettiva simile a ciò che Virginia Woolf non esitò a chiamare “cospirazione” contro il mondo esterno, alludendo alla segreta alleanza con la sorella Vanessa, le vite di Claude Cahun e Suzanne Malherbe sembrano anch’esse, avere

---

<sup>336</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 3.

<sup>337</sup> Ivi., p. 43.

in comune lo stesso destino, celebrato già nella sua prima opera *Les jeux uraniens*,<sup>338</sup> scritta a vent'anni,<sup>339</sup> che le vede condividere la vita oltre che le esperienze artistiche.<sup>340</sup>

Le famiglie delle due artiste, gli Schwob e i Malherbe, entrambe appartenenti all'alta borghesia nantese, si conoscono e si frequentano sin dal 1900: "Le frère de Lucy, Georges, et le frère de Suzanne, Jean, étaient des camarades de lycée. Et les deux fillettes avaient joué ensemble autour du 1900, tantôt chez le docteur Malherbe, tantôt le Salon de Mathilde".<sup>341</sup>

Anche se le vite di Claude e Suzanne appaiono già strettamente legate, gli anni intorno al 1910-1913 sono piuttosto difficili per Claude, il disagio fisico si alterna al tormento psicologico,<sup>342</sup> espressione di una segreta disperazione causata da diversi fattori quali il controverso rapporto con il padre Maurice e con il resto della famiglia, i numerosi problemi dovuti alla dipendenza dall'oppio<sup>343</sup> e dall'anoressia, e non da ultimo, dagli inizi difficili

---

<sup>338</sup> François Leperlier, *Nota*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 489 : "Truffée de citations encyclopédiques, rédigée dans l'esprit «décadent», avec beaucoup d'emphase et de redondance, elle semble se présenter comme une entreprise initiatique. Dans le dialogue de l'ami et de l'aimé, (...) dans les «jeux uraniens» (ce titre aurait été envisagé) s'imposent déjà les grands thèmes qui vont commander la démarche de Claude Cahun, aussi bien littéraire que photographique".

<sup>339</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 30 : "J'ai vingt ans, je suis libre de choisir. La vie et la mort s'offrent à moi".

<sup>340</sup> Cfr. Tirza True Latimer, *Le masque verbal. Le travestissement textuel de Claude Cahun*, in Juan Vicente Aliaga et François Leperlier (Commissariat), *Claude Cahun...*, op. cit., pp. 81-91. La studiosa si sofferma sul rapporto tra *Les jeux uraniens* di Claude Cahun e *Corydon* di André Gide.

<sup>341</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 29.

<sup>342</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 38 : "J'ai le désir d'aimer et d'être aimé, sans restrictions, sans personnalité, car je veux simplement me sentir bienveillant et me savoir aimable, me voir plus beau et me montrer plus fort – fort d'une santé parfaite".

<sup>343</sup> Ivi., p. 51 : "Poison double, l'alcool verse à la fois dans la machine humaine le stimulant et le calmant. Mais les brusques à-coups de la drogue ont vite fait de détraquer tous les ressorts. L'opium canalise les ondes vitales, qui bientôt, rêve exclusifs, ne sont plus qu'une mare stagnante"; "Tu me fais pare des confidences d'un chercheur de paradis. Pour revenir à la vie réelle, il lui faut abandonner les rêves du passé ; il fume pour chasser le regret des pipes déjà fumées. L'opium lui voile la mémoire : près de gagner l'Olympe, il se penche au bord du Léthé, il emplît d'eau douce le creux de sa main, il s'abreuve ; mais sa volupté d'oubli est une seconde inoubliable"; Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 29: "Croyant découvrir, après en avoir respiré, le secret de certain détachement, d'un bonheur merveilleux, dans cette forme d'ivresse, (les rêves qui l'accompagnait), j'en pris l'habitude. On s'en aperçut" ; Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 254 : "Je me sens affamée de toutes les drogues. C'est cette maudite chaleur évidemment. Mon Maître, prodigue de liberté dans certains cas, propose de m'acheter assez d'alcool pour me saouler. Merci c'est trop brutal pour moi...".

della sua storia d'amore, fattori che l'artista rievoca in *Aveux non avenues*<sup>344</sup> oltre che in una lettera a Charles-Henri Barbier:

“Je croyais tout avenir sans espoir. Suzanne ne s'était pas engagée envers moi... Bientôt, un jour ou l'autre, quelqu'un de ceux qu'elle rencontrait au bal ou ailleurs se ferait aimer d'elle”.<sup>345</sup>

Tutto cambia positivamente nel 1917, anno in cui il padre di Claude si unisce in matrimonio con la madre di Suzanne rimasta vedova nel 1915, una “étrange coïncidence”,<sup>346</sup> come la definisce l'artista, che dona un'aggiuntiva connotazione al loro legame, rendendole sorelle oltre che amanti.

Claude però non esista a porre in evidenza le difficoltà derivate dal loro rapporto:

“De 1909 à 1917, nous avons dû surmonter, Suzanne et moi, des difficultés que je préfère laisser à votre imagination...”

D'ailleurs nous avons réussi à nous voir en cachette, à la campagne (nous avions des bicyclettes) et ouvertement, chez l'une ou l'autre, de préférence chez moi où nous étions seules (mon frère n'y revenait qu'en permission du service militaire et se maria l'année suivante)...

Et même voyager ensemble pendant les vacances, ou sans nos parents: Brighton, Londres, Parson' Mead... la Hollande... l'Italie... la Bretagne, Le Croisic, Roscoff... la Suisse... Saint-Malo et Jersey...”<sup>347</sup>

Ma in seguito non si sottrae dall'affermare, che dopo il matrimonio fra i rispettivi genitori la loro situazione affettiva migliori sotto molti aspetti: “Suzanne vivant avec moi, et toutes

---

<sup>344</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 242-243 : “« A force d'insister j'obtins qu'elle me promît un an — ce qu'elle ne consentit pourtant qu'à regret. Elle me mit à la porte ce jour-là, s'enferma dans sa chambre, seule, pour méditer une décision si grave. Elle sortit. Je revins : Eh bien? dis-je (car j'y pensais toujours. Elle aussi d'ailleurs). Mais elle répondit : « Eh bien ! quoi ?... Je « vais au jardin : maman réclame ses fleurs. Tu restes « ici? » On ne se débarrasse pas de moi si facilement. Je m'entête : Toujours, dis, toujours?— Je marchande; et voyant qu'elle va se fâcher je rabaisse mes prétentions : Un an, dis, un an? Promets-moi un an, ce n'est pas grand'chose... Alors, ne pouvant plus se dérober, elle me regarde durement, réfléchit, sérieuse : « Un an, soit. » Et cela, comme une aumône à un pauvre qu'on sait simulateur, pour qu'enfin je la laisse en repos. « Pourtant cette promesse n'était point une pièce fausse ; mais elle l'avait pesée, elle comptait la tenir. Elle la tint largement. Avant tout, et pour sa propre estime, elle est absolument loyale. « Ce fut là le méchant début de nos amours. Et voilà bientôt quinze années.. » ”.

<sup>345</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 29.

<sup>346</sup> Ivi., p. 31.

<sup>347</sup> Ibidem.



deux en excellents termes avec nos parents”,<sup>348</sup> e inoltre a rimarcare come le risorse economiche di entrambe le famiglie, consentono a loro due, che non esercitano alcuna attività lavorativa, di “subsister tranquillement ici plus d’années sans doute qu’il nous en reste à vivre”.<sup>349</sup>

Le loro strade si dividono solo per pochi anni, quando, durante un soggiorno sull’isola di Jersey Claude conosce e si invaghisce di Bob Steel,<sup>350</sup> la cui presenza si nota sia nel primo fotomontaggio di *Aveux non avenues* che nelle prime pagine dell’opera.<sup>351</sup>

Tuttavia, dopo un breve soggiorno a Parigi, dove Claude si iscrive alla Sorbona per seguire dei corsi di letteratura e filosofia, mentre Suzanne studia alla Scuola di Belle Arti di Nantes, nel 1920 si stabiliscono a Parigi e diverranno inseparabili per tutta la vita.

Le notizie relative alla vita e all’attività di Suzanne Malherbe sono scarse e frammentarie, per lo più desunte dai materiali messi a disposizione dal Jersey Heritage Museum dove si possono trovare molte immagini fotografiche da lei realizzate: scatti che raffigurano la

---

<sup>348</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier Pâques 1952*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 31.

<sup>349</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 31.

<sup>350</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 674 : “En 1917, j’avais vu dans ce pays un tout jeune garçon qui travaillait aux champs et à la pêche. J’étais moi-même alors jeune, de 4 à 5 ans plus âgée que lui en fait - et, par rapport aux réalités de la vie, ce que ma famille m’avait faite - et ce que ma réaction contre, idéaliste, avait permis... j’étais esthète et romanesque - transitoirement. Ce garçon se trouva incarner mon idéal erotique de cette époque. Il ressemblait aux statues d’art gréco-romain décadent. Particulièrement aux portraits d’Antinoïs. Il avait, dans la fierté, la violence, l’aisance et la gaucherie de son comportement, dans la sauvagerie qui semblait l’incliner vers la solitude, quelque chose de mystérieux évoquant irrésistiblement pour moi Rimbaud. Et vous devinerez, je crois, assez bien quel charme Rimbaud pouvait être pour une jeune fille provinciale, en 1917. Le nom de ce garçon est Robert (dit «Bob»). Il y eut entre nous un drôle de «flirt», de part et d’autre on ne peut plus timide sur le plan physique. Sur le plan «intellectuel» (si l’on peut dire!...) c’était... insensé. Je lui envoyais des livres - de Paris, où j’étais allée, étudiante à la Sorbonne. Des livres? Les poèmes en prose de Wilde, et, naturellement, les oeuvres complètes de Rimbaud... Il m’écrivait, me parlant de ses désirs aventureux: partir pour l’Amérique. Le Canada. Vous comprendrez mieux maintenant mes vacances à Jersey malgré la dévaluation du franc, l’année où je trouvais Véra (qui me voyait agir -je ne me cachais pas) bien embêtante. Ma situation avec Bob dura plusieurs années - sans faire le moindre progrès. J’en parlai à mon père! vous imaginez comme je fus reçue... J’étais entêtée”.

<sup>351</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 183 : “J’aime le whisky : c’est mauvais — on n’a pas l’impression de commettre un péché; et c’est fort — ça vous saoule. Je m’en suis procuré ce soir un litre approximatif. Je me suis mise au lit ; peu de lumière et ma petite débauche à portée de la main. Je bois, je fume et j’écris pour tuer mes sentiments. Le laisser-aller de ma race. Je pense à Bob, bien entendu, à Bob au bar. Mes joues s’en creusent de fossettes fausses — mais assez bien imitées. — Bob... Un amour intellectuel, en vérité. Qui le croirait? — Qui? A qui veux-je donc en faire accroire? ”.

nuova casa acquistata dopo la morte di Claude, villa “Carola”, i panorami e le vedute marine, oltre ai fiori da lei coltivati.<sup>352</sup>

Si possono vedere inoltre alcuni dei suoi lavori. Fra i più rilevanti si trovano poster e cartoline dedicate alla ballerina Nadja e molti suggestivi ritratti dell’attore Édouard de Max che Suzanne Malherbe ha più volte disegnato e dipinto.

François Leperlier delinea un profilo abbastanza esaustivo di Suzanne nel saggio *Claude Cahun. l'écart et la metamorphose*,<sup>353</sup> del 1992 che viene riproposto in un articolo pubblicato in *Le rêve d'une ville. Nantes et le surrealisme*<sup>354</sup> del 1994, e infine ripubblicato nel suo ultimo saggio: *Claude Cahun. L'Exotisme interieur* (2006), con il titolo di *Vies et rêve de Moore*,<sup>355</sup> ai quali fanno riferimento tutti gli studi successivi.

Secondo lo studioso Suzanne ricopre un ruolo marginale nella produzione letteraria e fotografica Claude, tanto che nel suo lavoro non menziona il simbolo visivo che rappresenta il sodalizio artistico e affettivo fra le due donne.

La rilettura successiva delle numerose studiose,<sup>356</sup> che adottano come apparato teorico di riferimento gli studi di genere, oltre a porre l’accento sul fatto che il rapporto fra le due artiste offre un modello alternativo di sessualità attraverso il quale ripensare proprio le categorie di *gender*, dà modo di riflettere sull’importanza della loro collaborazione, della loro solidarietà creativa, fertile simbiosi di arte e quotidiano, che già negli anni Venti

---

<sup>352</sup> Jersey Heritage Museum :

Immagini fotografiche di Suzanne Malherbe

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?&DATABASE=collect&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=ARTBRIEF&DETAILADAPL=ARTDETAIL&CL=Art&VV=Moore,%20Marcel&LIMIT=50>

<sup>353</sup> François Leperlier, *L'amie et l'aimée – Suzanne Malherbe (Marcel Moore)*, in *Claude Cahun. l'écart et la metamorphose...*, op. cit. pp. 25-28.

<sup>354</sup> François Leperlier, *Suzanne Malherbe “Rêve de Moore”*, in AA.VV., *Le rêve d'une ville. Nantes et le surrealisme...*, op.cit., pp. 291-295.

<sup>355</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. pp. 438-446.

<sup>356</sup> Cfr. Jennifer Shaw, *Singular plural: collaborative self-image in Claude Cahun's Aveux non avendus*, in Whitney Chadwick, Tirza True Latimer, *The modern woman revisited: Paris between the wars*, Rutgers University Press, New Brunswick 2003; Louise Downie (a cura di), *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Jersey Heritage Trust, New York 2006; Andrea Oberhuber, *Aimer, s'aimer a s'y perdre ?*, in *Intérmédialités: histoires et théorie des Arts, des Lettres et des techniques*, Vol. 4, No. Autumn, 2004, pp. 87-114 ; Abigail Solomon-Godeau, *The equivocal 'I': Claude Cahun as lesbian subject*, in Shelley Rice (Edited by), *Inverted Odissey: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, The Mit Press Cambridge (Mass.) and London 1999, pp. 111-125; Tirza True Latimer, *Women together/Women Apart: Portrait of Lesbian Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005.

suscita un certo stupore, come si legge in un articolo di Golda M. Goldman apparso nella rubrica *Who's Who Abroad* sul *Chicago Tribune* del 18 dicembre 1929.

Si pensi al saggio di Laura Cottingham,<sup>357</sup> da cui trae evidente ispirazione Clara Carpanini<sup>358</sup>, che esplora il momento storico in cui le donne sono riuscite a ottenere un maggior riconoscimento nel mondo del lavoro, e che delinea la figura di una *new woman* in costante ascesa.

Trattando più da vicino l'aspetto biografico, Suzanne Alberte Eugénie Malherbe (Fig. 29) nasce il 19 luglio 1892 dall'unione fra Albert Hyppolite Malherbe (1845-1915), “praticien et professeur de renom, directeur de l'École de Médecine”,<sup>359</sup> che annovera fra i suoi antenati il poeta François de Malherbe, e Marie Eugénie Rondet, figlia di un libraio di Nantes.



**Figura 29 - Claude Cahun, *Suzanne Malherbe (untitled)*, Jersey Heritage Museum, s.d.**

---

<sup>357</sup> Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun. Une enquête de Laura Cottingham*, Éditions Carobella Ex-natura, Lyon 2002.

<sup>358</sup> Clara Carpanini, *The new woman in Vedermi alla terza persona. La fotografia di Claude Cahun*, Quinlan, Bologna 2007, pp. 37-47.

<sup>359</sup> Ivi., p. 440

Suzanne si iscrive all'École des Beaux Arts di Nantes, dove pratica la pittura, il disegno, l'incisione su legno. François Leperlier tenta di tracciare una mappa delle possibili influenze artistiche confluite nella sua opera:

“Sa démarche plastique participe pleinement de cette efflorescence du langage et de l'expression graphiques qui marque le tournant du siècle, qui associe la grande leçon de William Blake et de Paul Gauguin, les influences symbolistes (Aubrey Beardsley, Georges De Feure...) et des nabis (Félix Vallotton, Paul Ranson) à l'essor considérable des arts décoratifs (Art Nouveau, Sécession...)”.<sup>360</sup>

E la giornalista Golda M. Goldman, indugia sulla qualità del suo lavoro:

“In order to appreciate to what extremely decorative lengths the art of poster design can be carried one must study a group of pictures by the young French woman who signs her work simply “Moore”.

To call such work poster work is almost a misnomer, for in it Mlle. Moore shows a capacity for portraiture, a mastery of line both delicate and strong, a great pictorial effectiveness, and a beautiful use of color”.<sup>361</sup>

Nonostante sia difficile ricostruirne il percorso artistico, in quanto la maggior parte dei suoi lavori sono stati distrutti nel 1944-1945, in occasione delle perquisizioni e dell'arresto da parte dei nazisti, anche in questo caso l'articolo della Goldman viene in soccorso a colmare almeno parzialmente questa lacuna:

“But is since she has been living in Paris that her real capacity for ingenious and individual creation has had ample scope.

Her completed study show a group of paintings of Nadja, the oriental dancer who appeared at the Palace two years ago: of Serge Lifar, and others of Diaghilev ballets; of Edouard de Max of the Comedie-Française; of Rhouma-Jé, the acrobatic dancer, and others. In addition, Mlle.

Moore has done a number of fine poster studies of political personages. That of Clemenceau is now being considered for purchase by the Ministry of Fine Arts”.<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 291.

<sup>361</sup> Golda M. Goldman, *Who's Who Abroad*. Suzanne Moore, Chicago Tribune, 18 december 1929, Jersey Heritage Museum:  
<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?&DATABASE=items&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=imglrg&DETAILADAPL=imglrg&%250=300150147&LIMIT=50&REF=2>

<sup>362</sup> Ibidem.

Suzanne Malherbe che adotta lo pseudonimo di Marcel Moore, molto probabilmente, anche nel suo caso, per eliminare ogni possibile tentativo di farsi definire, collabora con Claude Cahun nella realizzazione delle immagini per gli articoli di moda scritti sul giornale di famiglia, il *Phare de la Loire*.

A questo proposito Federica Muzzarelli, si sofferma sul rapporto che nei primi anni Venti si instaura tra *gender*, moda e fotografia, accostando e ponendo a confronto il look androgino di Claude Cahun e quello di Annemarie Schwarzenbach.<sup>363</sup>

Secondo Patrice Allain, Suzanne Malherbe scrive pure una sua personale rubrica a partire dall'ottobre del 1913, anche se la confusione fra le lettere iniziali dei nomi e degli pseudonimi delle due amiche (Suzanne Malherbe/Marcel Moore, Lucy Renée Mathilde Schwob Schwob/Claude Cahun), come la natura ambigua della loro collaborazione artistica non consente una rigida attribuzione di questi articoli all'una o all'altra fra le due artiste, in quanto una serie di questi vengono firmati con la lettera "M" mentre altri con "S.M.":

“A partir d’octobre 1913, sous le nom de Moore (Marcel) – après un premier texte intitulé “Il y a mode et mode”, signé tout d’abord de ses initiale “S.M.” -, Suzanne entame sa collaboration rédactionnelle au Phare.  
« Le masque du pseudonyme » lui permet ainsi d’endosser une identité masculine qu’atteste, entre autres, l’accord participial dans ses articles. Chaque semaine, pendant près d’un an, elle livre ainsi au journal une chronique de mode illustrée par ses soins (au total près d’une quarantaine) qui ne s’interrompt qu’en juillet de l’année suivante. (...) Le ton donné est volontairement plaisant, les jeux de mots s’y multiplient”.<sup>364</sup>

Se la moda è in senso barthesiano un codice vestimentario e un sistema retorico di significazione, Suzanne Malherbe è attratta dai suoi aspetti più innovativi, come scrive

---

<sup>363</sup> Federica Muzzarelli, *Visualizzare l'identità. Fotografia e gender crossing tra le due guerre*, in Stefano Ferrari, Chiara Tartarini (a cura di), *L'autoritratto fotografico tra arte e psicologia*, Clueb, Bologna 2010, p. 103: “L'esigenza di una traccia visiva, concreta e tangibile di un'identità che voleva dirsi nuova, diversa perché antitradizionale, individuava nelle possibilità fotografiche di realizzazione un immaginario una delle chance più istintive e felici della sua emersione sociale. (...) La fotografia, solo dal 1839 divenuta brevetto ufficiale, si configurava come una tecnica indispensabile, perché meccanica, automatica e perciò obiettiva, nei processi processi di fissazione e definizione dell'immagine-identità ritrattistica”; Cfr. Federica Muzzarelli, *Claude Cahun (1894-1954) in Il corpo e l'azione : donne e fotografia tra otto e novecento*, Atlante, Monteveglio 2007, pp. 179-204.

<sup>364</sup> Patrice Allain, *Sous les masques du fard : Moore, Claude Cahun et quelques autres....*, in *Schwob Marcel. Les croisades d'une famille republicaine à travers 50 ans de presse nantaise*, in *La Nouvelle revue Nantaise*, Vol. 3, Anno 1997, p. 120.

sempre Patrice Allain: “les kimonos japonais, les turbants hindu, les tuniques “perlées et lumineuses et diaphanes” ou “encore la voilette dite “mauresque” qui, pour l’hiver 1913, “revient plus élégante que jamais”,<sup>365</sup> senza tuttavia rinunciare al gusto della provocazione e del paradosso:

“Figurez-vous qu’on voudrait lancer à Paris les pyjamas pour dame. Êtes-vous féministe ? Moi ça m’est égal. Mettez mes pyjamas, fumez ma pipe et faites mes artiche. Mais passez-moi votre kimono. Je servirai le thé (...), on me fera la cour...”<sup>366</sup>

Nella realizzazione delle illustrazioni per questi articoli prevale la predilezione e l’uso del bianco e nero (Fig. 30) che prefigura lo stile che l’artista adotterà per completare visivamente le poesie di Claude Cahun in *Vues et Visions*.



«Article de voyage» 06 juillet 1913

**Figura 30 – Marcel Moore, *Article de voyage*, *Le Phare de la Loire*, 6 juillet 1913**

<sup>365</sup> Patrice Allain, *Sous les masques du fard : Moore, Claude Cahun et quelques autres....*, in Schwob Marcel. *Les croisades d’une famille republicaine à travers 50 ans de presse nantaise*, in *La Nouvelle revue Nantaise*, Vol. 3, Anno 1997, p. 121.

<sup>366</sup> Ibidem.



**Figura 31 - Marcel Moore, *Fashion illustration*, Jersey Heritage Museum, 1915 e 1916**

Oltre a questa rubrica di moda Suzanne Malherbe, nel 1918 si occupa anche di scrivere recensioni cinematografiche. Merita una particolare menzione l'entusiasmo con cui si sofferma sul film a episodi *Domino Rouge*,<sup>367</sup> in cui spicca la protagonista, una giovane avventuriera: Lucille Lowe.

I suoi primi lavori, risalgono al 1916, quando realizza diversi ritratti fra cui quelli a Claude Cahun, André Gide, Édouard de Max, (Fig. 32) oltre a una serie di illustrazioni per *L'invitation à la fête primitive* (1921) e per *Oya Insula ou l'enfant à la conquête* (1923) del poeta Marc-Adolphe Guégan, che visse su un'isola, l'Île d'Yeu, (di cui si possono notare le analogie con le illustrazioni di *Vues et Visions* in Fig. 33), tanto da meritarsi una menzione sul *Phare de la Loire*, da parte del critico Lemé:

“Son illustrateur amusé, Marcel Moore, s'est appliqué, en de petites images singulières, à évoquer la déformation que prennent toutes choses dans le cerveau du gosse auditeur du grand-père: sirène aux longues chevelures de comète; Jonas dans la baleine, se gavant d'ananas, vagues furieuses qui, pour attaquer l'île, prennent la forme de mains innombrables... ”.<sup>368</sup>

<sup>367</sup> Marcel Moore, *Cinéma National, Phare de la Loire, 20 février 1918*, in Patrice Allain, *Sous les masques du fard : Moore, Claude Cahun...*, op. cit., p. 127.

<sup>368</sup> E. Lemé, *Parmi les livres. Oya-Insula ou l'Enfant à la conquête*, in *Phare de la Loire*, 04 juillet 1923, in Patrice Allain, *Sous les masques du fard : Moore, Claude Cahun...*, op. cit., p. 129.



Nel 1923, entra in contatto con l'ambiente teatrale dal quale trae ispirazione per diverse opere fra cui il ritratto di Georges e Ludmilla Pitoëff (in *Salomé* di Oscar Wilde e *Liliom* di Ferenc Molnár) e ancora quello di Claude Cahun e Roger Roussot. (Fig. 34)

Non si sottrae nemmeno, come del resto molti surrealisti fra cui Jean Painlevé, Dora Maar, Man Ray,<sup>369</sup> alla sperimentazione visiva in ambito pubblicitario.

Per gli spettacoli della ballerina Béatrice Wanger detta Nadja realizza delle cartoline promozionali (Fig. 35), molte delle quali oggi pubblicate sul sito del Jersey Heritage Museum.

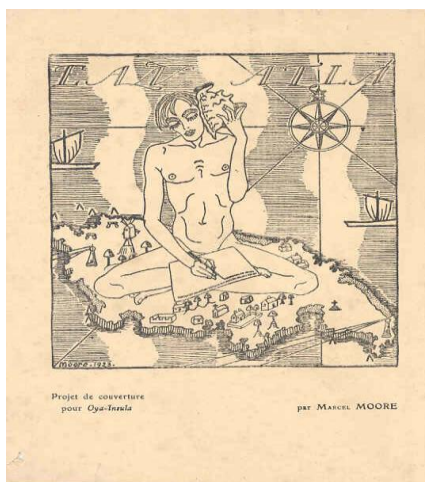


**Figura 32 – Marcel Moore, *Max*, Jersey Heritage Museum, 1922; Marcel Moore, *Max*, Jersey Heritage Museum, 1930; Marcel Moore, *Max in egyptian headdress*, Jersey Heritage Museum, 1925**

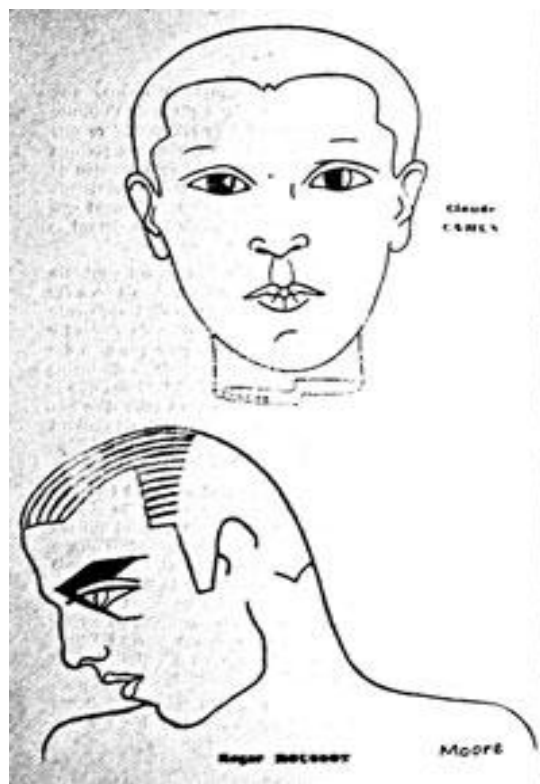
---

<sup>369</sup> Clément Chéroux, *Surréalisme garanti !* in Quentin Bajac, Clément Chéroux (Direction d'ouvrage), *La subversion des images. Surréalisme...*, op. cit., pp. 393-413.





**Figura 33 - Marcel Moore, *Project de couverture pour Oya Insula*, Jersey Heritage Museum, 1923 e Marcel Moore, *Dessin in Vues et Visions*, 1914**



**Figura 34 – Marcel Moore, *Claude Cahun et Roger Roussot*, in *Le Plateau*, Jersey Heritage Museum, 1925**

A partire dal 1930 le opere create individualmente si diradano, ma inizia una più stretta collaborazione con la compagna Claude, in particolare nella realizzazione dei fotomontaggi per l'opera *Aveux non avenues* (1930) la cui gestazione si prolunga per circa dieci anni.

È significativo che a questo proposito Golda Goldman, in un altro articolo pubblicato sul Chicago Tribune del 23 dicembre 1929, in questo caso dedicato a Claude Cahun, ponga l'accento sul suo lavoro:

“This year will see the publication of a volume of prose poems on which Mlle. Schwob has long been at work, called *Aveux non avenues*, or in English Denials. The volume will probably be illustrated with some extraordinary photographic studies for the author by the artist Moore, her half-sister, who has illustrated her earlier works”.<sup>370</sup>



Figura 35 - Marcel Moore, *Nadja Theatre Esoterique*, Postcard, Jersey Heritage Museum, circa 1920-1923

<sup>370</sup> Golda M. Goldman, *Who's Who Abroad*. Claude Cahun, Chicago Tribune, 23 december 1929, Jersey Heritage Museum: <http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?&DATABASE=items&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=imglrg&DETAILADAPL=imglrg&%250=300150147&LIMIT=50&REF=1>

Suzanne si ci cimenta anche nella scrittura, come pare suggerire Claude Cahun in *Les jeux uraniens* quando scrive: “Ami, le ciel de nos contrées s’intéresse à tes contes orientaux”,<sup>371</sup> mentre Leperlier ipotizza che l’artista abbia iniziato un romanzo:

“Elle commence une sorte de roman dialogué – peut-être est-ce une traduction – et s’attache à rassembler les copures de presse qu’elle a toujours “épinglées comme des papillons absurdes et merveilleux échappés de la vie quotidienne – et qui témoignent parfaitement de cette “poésie involontaire” qu’amait dépister Paul Éluard”.<sup>372</sup>

Tra le sue carte è possibile inoltre trovare, oltre ad alcune lettere scritte alla madre,<sup>373</sup> altre ricevute da parenti e amici dopo la morte di Claude,<sup>374</sup> e in sintonia con la tendenza surrealista, alcuni racconti di sogni che le due artiste si divertono a condividere fra loro.<sup>375</sup>

---

<sup>371</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens*..., op. cit., p. 54.

<sup>372</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure*..., op. cit., p. 295.

<sup>373</sup> Jersey Heritage Museum:

“Letter from Suzanne Malherbe to her mother addressed Wednesday 31st May”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146697&LIMIT=50>

“Letter from Suzanne Malherbe to her mother addressed 13th October”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146698&LIMIT=50>

<sup>374</sup> Jersey Heritage Museum:

“Letter to Suzanne Malherbe from ? addressed 'Chere Tante' in Nantes about her family. Dated 6 September [no year]”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146970&LIMIT=50>

“Letter to Suzanne Malherbe about their life 24/12/1968 - 02/01/1969 (si tratta solo di una parte della lettera dove non compare la firma)”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146974&LIMIT=50>

“Letter from Nantes to Suzanne Malherbe addressed 'Chere Tante' about her relatives and her life, 26/12/1969”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146984&LIMIT=50>

“Letter from Marianne to Suzanne Malherbe about the death of her mother, 15/05/1971”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146985&LIMIT=50>

<sup>375</sup> Jersey Heritage Museum:

“Description of a dream had on the 16th and 17th June 1953 by Lucy Schwob or Suzanne Malherbe”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147289&LIMIT=50>

In particolare Suzanne racconta una di queste fantasie a Claude durante il periodo della prigionia:

“Je n’ai rien à t’offrir pour Noël qu’un rêve que j’ai fait sur le quatre heures du matin. Encore est ce plutôt une restitution qu’un cadeau, car il a bien l’aire s’un plagiat des rêves que tu me racontes quelquefois. Il a le charme d’être tout à fait (...).

Je me suis réveillée avec l’impression que je venais de lire une page d’un livre”.<sup>376</sup>

Uno di questi sogni viene ripreso in un breve racconto di Henry Michaux intitolato *Rêve de Moore*, incluso in *Lointain intérieur* (1938).<sup>377</sup>

Dopo la morte di Claude avvenuta l’8 dicembre 1954, Suzanne vende “La Rocquaise”, per installarsi a Beaumont, sempre sull’isola di Jersey, in un’altra abitazione, “Villa Carola”, che viene ritratta in molte delle sue immagini fotografiche.

Tuttavia i paesaggi sono desolati (Fig. 36), tristi, vuoti. Si vede spesso il mare e una natura quasi ostile, come se fosse lo specchio del sentimento di solitudine che assale Suzanne negli ultimi anni della sua vita.

Molte sono le immagini in cui l’artista fotografa piante e fiori del suo giardino (Fig. 37), probabilmente con l’intento di ricordare quello splendido e rigoglioso di “La Roquaise”, la precedente dimora in cui aveva trascorso forse gli anni più felici della sua vita con Claude, mentre ora l’assenza della compagna viene evocata ovunque si posi lo sguardo di Suzanne.

---

<sup>376</sup> Jersey Heritage Museum:

“Description of a dream had in 24th December 1944 by Suzanne Malherbe, 24/12/1944”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalog&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147287&LIMIT=50>

<sup>377</sup> Henri Michaux, *Rêve de Moore\**, in *Plume précédé de Lointain intérieur*, Vol. I, *Oeuvres complètes*, Vol I, Éditions Gallimard, Paris 1998, p. 570 : “...Et voyageant ainsi qu’on fait en rêve, elle arrive au milieu d’une peuplade de Nègres. Et là, suivant la coutume qui s’attache aux fils de roi, l’enfant royal est nourri par la mère et par une nourrice. Mais à la nourrice on ne laisse qu’un sein. L’autre est sectionné et la poitrine est plate comme celle d’un homme (sauf le nœud de la cicatrice). La voyageuse, voyant cela, s’étonne. Alors le roi : « Vous avez bien remarqué comme tout le monde, n’est-ce pas que quand l’enfant tète, l’autre mamelle, il la touche constamment et la caresse. C’est ainsi que ça va le mieux. « Or à la nourrice nous en coupons une pour que l’enfant apprenne plus vite à parler. En effet, ce sein absent l’intrigue tellement qu’il n’a de cesse qu’il n’ait pu composer un mot et interroger là-dessus son entourage. « Et le premier mot qui vient, c’est toujours : « abricot » ”.

\*Moore, pseudonyme de Suzanne Malherbe qui fit le rêve, transcrit ici aussi fidèlement que possible.

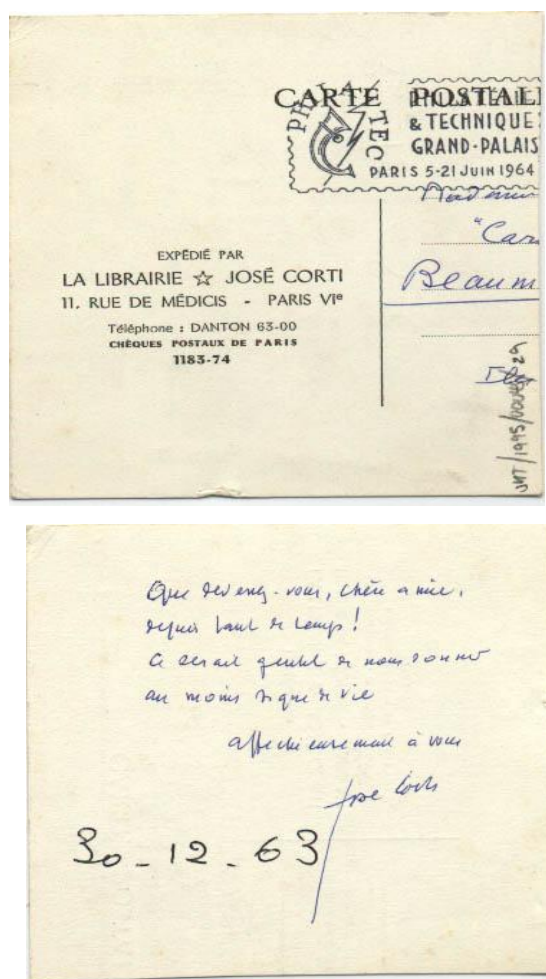


**Figura 36 - Suzanne Malherbe, *Sailing Boats in St Aubin's Bay*, Jersey Heritage Museum, s.d.; Suzanne Malherbe, *Beach at Low Tide*, Jersey Heritage Museum, s.d; Suzanne Malherbe, *Open Door and Wall with Granite*, Jersey Heritage Museum, s.d.**



**Figura 37 - Suzanne Malherbe, *Rockery in Garden at Carola, Beaumont*, Jersey Heritage Museum, s.d.**

In questi anni di sempre maggiore solitudine e isolamento, intrattiene pochi rapporti epistolari con gli amici più intimi: Néoclès Coutouzis, José Corti, (Fig. 28) André Breton, Gaston Ferdière e infine con Charles-Henri Barbier, con cui mantiene un costante rapporto epistolare,<sup>378</sup>(Fig. 29 ) al quale farà dono di molti documenti.



**Figura 38 – Note from José Corti of Paris to Suzanne Malherbe, inedito, Jersey Heritage Museum, 30/12/1963**

<sup>378</sup> Jersey Heritage Museum:

“Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of India talking about their journey, what they plan to do next and their news, 02/01/1958”, e seguenti da Berna, Bruxelles, Interlaken, La Fouly sur Orsieres, Dahomey (Benin), Riederalp (Svizzera), Nigeria, da New York (Moma), da Oslo (nel testo c'è un riferimento a un testo di Cailliois donato da Suzanne all'amico),

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.ie/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146988&LIMIT=50>





**Figura 39 - Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of a portrait in the National Gallery in Oslo and posted in Switzerland talking about their family and news, 31/5/1969, Jersey Heritage Museum (nel testo si legge anche del riferimento a un volume di Caillois inviato da Suzanne Malherbe a C.H. Barbier), inedito, Jersey Heritage Museum**

Nel 1972 Suzanne si suicida con una dose di barbiturici, ripetendo il gesto compiuto molti anni prima in prigione a Jersey, quando credeva che Claude fosse morta, facendosi così perfetta interprete, di ciò che Ricoeur scrive a proposito della perdita dell'altro come perdita di sé, ovvero una "amputazione di se stessi, nella misura in cui il rapporto con lo scomparso fa parte integrante della propria identità".<sup>379</sup>

<sup>379</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, pp. 513-514.

### 3.2 Arte in due

“Tenues à l’écart de la vie, nous la cherchions passionnément dans la peinture et la poésie”.<sup>380</sup>  
(Marie Laurencin, *Les femmes qui ont osé être*).

“Pour t’exercer à la poésie, je te propose des rimes : j’appareille les mots, tu compose les versets et c’est le jeu de bouts-rimés. (...) Pour t’exercer au dessin, je t’impose des lignes : je cherche le trait, tu trouves le tableau, et c’est jouer à bâtons rompus”.<sup>381</sup>  
(Claude Cahun, *Les jeux uraniens*).

“Vers mon Verbe de révolte, à chaque mot rétif, vers le désordre défensif de mon esprit, pour que tu ordonnes ses gestes barbares, pour que tu adoucisses sa voix rauque, je te conduirai, afin que ma phrase asservie se laisse caresser par toi, mon enfant”.<sup>382</sup>  
(Claude Cahun, *Chanson Sauvage*).

La collaborazione artistica fra Claude e Suzanne, si inserisce nell’insieme delle differenti modalità di scrittura collettiva sperimentate in ambito surrealista, che introducono alcuni elementi innovativi nell’attività artistica, tradizionalmente considerata patrimonio di un singolo individuo e che, come suggerisce Paola Dècina Lombardi, diviene marchio di una libertà espressiva, colonna portante nell’impiego del dialogo in ambito surrealista:

---

<sup>380</sup> Marie Laurencin, *Les femmes qui ont osé être*, Arts, n. 369, 24-30 juillet 1952, in Marie-Jo Bonnet, *Les deux amies...*, op. cit., p. 179.

<sup>381</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 35.

<sup>382</sup> Claude Cahun, *Chanson Sauvage*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 461.



“Dai due soliloqui a voce alta, senz’alcuna premeditazione, come in poesia dall’accostamento fortuito di alcune parole, sprizzerebbe una luce particolare, “la luce dell’immagine” la cui bellezza sarà valutabile dalla scintilla ottenuta”.<sup>383</sup>

Anche se risulta inevitabile accostare i membri della costellazione surrealista a un gruppo che talvolta si lascia circoscrivere nei rigidi confini del cenacolo letterario, come si può constatare attraverso le liti, le divergenze e le immancabili esclusioni, che vengono documentate nei *Manifesti*<sup>384</sup> scritti dal 1924 al 1942, incarnate alla perfezione nell’imponente e controversa figura di André Breton, di cui Jean Clair mette in luce alcune contraddizioni,<sup>385</sup> l’importanza attribuita alle differenti pratiche di collaborazione fra artisti, che spesso assume una dimensione ludica,<sup>386</sup> viene sancita dagli esordi dell’attività surrealista con il *Primo Manifesto*.

Questa tendenza prosegue poi in *L’amour fou*<sup>387</sup> (1938) e si protrae fino a poco prima della scomparsa di Breton, come egli stesso afferma in un’intervista del 1962 rilasciata a Madelaine Chapsal:

---

<sup>383</sup> Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969 ribellione e immaginazione*, Editori Riuniti, Roma 2002, p. 151.

<sup>384</sup> André Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924), pp. 9-50, *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1930), pp.57-120, *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no* (1942), pp. 215-226, in André Breton, *Manifesti del surrealismo...*, op. cit.

<sup>385</sup> Cfr. Jean Clair, *Processo al surrealismo. Del surrealismo considerato nei suoi rapporti con il totalitarismo e i tavolini medianici*, Regis Debray, *L'onore dei funambuli* Fazi, Roma 2007; Octavio Paz, *Poèmes muets, objets parlants*, in André Breton, *Je vois, j’imagine*, Éditions Gallimard, Paris 1991 : “Il existe deux images d’André Breton, deux images opposés, mais authentiques l’une et l’autre. La première est celle d’un homme d’intransigeance et de négation : indomptable rebelle, « le forçat intraitable » : la seconde se définit par la faveur : l’effusion : c’est l’image d’un homme sensible aux appels secrets de la sympathie, qui avait foi dans l’action collective et, plus encore, dans l’inspiration comme faculté universelle et commune à tous les hommes. Sa vie fut une longue suite de séparations et de ruptures, mais aussi de rencontres et d’amitiés fidèles”.

<sup>386</sup> Arturo Schwarz, *La dimensione ludica dell’attività collettiva surrealista: trionfo del principio del piacere sul principio di realtà*, in *Dada e surrealismo riscoperti* a cura di Arturo Schwarz, Skira, Ginevra-Milano 2009, p. 99: “Per più di quarant’anni, sin dal marzo del 1921, il gioco (inteso nell’accezione che Johan Huizinga dava a questa attività – si veda il suo fondamentale *Homo ludens* del 1938) è stato, per i surrealisti, un modo di essere e una filosofia della vita. Sono principalmente tre i fattori che hanno motivato il loro interesse per questo tipo di attività che si esplicitò prevalentemente nel linguaggio. Il primo è che il gioco, “azione libera per eccellenza”, non ha, come lo humour, nessuna finalità produttiva immediata. (...) Il secondo è che il gioco permette d’indagare, per Breton “il funzionamento reale del pensiero”. Il fine di questa indagine è di “ridare al linguaggio, la sua piena destinazione. (...)”.

<sup>387</sup> André Breton, *L’amour fou*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 1980, pp. 38-39 : “La simpatia che unisce due o più persone sembra metterli sulla strada di soluzioni che esse perseguirebbero invano separatamente. Questa simpatia sembra avere il potere di far passare nell’ambito del caso propizio (l’antipatia

“Vous dites toujours « nous » et rarement « je » pourquoi cela ?

J’ai toujours beaucoup plus compté sur l’action collective que sur l’action individuelle. Une fois constaté l’accord initial sur un certain nombre de principes, j’estime que les différences de complexion entre les individus sont un levain des plus puissants. Ce qui a pu s’accomplir sous le nom de surréalisme n’a été possible que grâce à cette composition des forces à plusieurs. Des défections plus ou moins marquantes se sont produites mais l’essentiel est que constamment de nouvelles forces sont entrées en action”.<sup>388</sup>

Sulla preferenza accordata dai surrealisti all’attività collettiva si soffermano Clément Cheroux in *La photographie par tous, non par un*,<sup>389</sup> illustrato attraverso numerosi ritratti collettivi, che richiamano il celebre aforisma di Lautréamont “la poesie doit être faite par tous, non par un”,<sup>390</sup> e Arturo Schwarz, in un recente saggio dedicato all’attività collettiva surrealista dei giochi linguistici.<sup>391</sup>

Si pensi inoltre ai meccanismi della *dictée sans pensée* che animano la scrittura automatica<sup>392</sup> in quella che da Breton viene definita la “prima opera puramente surrealista”,<sup>393</sup> ovvero *Les Champs Magnetiques*<sup>394</sup> (1919) scritta da lui stesso e da Philippe Soupault:

---

in quello del caso sfavorevole) certi incontri che, quando hanno luogo per un singolo individuo, non sono presi in considerazione, sono respinti nell’accidentale. Essa metterebbe in gioco a nostro vantaggio una vera e propria *finalità seconda*, intesa come possibilità di raggiungere un fine grazie al coniugarsi con la nostra volontà – che da sola non sarebbe in grado di conseguire quel fine – di un’altra volontà umana che si limita ad essere favorevole a che noi lo raggiungiamo. (Non v’è dubbio, in particolare, sul fatto che in questo sia da ravvisare la ragione profonda dell’attaccamento surrealista al gioco delle definizioni, delle previsioni: “Che cosa...Se...Quando...” che mi è sempre parso, dal punto di vista poetico, la più favolosa sorgente di immagini *introvabili*”).

<sup>388</sup> André Breton, *Écrits sur l’art et autres textes, Œuvre Complètes IV*, Éditions Gallimard, Paris 2008, p. 1016.

<sup>389</sup> Clément Chéroux, *La photographie par tous, non par un*, in Quentin Bajac, Clément Chéroux (Direction d’ouvrage), *La subversion des images. Surréalisme...*, op. cit., pp. 23-61.

<sup>390</sup> Ivi., p. 23.

<sup>391</sup> Arturo Schwarz, *La dimensione ludica dell’attività collettiva surrealista: trionfo del principio del piacere sul principio di realtà*, in *Dada e surrealismo riscoperti* a cura di Arturo Schwarz..., op. cit., pp. 99-105.

<sup>392</sup> Arturo Schwarz, *Prima fase dell’avventura surrealista (1916-1922)*, in *Dada e surrealismo riscoperti...*, op. cit. p. 77 “A Saint-Dizier Breton notò la qualità delle associazioni verbali spontanee dei malati mentali, e la scrittura automatica derivò proprio da queste osservazioni. Ricordiamo pure che il suo primo testo automatico, *Usine*, sarà pubblicato tre anni dopo, nel settembre 1919, in *Littérature*. Le prime tre puntate di *Les champs magnetiques*, il classico testo automatico surrealista scritto con Soupault, usciranno invece nei tre numeri successivi (ottobre, novembre e dicembre 1919)”.

<sup>393</sup> André Breton, *Manifesti del surrealismo...*, op. cit., p. 39.

“Questa sera siamo in due davanti a questo fiume che oltrepassa la nostra disperazione. Ci è impossibile perfino pensare. Le parole ci sfuggono via dalle bocche contratte, e, quando ridiamo, i passanti si voltano impauriti, e rientrano precipitosamente a casa”<sup>395</sup>

Queste parole anticipano la celebre definizione di “Surrealismo” formulata nel *Primo Manifesto*,<sup>396</sup> nel quale vengono posti anche una serie di interrogativi in merito alla funzione del dialogo nella pratica artistica surrealista,<sup>397</sup> e fornite le relative risposte:

“Le parole, le immagini si offrono come semplici trampolini allo spirito di chi ascolta. In questo modo devono presentarsi, in *Les Champs Magnétiques*, prima opera puramente surrealista, le pagine raccolte sotto il titolo *Barrières*, in cui Philippe Soupault e io siamo questi interlocutori imparziali”.<sup>398</sup>

Il titolo di *Les champs magnetiques*, che avrebbe dovuto essere *Les précipités*, fu modificato nell'intento di “evidenziare maggiormente l'idea dei due poli, il carattere doppio della scrittura come due sono gli scrittori e le forze che reciprocamente si attraggono e si

---

<sup>394</sup> Jean-François Rodriguez, Lucia Chimirri, Artemisia Calcagni Abrami (a cura di), *Cento libri surrealisti 1920-1940*, Centro Di, Firenze 1996, p. 41: “Il nucleo più importante del testo di *Champs magnétiques* venne scritto, appunto, tra maggio e giugno del 1919, ed è, oltre che documento delle prime sperimentazioni di scrittura automatica, per definizione di Breton stesso, la prima opera surrealista, i cui tre poli iniziali vennero immediatamente pubblicati su “Littérature” tra l'ottobre e il dicembre. Si tratta anche del primo dei testi scritti a quattro mani insieme con Philippe Soupault (con lui alla direzione di “Littérature”), alcuni dei quali avrebbero dovuto confluire in un volume – che non vide mai la luce – tutto dedicato al teatro: l'azione *S'il vous plaît* (i cui primi tre atti furono rappresentati nel corso della serata dada del Théâtre de l'Oeuvre il 27 marzo del 1920, poi editi in “Littérature” n.16, settembre-ottobre 1920), e lo sketch *Vous m'oubliez* (rappresentato nella serata dada tenutasi nella sala Gaveau nel maggio del 1920, edito in parte nel numero 1 di “Cannibale”, 25 aprile 1920 e integralmente in “Littérature”, n.4, 1 settembre 1922). (...) I testi vennero volutamente mescolati dai due autori per dare l'idea di come la progettazione e realizzazione fossero assolutamente comuni, anche se lo studio dei manoscritti preparatori e di altri documenti hanno permesso di rilevare che se alcuni dei testi furono effettivamente elaborati in una sorta di dialogo reciproco, altri si devono all'opera di uno solo degli autori”.

<sup>395</sup> André Breton, Philippe Soupault, *I campi magnetici*, Newton Compton Editori S.r.l., Roma 1979, p. 33.

<sup>396</sup> André Breton, *Manifesto del Surrealismo...*, op. cit. p. 30: “Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale”

<sup>397</sup> Ivi., p. 38: “Ma è ancora al dialogo che meglio si adattano le forme del linguaggio surrealista. Qui, si affrontano due pensieri: mentre uno si concede, l'altro si occupa del primo; ma come se ne occupa?”

<sup>398</sup> Ivi., p. 39.

allontanano su diversi piani: i due inconsci, le due coscienze, i rapporti tra lettore e opera”.<sup>399</sup>

Inoltre nel volume, che raccoglie sette brani in prosa e una serie di poesie comprese in due sezioni intitolate *Le pagure dit*: “il paguro risulta quasi un animale-totem della raccolta: il piccolo crostaceo che vive in conchiglie vuote, in luogo di un altro, e a mano a mano che cresce, cambia conchiglia (cambia “altro”), svela il meccanismo del rapporto dualità/unità che funziona per l’intera opera come una sorta di metalinguaggio del metodo stesso che l’ha originata”.<sup>400</sup>

Un altro esempio di atto poetico collettivo è costituito dalla pratica del *cadavre exquis*, così descritto da Breton nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme*<sup>401</sup> del 1938:

“Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu’aucune d’elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes.

L’exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau”.<sup>402</sup>

In voga sin dai primi anni venti, esso non fu mai abbandonato del tutto, “alcuni *cadavres exquis* degli anni 1925-1934 furono esposti alla Galerie Dausset di Parigi, nel 1948, con una presentazione di Breton”,<sup>403</sup> mentre nel saggio *L’un dans l’autre*<sup>404</sup> del 1954, egli sottolinea come grazie all’attività ludica, sia stato possibile stringere maggiormente i legami che univano coloro che vi partecipavano:

“S’il est, dans le surréalisme, une forme d’activité dont la persistance a eu le don d’exciter la hargne des imbéciles, c’est bien l’activité de jeu dont on

---

<sup>399</sup> Jean-François Rodriguez, Lucia Chimirri, Artemisia Calcagni Abrami (a cura di), *Cento libri surrealisti ...*, op. cit., p. 42.

<sup>400</sup> Ivi., p. 41.

<sup>401</sup> André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in *Œuvres complètes II*, Éditions Gallimard, Paris 1992, pp. 787-862.

<sup>402</sup> Ivi., p. 796.

<sup>403</sup> Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969...*, op. cit., p. 608.

<sup>404</sup> André Breton, *L’un dans l’autre* in *Œuvres complètes*, Vol. IV, Éditions Gallimard, Paris 1992, pp. 883-892.

retrouve trace à travers la plupart des nos publications de ces trente-cinq dernières années.

Bien que, par mesure de défense, parfois cette activité ait été dite par nous « expérimentale », nous y cherchions avant tout le divertissement. Ce que nous avons pu y découvrir d'enrichissant sous le rapport de la connaissance n'est venu qu'ensuite.

Il est vrai que d'autres considérations incitèrent à la poursuivre; d'emblée elle se montra propre à resserrer les liens qui nous unissaient, favorisant la prise de conscience de nos désirs en ce qu'ils pouvaient avoir de commun".<sup>405</sup>

Vi è inoltre un altro genere di collaborazione che non rientra nelle esperienze della scrittura automatica e nei giochi dei *cadavres exquis*, e che talvolta fonda il suo presupposto su stretti rapporti d'amicizia, dove il dialogo fra parola e immagine si fa campo di sperimentazione per una nuova modalità espressiva, al di fuori degli schemi stilistici precedenti.<sup>406</sup>

Basti pensare alle vicende di Georges Limbour e André Masson, la cui amicizia, che si esprime nella realizzazione della raccolta poetica *Soleils* (1924) con acqueforti del pittore, rimane invariata nel tempo e ha dato vita ad altre collaborazioni,<sup>407</sup> oppure al rapporto che legava lo stesso Masson a Robert Desnos, per il quale realizza alcune acqueforti da inserire nella raccolta di poemi *C'est les bottes de 7 lieues, cette phrase: Je me vois* (1926)<sup>408</sup> e in *Les sans cou* (1934) e ancora alla collaborazione con Georges Bataille di cui Masson illustra *Histoire de l'oeil* (1928) e *L'anus solaire* (1931).

Un altro esempio di proficua intesa fra due artisti è la collaborazione tra Benjamin Péret e Yves Tanguy, che si protrae per circa vent'anni,<sup>409</sup> inoltre da ricordare è la straordinaria

---

<sup>405</sup> André Breton, *L'un dans l'autre* in *Œuvres complètes*, Vol. IV..., op. cit., p. 883.

<sup>406</sup> Bruno Corà, *Cento libri surrealisti: un'introduzione*, in Jean-François Rodriguez, Lucia Chimirri, Artemisia Calcagni Abrami (a cura di), *Cento libri surrealisti 1920-1940...*, op. cit. pp.12-13: "E che dire delle edizioni di Louis Aragon, di Antonin Artaud di cui si possono osservare *Le pèse-nerfs* (1925) e *L'art et la mort* (1929). E di Tristan Tzara, di Benjamin Péret, di René Char, di Robert Desnos, di Georges Bataille, di René Crevel e di molti altri accompagnati da artisti come Picasso, Dalì, Miró, Duchamp, Ray, Giacometti, Magritte, Masson, Bellmer, Ernst, Picabia, Klee".

<sup>407</sup> Ivi., p. 49: "(fra cui i due saggi di Limbour, *André Masson* (1951) e *André Masson e son univers* (1947) scritto con Michel Leiris)".

<sup>408</sup> Ivi., p. 56: "Masson dal 1922 era legato alla Galerie Simon per l'esclusiva dei suoi dipinti, e Kahnweiler fra il 1924 e il 1938 si rivolse più volte al pittore per l'illustrazione delle sue edizioni, ma Masson non avrebbe mai accettato di collaborare se non con i poeti che gli erano amici come appunto Desnos (Cfr.: A. Masson, *Comment j'ai illustré des livres*, in "Bulletin du bibliophile", II, 1972, p. 127).

<sup>409</sup> Ivi., p. 60.

esperienza che nasce nella stesura del testo poetico *Le tombeau des secrets* (1930) di René Char, la cui realizzazione si deve a un episodio di collaborazione fra Char, Eluard e Breton, in cui essi intervengono direttamente su una fotografia del libro con un collage originale eseguito a quattro mani.<sup>410</sup>

Risulta infine davvero emblematico il caso di Paul Eluard, che si avvale dei contributi di molti artisti,<sup>411</sup> fra i quali spicca la figura di Max Ernst, le cui immagini confluiscono nel connubio verbo-visivo di *Répétitions* (1922), il primo di una serie di libri, i più importanti dei quali sono *Au défaut du silence* (1925) e *À l'intérieur de la vue, 8 poèmes visibles* (1948).<sup>412</sup> La loro collaborazione che poggia le sue basi, come sostiene Ernst, su un' "amitié immédiate et durable",<sup>413</sup> è davvero singolare e, dal punto di vista della produzione artistica, assai produttiva.

Anche Claude Cahun sperimenta in questo clima alcune esperienze di collaborazione artistica. Realizza per lo scrittore Georges Ribemont-Dessaignes, redattore capo della rivista *Bifur*, un doppio autoritratto fotografico, intitolato *Que me veux-tu?*, (Fig. 41) destinato a essere impiegato come modello per il disegno dello stesso autore, pubblicato sul frontespizio del suo romanzo (Fig. 41) *Frontières Humaines* (1929), poi ripreso da lei in uno dei fotomontaggi di *Aveux non Avenus*, e un secondo autoritratto pubblicato sul n. 5 di *Bifur* nell'aprile del 1930 (Fig. 40).

Questa breve collaborazione, secondo la testimonianza di Leperlier, non trova sbocco né in un rapporto di amicizia né in altre attività future :

“Ne semble pas avoir eu de prolongements sur le plan amical. Claude Cahun est restée discrète sur ce « fils unique de Dada », comme disait Nino Frank, qui venait de rompre définitivement avec les surréalistes alors qu'elle-même allait se rapprocher”.<sup>414</sup>

---

<sup>410</sup> Bruno Corà, *Cento libri surrealisti: un'introduzione*, in Jean-François Rodriguez, Lucia Chimirri, Artemisia Calcagni Abrami (a cura di), *Cento libri surrealisti 1920-1940...*, op. cit., p. 82.

<sup>411</sup> Ivi., p. 12: “*La vie immédiate* (1932) con acquaforte di Tanguy, *Nuits partagées* (1935) con due disegni di Dalí, *La barre d'appui* (1936) con acquaforti di Picasso, *Les yeux fertiles* (1936) con illustrazioni di Picasso, *Cours naturel* (1938) con acquaforte di Dalí e infine *Solidarité* (1938) con incisioni di Picasso, Miró, Tanguy, Masson, e altri mirabilmente stampato da Stanley W. Hayter”.

<sup>412</sup> Jean-François Rodriguez, Lucia Chimirri, Artemisia Calcagni Abrami (a cura di), *Cento libri surrealisti...*, op. cit. p. 43.

<sup>413</sup> Ibidem.

<sup>414</sup> Ibidem.

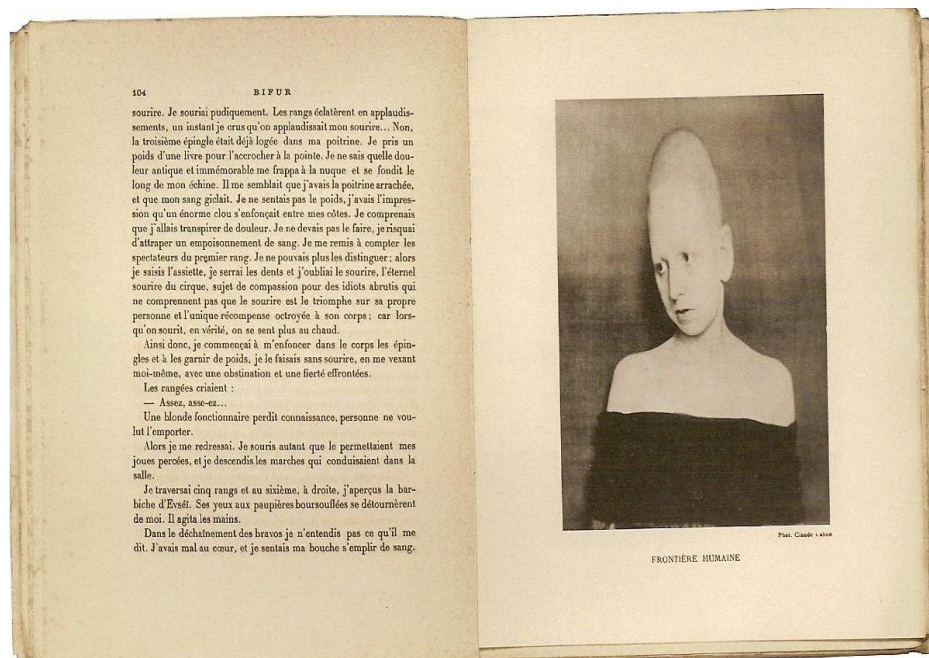


Figura 40 - *Bifur* n. 5, avril 1930, (horse texte inséré entre le p. 104 et 105)

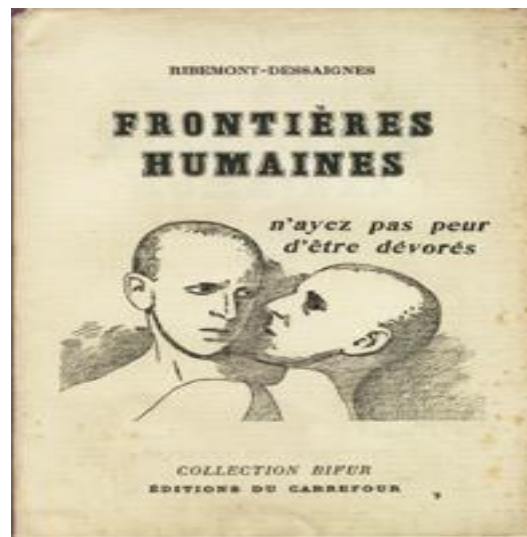
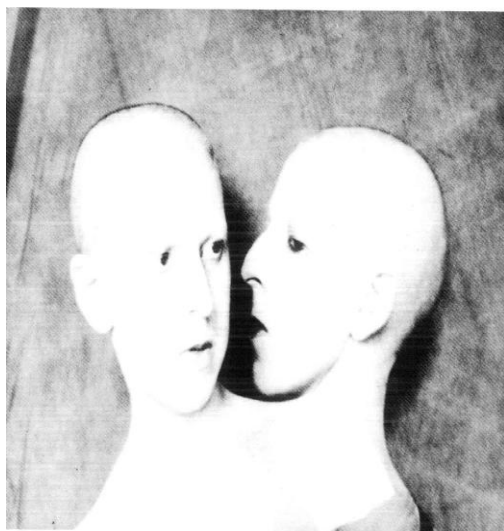


Figura 41 – Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1929 ; Frontespizio del romanzo *Frontières Humaines* (1929) di Georges Ribemont-Dessaignes

Un'altra collaborazione che va menzionata è quella tra Claude Cahun e Lise Deharme.<sup>415</sup>

Claude conosce la scrittrice prima del 1937, molto probabilmente grazie alla mediazione di Robert Desnos:<sup>416</sup>

“On imagine que le projet d’une collaboration s’est imposé naturellement, et qu’il présentait bien des atouts aux yeux de Claude Cahun pour que, s’écartant un moment de son parti-pris individualiste, elle s’appliquât à illustrer un texte qui n’était pas le sien”.<sup>417</sup>

La loro collaborazione artistica sfocia in un’insolita raccolta poetica destinata all’infanzia: *L’heure des fleurs* poi intitolata *Le coeur de Pic*<sup>418</sup> del 1937, per la quale Claude realizza venti *tableaux* fotografici attraverso l’accostamento disparato di molti oggetti: fiori, foglie, insetti, piccole statue, utensili di uso quotidiano, gabbie, penne, abiti e scarpette.

Se si osserva la struttura del testo appare evidente che l’immagine evocata riesce a prendere il sopravvento sulla parola scritta (Fig. 42); non è un caso che Clement Cheroux, in un articolo dedicato all’impiego delle immagini fotografiche dei surrealisti nella pubblicità, faccia riferimento a quelle realizzate da lei per questo libro, dove:

“Si Claude Cahun n’a pas fait de publicité, elle s’est en revanche essayée à une autre forme d’application de la photographie.

En 1937, dans un esprit très marqué par le surréalisme, elle photographie en effet une série de petites scènes oniriques dont les acteurs principaux sont des poupées ou des fleurs ; ces images son destinées à illustrer un livre pour enfant, *Le cœur de Pic*, écrit par celle que Breton surnommait « la dame au gant » et dont il s’était tant amouraché : Lise Deharme”.<sup>419</sup>

---

<sup>415</sup> Georgiana Colville, *Scandaleusement d’elles. Trente-quatre femmes surrealistes...*, op. cit., p. 82 : “Née Anne-Marie Hirtz le 5 mai 1907 à Paris. Rencontre les surréalistes pendant les années 20. Noue des amitiés avec plusieurs d’entre eux. Inspire une passion à Breton (1925-1928). Écrivain mineur mais prolifique, elle fera aussi figure de mécène. (...) Lise Deharme a écrit de nombreux articles dans des revues diverses et à la Libération elle a tenu une rubrique hebdomadaire à la Radio : « L’Événement littéraire de la semaine ”.

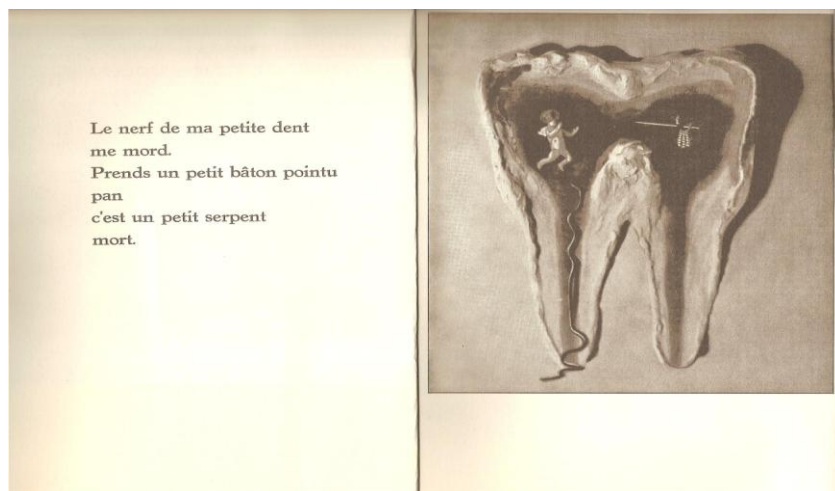
<sup>416</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme...*, op. cit., p. 365 : “Une photographie de l’époque présente, dans un angle de l’atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, Claude Cahun, Youki et Robert Desnos, assis côte à côte. Derrière les trois amis, sur un piano, sure des étagères, on remarque quelques objets de verre filé (cheval, cervidé, boules...) qui apparaissent dans les planches VI, VIII, XX. Youki tient le petit marteau qui apparaît sur la planche XX”.

<sup>417</sup> Ibidem.

<sup>418</sup> Lise Deharme, *Le coeur de Pic. Trente-deux poèmes pour les enfants illustrés de vingt photographies par Claude Cahun*, Éditions MeMo, Nantes 2004.

<sup>419</sup> Clément Chéroux, *Surréalisme garanti !* in Quentin Bajac, Clément Chéroux *La subversion des images...*, op. cit., p. 394.





**Figura 42 – Claude Cahun, *Sans titre*, in *Le cœur de Pic*, 1937**

Il titolo risulta allusivo, in quanto “Pic” è “le surnom du fils de Lise – “La dame de Pic”, comme le rappelle le célèbre double portrait inscrit dans une carte à jouer exécuté pour elle par Man Ray”.<sup>420</sup>

L’universo oscuro di Pic, che si colloca in uno spazio intermedio tra la fiaba e il racconto dell’orrore, tra spontaneità e crudeltà, si trova in linea con quello iperbolico di Claude,<sup>421</sup> mentre testi e immagini, si nutrono dello stesso immaginario traboccante di fantasmi e

<sup>420</sup> François Leperlier, *Claude Cahun, l’Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 366.

<sup>421</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 262 : “Hélas ! les êtres faibles n'en font jamais qu'à leur tête. Ils ne cherchent pas quel régime intellectuel — plutôt moral, n'est-ce pas ? — doit suivre l'artiste qui produira peut-être (avec du « coaxing ») un tout petit talent mineur... (...) Ils ont la passion du bonheur; ils en ont la manie. Bonheur si difficile pour eux si difficiles qu'ils n'hésiteront point à immoler à leur idole tout ce qui peut la nourrir. La joie délicate et pourtant incassable des enfants les a séduits. Ils seront volontairement « puérils » et repousseront leur maturité jusqu'à la mort, s'ils peuvent” ; pp. 286-287 : “ Mais le vert paradis... Dans les recoupes de l'univers j'espérais que Dieu taillerait exprès pour nous autres un monde enfantin, joujou verni, brillant, aux couleurs sans danger, image expurgée de la vie à l'usage des faibles, des innocents, des réformés pour insuffisance d'âme, un monde où les forces de la nature et les instincts élémentaires, la douleur et le sale plaisir et tous les sentiments seraient simples prétextes, motifs décoratifs en imitation de terre et d'eau, d'air et de feu, de chair et de sang.” ; p. 287 : “A part l'inhumain, le monstre, l'impossible, que rêve un enfant raisonnable ? L'ordinaire. La vie la plus ordinaire a ses aventures, ses records, ses merveilles. Mais avec la permission de parcourir, de sauter des pages, des pages et des pages — et de lire entre les lignes, à loisir, à discrétion”. ; Crf. Andrea Oberhuber, *Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the surrealist book, History of Photography*, Volume 31, Number 1, Spring 2007, pp. 40-56.

ossessioni, tipico del mondo infantile, che il surrealismo recupera e riscatta sin dal primo Manifesto del 1924.<sup>422</sup>

Il mondo di Pic è delineato con un tono straniato e l'aggiunta di un lirismo che fiorisce spontaneo dai brevi versi, e che mostra, tramite l'adesione allo sguardo dell'infanzia, come si possa leggere in forma di gioco e avventura una realtà che pare negativa o addirittura straziante.

Alla realizzazione dell'opera partecipa anche Paul Eluard, amico di Lise Deharme.

Il poeta definisce *Le coeur de Pic* un *livre d'image*,<sup>423</sup> ed esprime un notevole apprezzamento per il lavoro di Claude: "Vos photos sont idéale pour les poèmes de *L'heure des fleurs* (...). Je crois que ce petit livre aura un immense succès (...) et qu'il sera le plus beau livre de l'année".<sup>424</sup>

Egli si occupa, inoltre, di scrivere una breve introduzione, che assume le forma di un dialogo ironico tra lui e l'autrice, in cui si legge una certa nostalgia per un mondo fiabesco e infantile, che viene rievocato nelle poesie e nelle immagini:

"LA BELLE- DAME-SANS-RAISON. – Bouquet cueilli dans le jardin des fées, volé aux abeilles et aux papillons, ce livre d'images, a l'âge que vous voulez avoir.

LE MONSIEUR-QUI-A-RAISON. – La nuit voudrait avoir bonne mine, tous les jours de l'année voudraient être en vacances, on se laisserait bien prendre aux pièges des belles histoires, mais...

LA BELLE- DAME-SANS-RAISON. – Il n'ya pas de mais, lisez".<sup>425</sup>

---

<sup>422</sup> André Breton, *Manifesti del surrealismo*, ... p. 45: "L'uomo questo sognatore definitivo (...) se conserva un po' di lucidità, può soltanto rivolgersi verso l'infanzia che, per quanto massacrata dallo zelo degli educatori, gli appare comunque piena di incanti. Qui, l'assenza dei rigori conosciuti gli offre la prospettiva di vivere contemporaneamente parecchie vite; si abbarbica a quest'illusione; vuole praticare soltanto la facilità momentanea, estrema di ogni cosa".

<sup>423</sup> Paul Eluard, *Préface*, in Lise Deharme, *Le coeur de Pic*..., op. cit. p. 3.

<sup>424</sup> Ibidem.

<sup>425</sup> Paul Eluard, *Préface*, in Lise Deharme, *Le coeur de Pic*..., op. cit.

Merita una citazione anche la particolare collaborazione tra Claude Cahun e Jacqueline Lamba Breton.

Le due artiste hanno modo di conoscersi meglio durante un soggiorno a Jersey, dove Jacqueline è ospite di Claude con la figlia Aube dal 25 aprile al 26 maggio 1939.

Insieme realizzano una sorta di “installazione” dal carattere fugace e transitorio, in una sorta di dialogo intellettuale dove si condensano alcuni degli aspetti cari a Claude, come la ricollocazione di determinati *object trouvé*, (conchiglie, alghe, pesci), e le *performances* di Jacqueline quando si esibiva come “ondina” in un locale del Quartiere Latino, ai tempi dell’incontro con André Breton nel 1934, alla quale lo scrittore dedica i versi di *L’air de l’eau*<sup>426</sup> (1934) a cui molto probabilmente si sono ispirate anche le immagini fotografiche della Cahun (Fig. 43), come si legge in una copia di *Vues et Visions*<sup>427</sup> donata da Claude a Jacqueline.

Questa opera d’arte realizzata a quattro mani viene descritta minuziosamente da Claude in una lettera all’amico Charles-Henri Barbier, quasi a volerne contrastare il carattere

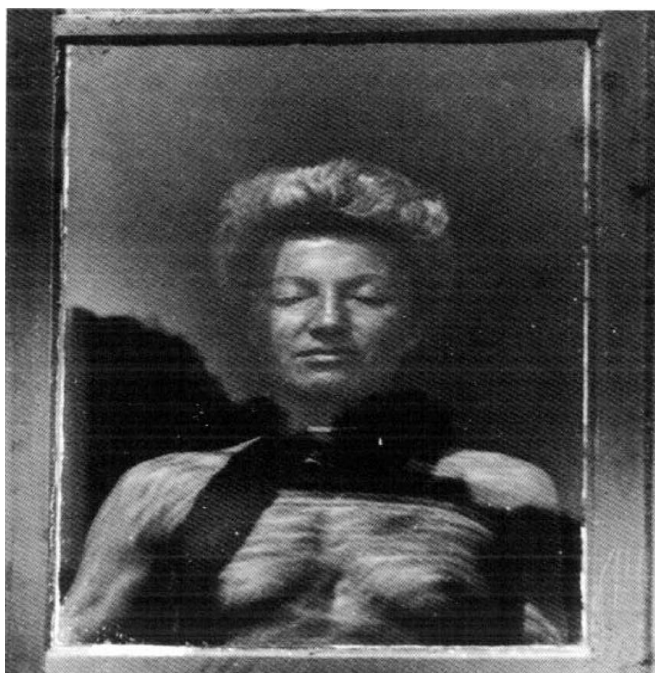
---

<sup>426</sup> Dominique Rabourdin, *Postface*, in André Breton, *L’air de l’eau*, Éditions Cahier d’Art, Paris, 2005 : “Le soir du 29 mai 1934, André Breton fait une des rencontres capitales de sa vie, celle de Jacqueline Lamba, dont il écrira dans l’Amour fou : « Et je puis bien dire qu’à cette place, le 29 mai 1934, cette femme était scandaleusement belle ». Jacqueline Lamba n’a pas encore 24 ans, elle effectue un numéro de natation dans un music-hall, ce qui lui vaut d’être surnommée « l’Ondine ». Immédiatement sous son charme, il marche avec elle une grande partie de cette nuit qu’il appellera « La nuit du tournesol » : dès le lendemain, il reconnaît en Jacqueline « la voyageuse qui traverse les Halles à la tombée de l’été », d’un poème écrit l’été 1923, Tournesol. Le 14 août suivant, il épouse « la toute puissante ordonnatrice de la nuit du tournesol ». (...) Giacometti sera, avec Paul Eluard, le témoin de Breton à son mariage. Dans les semaines qui suivent, Breton écrit les 14 poèmes d’amour de l’Air de l’eau, « la grande célébration de la femme qui est entrée dans sa vie le 29 mai 1934 », comme l’a très bien écrit Marguerite Bonnet dans sa notice pour la Pléiade : « La façon dont titre privilégie les deux éléments, l’air et l’eau, est là pour rappeler que l’ondine se meut dans ces deux espaces. Tout au long de ce recueil, ils ne cessent de communiquer et même de se confondre dans l’irisation ou le mouvement ». Alberto Giacometti est immédiatement associé à la publication de ces poèmes. Dès le 28 septembre 1934, il écrit à Breton : « Je pense qu’il faudrait trouver des images qui, même si elles correspondent plus particulièrement à un poème défini, puissent aussi être valables autant que possibles pour l’ensemble et qui n’illustrent pas un passage trop singulier. Dans le premier cas, on n’arrive qu’à limiter l’image du poème en l’arrêtant et en la sortant de l’ensemble, seulement parce que plus immédiatement visuelle”.

<sup>427</sup> Claude Cahun, *Pour Jacqueline Mathilde Lamba, Envoi manuscrit sur un exemplaire de Vues et Visions*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 123 : “Après des heures exceptionnelles, des jours mystérieux d’année bissextile durant lesquels il me fut donné de me défaire (si tard que sans l’humour on aurait du mal à s’en tirer) des alibis, travestissements et armures, il peut sembler absurde d’en choisir pour témoignage ce texte compassé, ces hypocrites appels de courlis dans la nuit. Mais grâce à l’eau de l’air, je ne sais quel mot, quelle phrase, quelle parenthèse juel. signe de papier jauni s’ouvrira comme une fleur japonaise au cœur de l’aquarium, au centre de l’œil prodigieux de Psyché. Pour Jacqueline Mathilde Lamba, son amie, Lucy Renée Mathilde Schowb”.

effimero mediante un fraseggio talmente potente e visivo da essere in grado di sostituire una fotografia:

“En 1939, j’avais décoré le bar de l’hôtel (Saint Brelade’s Hotel) – avec l’aide de Suzanne, de Jacqueline, d’Audrey et de Bob (ce n’est pas le « Bob » des Aveux...) qui avait installé le hublot conforme à mon projet, repeint le murs et le mobilier. Les consommateurs s’imaginent ... avec de la bonne volonté... à l’intérieur d’un sous-marin de plaisance. Dans une petite alcôve, derrière le hublot, une toile de fond, brossée par Jacqueline, représentait... l’air de l’eau à mille lieues sous la mer. Devant cette toile nous avions amassé du sable fine. J’avais fabriqué la flore et la faune (algues, coquillages, crustacés, poissons, animaux imaginaires) – les trouvailles de promenades le long des rivages m’en avaient apporté de nombreux éléments. Au centre, dans un verre à cocktail posé sur un monticule de « coraux », sur des blocs de cristal de roche ou de glace, une minuscule sirène... Jacqueline l’avait apportée du Mexique. Il y avait aussi des épaves, un coffre à trésor couvert d’anatifes... et une bouteille cachetée contenant un message – excessivement prophétique. À cause de ce message – le hublot et la bouteille cassée, le papier risquait d’être lu – il m’importait d’intervenir avant l’invasion”.<sup>428</sup>



**Figura 43 – Claude Cahun, Jacqueline Breton, 1939**

<sup>428</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier*, 21 janvier 1951, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur...*, op. cit., p. 382.

A differenza delle collaborazioni con Georges Ribemont-Dessaignes e Lise Deharme, quella fra Claude e Suzanne perdura lungo tutto l'arco della loro esistenza e si nutre di una straordinaria complicità che spesso non consente di tracciare nettamente i confini delle rispettive competenze professionali, come si può leggere in una nota scritta sulla fotografia scattata a Sylvia Beach (Fig. 44) e in questo passo di *Aveux non avenues*:

“Nous sortons de notre superbe isolement, nous empruntons au monde. Mon  
amant ne sera plus le sujet de mon drame, il sera mon collaborateur. Pour le  
héros, pour l'héroïne et leur conjonction, il nous faudra descendre dans la rue  
et chercher des modèles.  
Nous séparer. Nous masquer.  
Faire chaque nuit peau neuve et nouveau paysage.  
Nos duels sont à ce prix. Devancer nos défaites.  
Imiter, simuler le premier venu qui te plaise et me convienne, reconstituer le  
diamant du regard, le charme de ces passants.  
Je suis l'un, tu es l'autre. Ou le contraire.  
Nos désirs se rencontrent.  
Déjà c'est un effort que de les démêler”.<sup>429</sup>

Il loro sodalizio artistico, iniziato nel 1913 con la pubblicazione degli articoli scritti da Claude e illustrati da Suzanne sul quotidiano *Phare de la Loire*<sup>430</sup> (Fig. 45), prosegue con la raccolta poetica *Vues et Visions* (1914), dedicata a Suzanne,<sup>431</sup> in cui i disegni di

---

<sup>429</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 306.

<sup>430</sup> François Leperlier, *Publications en revue*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 438 : “Tout laisse penser que les premiers écrits publiés par Claude Cahun furent pour *Le Phare de la Loire*, autour de 1912-1913. La chose se fit le plus naturellement du monde... On sait que le père de Claude était propriétaire directeur du journal. Durant près de deux ans (1913-1914), elle tint la chronique de mode et, incidemment, celle d'un cinéma local. Bien que les articles ne soient signés que de la lettre M., c'est assurément Claude qui assure la rédaction avec la complicité de Suzanne Malherbe qui prend en charge l'illustration”.

<sup>431</sup> Claude Cahun, *Vues et Visions*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 22 :

“A Marcel Moore  
Je te dedie ces proposes puériles  
Afin que l'ensemble du livre  
T'appartienne et qu'ainsi tes  
Dessins nous fassent pardonner  
Mon texte.”  
C.C.”.

Suzanne (Fig. 46) e i testi di Claude appaiono nella stessa pagina, per concludersi con i fotomontaggi realizzati da Suzanne e inclusi in *Aveux non Avenus* (1930).



**Figura 44 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Sylvia at Bookshop Shakespeare and Company, Rue Dupuytren*. Sulla foto si può leggere "Photograph by Lucie Schwob & Suzanne Malherbe", Princeton Libraires, 1919**

A questo proposito è possibile notare che l'opera di Claude è connotata da un acuto senso visivo, che colma la sua scrittura a tal punto, da dare la sensazione, in innumerevoli occasioni, che stia impartendo istruzioni per tracciare un disegno o comporre un collage. Ancora emblematico è il caso di *Vues et Visions* in cui testo e immagine si supportano vicendevolmente, e i disegni di Suzanne presentano l'idea centrale del testo, quasi una prosecuzione della scrittura con altri mezzi, o viceversa nel caso degli articoli di moda scritti da Claude, che pare siano stati ispirati, non dalla realtà, ma dai disegni della compagna.



Figura 45 – Suzanne Malherbe, *L'étymologie des modes* in *Le Phare de la Loire*, 1914

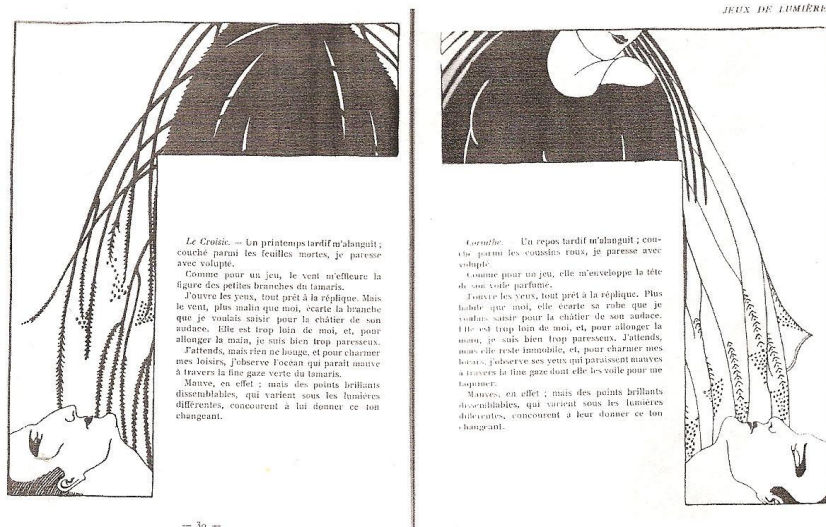


Figura 46 - Claude Cahun, Marcel Moore, *Jeux de lumière*, in *Vues et Visions*, 1914

Grazie anche a un eccezionale coinvolgimento con la prosa di Claude, risulta evidente come per Suzanne, che è una pittrice, sia del tutto naturale disegnare le immagini che spiccano dalla superficie delle pagine e collaborare alla realizzazione dei fotomontaggi che Claude inserisce in *Aveux non Avenus*.

Nondimeno l'ammirazione per la compagna Suzanne, ispira a Claude una serie di immagini nelle quali abilmente è in grado di catturare la compiaciuta serenità dell'*âme-jumelle*, che dalla vita si estende sino a giungere sulla carta.

Ma non è tutto. In un recente convegno, tenutosi in occasione della mostra parigina al Jeu de Paume, l'intervento di François Leperlier consente di aggiungere alle molteplici collaborazioni tra le due artiste un nuovo ambito in cui entrambe hanno trovato modo di esprimere le loro potenzialità creative: il cinema, la cui passione viene manifestata da Claude in alcuni passi delle sue opere e nelle lettere agli amici.<sup>432</sup>

Si tratta della realizzazione dei costumi dell'attrice Nathalie Kovanko per il film *La Dame masquée*<sup>433</sup> di Victor Tourjansky (1924), come appare in uno dei sottotitoli al film: "Nathalie Kovanko abillée par Lucie Schwob".

Se Claude Cahun e Suzanne Malherbe si erano già occupate di moda e cinema sul *Phare de la Loire*, tuttavia, come sottolinea lo studioso, Claude non aveva le capacità tecniche per confezionare abiti così raffinati e complessi, non è un caso che nel sottotitolo vi sia scritto: "Nathalie Kovanko abillée par Lucie Schwob".

A colmare questo vuoto giunge molto probabilmente la compagna Suzanne che lavora abitualmente per il teatro e non è escluso che potesse anche avere le competenze professionali di una costumista.

In tutto ciò si nota ancora uno spiccato gusto per il travestimento, per la maschera, per gli abiti raffinati (Fig. 47) e anche una certa tendenza verso l'androginia: il costume di

---

<sup>432</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 621 : "J'en fus passionnément troublée comme on peut l'être au cinéma quand l'opérateur s'amuse à dérouler à contretemps quelque «tranche de vie", p. 587 : "Un peu plus tard... le scalpel de la Première Guerre mondiale a fait son oeuvre et me la révèle au cinéma muet... Surgit sur le même visage la *beauté nordique*, l'hallucinée du «*Dr. Caligari*», la masculine *mort* des «*Trois lumières*»... Le cynique et chevaleresque Eric von Stroheim enfourche la croupe de ma chimère."; Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 676 : "L'après-midi nous avions rendez-vous chez le dentiste en ville. Aucune raison de n'y pas aller, au contraire. Dès l'entrée nous vîmes les sentinelles casquées au seuil des bâtiments officiels. L'irréalité du cinéma. Nous étions dans l'autobus. À pied, ça devenait bien moins photogénique".

<sup>433</sup> Cfr. *Nota introduttiva*, alla mostra *Claude Cahun*, a cura di François Leperlier e Juan Vicente Alliaga, Jeu de Paume, Paris : "La Dame masquée est avant tout un drame passionnel où la douleur et la trahison sont au centre de l'intrigue. Magnifiquement interprétée par Nathalie Kovanko, Hélène est une jeune femme innocente, manipulée par sa famille. L'argent et la convoitise la placeront au centre d'un jeu morbide où les masques ne tarderont pas à tomber. Tourjansky rejoint les Russes de Montreuil dès son arrivée à Paris en 1920 et s'impose rapidement comme une des figures centrales du Studio Albatros. La Dame masquée est son neuvième et dernier film pour Albatros en 1924".



Nathalie Kovanko, nella scena di apertura del film, abbigliata da cavaliere con una tuta aderente nera, ricorda il travestimento da ginnasta di Claude.



**Figura 47 - Nathalie Kovanko in una scena del film *La dame masquée* (1924) di Victor Tourjansky**

Tuttavia se le loro sperimentazioni verbali e visive si inseriscono con continuità in un vasto arcipelago di pratiche di scrittura collaudate, è proprio grazie al loro rapporto intimo e simbiotico in continua interazione, che le due artiste riescono a trarre, in modo originale, le conseguenze di quel particolare modello referenziale e comunicativo.

### 3.3 Un amour fou

“È là, proprio al fondo del crogiolo umano, in quella regione paradossale dove la fusione di due esseri che si sono veramente scelti restituisce a ogni cosa i colori perduti del tempo degli antichi soli, (...); è là che, anni or sono, ho chiesto che si andasse a cercare la bellezza nuova, la bellezza “considerata esclusivamente per fini passionali””.<sup>434</sup>  
(André Breton, *L'amour fou*).

“Ton absence est fictive.  
On ne se débarrasse pas si facilement avec un peu de tabac, d'alcool et quelques mots de quinze années intimes. En vain je refuse de te nommer, mon témoin familial. L'esprit ne sortira pas de l'ornière, la mémoire de ses gonds, de son charnier, ni mon cœur de sa coquille. Les autres, je ne puis les lire qu'entre tes lignes...”<sup>435</sup>  
(Claude Cahun, *Aveux non avendus*)

Posta sotto il segno di un “rencontre foudroyante”,<sup>436</sup> l'unione tra Claude Cahun e Suzanne Malherbe si caratterizza per “une passion jalouse, exclusive”,<sup>437</sup> talmente profonda da indurre Claude in *Confidences au miroir*, a paragonare il loro sodalizio affettivo e artistico a quello che sussiste nella finzione letteraria tra Pigmalione e Galatea,<sup>438</sup> dove Claude diviene la nuova creatura che riesce a vivere grazie all'artefice Pigmalione-Suzanne:

---

<sup>434</sup> André Breton, *L'amour fou* ..., op. cit., p. 7.

<sup>435</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 184.

<sup>436</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*..., op. cit., p. 29.

<sup>437</sup> Ibidem.

<sup>438</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens* ..., p. 34 : “Je suis l'œuvre de ta vie : ton marteau a sculpté mon corps, tu as gravé en mon esprit maint poème”.

“Ondine continuait pourtant d'exister en cette Galathée et sortit de sa pierre vers sa sixième année à la seule vue-vision de son Pygmalion. «Vision» car ce fut elle qui la choisit.  
«Vision» instantanément opérante mais sur elle seule et qui anticipait de près de huit années encore sur l'indispensable entremise de Vénus”.<sup>439</sup>

La complessità del loro rapporto, fonte al tempo stesso di inibizione e ispirazione, come appare in *Confidences au miroir*<sup>440</sup>, nonché la sua singolare longevità, non attenua il mistero dell' amante *âme, soeur, jumelle*:

“Je la vois sous mes paupières closes. Je vois les yeux couleur du temps: deux miroirs d'eau - qu'elle soit bleue, verte ou grise – toujours limpide. Je vois les dents petites - des pétales blancs - sur lesquelles s'entrouvent les pétales d'un rosé pâle. Aucune tension des lèvres.  
Ce rire est de pure gratuité généreuse. Il est grave. Je vois les oreilles petites et parfaites, nacrées contre les plis de soie cendrée encadrant un front large. Les épaules de neige-éternelle. J'apparente à la mer la puissante et la profondeur de son souffle.  
Je nomme son torse: la Méditerranée; ses jambes: les colonnes d'Hercule. Ses pieds étroits, aux orteils longs et lisses, indépendants, ornés de nacre blonde, ont des talons carminés, vulnérables... C'est Achille et Patrocle. Reste une inconnue. Je le sais”.<sup>441</sup>

Tale rapporto viene trasfigurato in *Aveux non avenues*, grazie anche al riferimento a due personaggi letterari, i fratelli Jacques-Reutler de Fertzen e Paul-Eric de Fertzen,

---

<sup>439</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 574.

<sup>440</sup> Ivi., p. 590 : “L'autre ouvrier, toujours sur le chantier, sourit à mes humeurs les plus noires, me relève épuisée, me tient au lit, au chaud, cultive, cueille et vend les narcisses, les tulipes, les rosés, les glaïeuls... me réservant mes préférés... gagne et prépare tout ce qu'il me faut pour survivre. Ce n'est pas rien ! Certes, il n'épargne - à commencer par moi - son ironie critique... atonique (?)... à personne. Mais en même temps (comment, pinceau, n'en pas trembler?) il est ma *soeur de charité*, mon *compagnon d'enfer*, ma *douce...* et *Vappel aufrageur...* ma sirène, ma fée Morgane, ma *parfaite Sylphide...* prête à jeter par-dessus les moulins à paroles son état civil en règle, à tirer de ses étranges traits «nationaux» l'âme d'un *heimatlos*, le *volontaire* des mauvais jours qui n'étaient qu'à moi seule destinés”.

<sup>441</sup> Ibidem.

protagonisti di un romanzo di Rachilde, intitolato *Les hors nature*<sup>442</sup> (1896), a cui le figure delle due artiste si sovrappongono.<sup>443</sup>

Il romanzo narra, infatti, le vicende di due nobili fratelli,<sup>444</sup> caratterizzati da due nature solo in apparenza opposte, ma in realtà complementari,<sup>445</sup> tendenti alla fusione in nome di una mitica unità primordiale.<sup>446</sup>

La conflittuale affinità di Claude e Suzanne,<sup>447</sup> risulta evidente anche in alcune immagini fotografiche in cui le artiste si raffigurano in un contesto molto simile, accanto allo stesso specchio, in un rapporto di complementarità<sup>448</sup> (Fig. 48).

---

<sup>442</sup> Rachilde, *Les hors nature*, Nouvelle Editions Séguier, Paris 1994.

<sup>443</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 308-309 : “Fixons grossièrement les réactions, les moins profondes même, de quelques-uns d'entre eux à l'annonce, extérieure pour les uns, intérieure pour la plupart, que Dieu est dans l'antichambre, qu'il sollicite l'audience du témoin le plus intègre d'eux-mêmes. Leurs attitudes à bien d'autres égards nous en paraîtront éclaircies. (...) Eric : Le maladroit! Il a raté son entrée. Au prochain numéro.

Reutler : Il faut lui mettre la camisole de force”.

<sup>444</sup> Britta Benert, *Fratrises dans l'œuvre romanesque de Rachilde et Lou Andreas-Salomé*, in Florence Godeau, Wladimir Troubetzkoy, in AA.VV., *Fratrises. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, pp. 233-242.

<sup>445</sup> Jean de Palacio, *Les hors nature ou Bysance à Paris*, in Rachilde, *Les hors nature...*, op. cit., p. 9 : “Chacun d'eux porte deux prénoms, est issu de deux ethnies différents (père allemand, mère française). Prénoms et ethnies se correspondent : Reutler et Eric pour le côté « prussien, Jaques et Paul pour l'aspect « français ». L'un demeure allemand, mais l'autre est le « plus français (p.94) Reutler tient du père, Paul-Eric ressemble à sa mère « d'une façon merveilleuse (ibid.). Le premier-né est « d'essence male », et le second « plus fille » (p.113). L'un a des « goûts de vieux moine » (p.121) l'autre est un Don Juan (pp.87-90) : le terme revient cinq fois en trois pages), à moins qu'il ne soit Chérubin (p.82). Reutler s'adonne aux sciences (chimie) et Paul-Eric aux belles-lettres (poésie). En principe, donc, tout le sépare. Mais « Germains ou Gaulois, nous sommes frères » (p.105). Relation, d'ailleurs, encore plus profonde, puisque c'est l'aîné qui, en l'absence de toute aide extérieure recueille le nouveau-né, tranche le cordon, porte l'enfant « tout rouge dans son berceau pale (p.117), l'élève plus tard jusqu'à l'âge d'homme. Eric peut bien appeler Reutler : « Mon père, mon frère et mon ami chéri » (p.121) ”.

<sup>446</sup> Laurence Creton, *Les jumeaux frère-sœur : de l'androgynie à l'utopie de l'hermaphrodisme*, in Florence Godeau, Wladimir Troubetzkoy, *Fratrises. Frères et sœurs dans la littérature...*, op. cit., pp. 243-252; Regina Bollhander Mayer, *Le corps défaillant: créatures artificielles chez Rachilde et Villiers De L'Isle-Adam*, in *Écriture et Anatomie. Médecine, Art, Littérature. Atti del convegno internazionale Monopoli, 2-4 Ottobre 2003*, a cura di Giovanni Dotoli, Schena Editore, Fasano 2004, pp. 513-526.

<sup>447</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 409 : “Mieux vaut admettre que tous les êtres sont, en quelque chose, inconciliables. Ça n'empêche pas les rapprochements, ni même la rencontre et l'amalgame des puissances que vous savez, vivantes preuves. Si le destructeur a ses ruses, n'en doutez pas, le créateur a les siennes”.

<sup>448</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 83 : “Voici le cliché. Voici l'épreuve : Tous deux sont pareils, mais contraires. Pourquoi mépriser l'un apprécier l'autre – haïr la mort, aimer la vie ? C'est du Négatif qu'on tire le Positif.” ; *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 291 : “Qu'y a-t-il de commun entre ta logique absurde et ma sensibilité souveraine? (Je te hais! je me méprise — avec tous les changements de pronoms que notre déclinaison personnelle du silence et notre conjugaison du verbe aimer comportent.) Que veux-tu, nous ne nous ressemblons pas. Oui, mais... Nous ne nous ressemblons pas : tant mieux”.



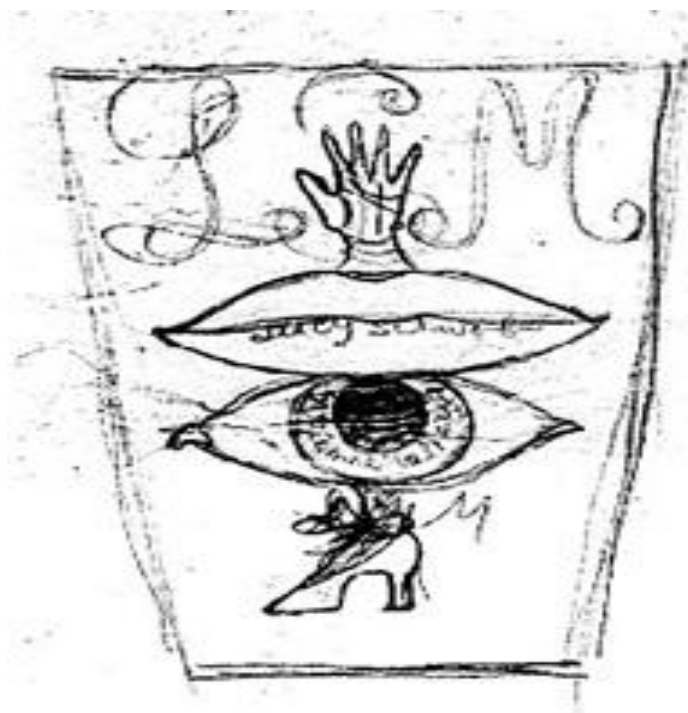
**Figura 48 - Claude Cahun, *Claude Cahun et Marcel Moore*, 1928**

La loro relazione affettiva risulta tuttavia inscindibile da quella intellettuale,<sup>449</sup> come pone in evidenza Georgiana Colvile:

“La collaboration entre les deux femmes s’avéra phénoménale. De ses illustrations de divers textes de Claude Cahun, on retiendra avant tout l’exécution des photomontages conçus par Cahun, pour *Aveux non avendus*. Ces images, patchworks principalement composés de multiples versions de la tête et de fragments du corps de Cahun, ainsi que de bribes d’autres photos qu’elle avait prises, expriment et peut-être dans une certaine mesure exorciser les hallucinations du corps morcelé témoignent, d’après Lacan, d’un stade du miroir mal vécu. Selon la théorie du psychanalyste, l’image spéculaire de la figure maternelle (ici Suzanne Malherbe) accompagnant le sujet devant le miroir, peut l’amener à la jubilation de la reconnaissance”.<sup>450</sup>

<sup>449</sup> Cfr. Shelley Rice, *Inverted Odissey*, in Shelley Rice (Edited by), *Inverted Odissey, Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman...*, op. cit., p. 227: “Unfortunately, the recent scholarly and critical attendtio devoted to Cahun has not extended to Malherbe and her work as an illustrator, so it is still unclear how their work may have reflected upon each others. This lacuna is perhaps due to art history and criticism’s implicit bias against collaborative art making, bur perhaps also because so little is known about Malherbe herself. Nevertheless, the fact that Malhebe was not merely Cahun’s lifelong lover and companion but her half-sister as well, suggest that the themes of doubling and mirroring, as well as the play with alter egos that feature so prominently in Cahun’s written and photographic work, had some connection to the nature and terms of their unusually close relationship”.

Questo straordinario connubio trova espressione nel simbolo visivo della loro collaborazione artistica: un vero e proprio emblema, “créature amphibie qui vit entre deux éléments: le signe et l’image”,<sup>451</sup> il cui tratto caratteristico, come nel caso del poème-objet di Breton, scrive Octavio Paz, è “l’invention personnelle”.<sup>452</sup> L’emblema è costituito da una figura composta da una scarpa a tacco alto, che sostiene un occhio e una bocca sulla quale poggia una mano, un vero e proprio insieme di “phrases visuelles pour frapper nos imaginations blasées”,<sup>453</sup> come scrive Claude (Fig. 49). Le lettere “L S M”, che compongono le iniziali intrecciate di Lucy Schwob e Suzanne Malherbe, suonano “Elles s’aiment”.



**Figura 49 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, Untitled, (Simbolo visivo della collaborazione fra Claude Cahun e Suzanne Malherbe), Jersey Heritage Museum, 1909**

<sup>450</sup> Georgiana M.M. Colville, *De l'éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier*, 2006, p. 11, in <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>

<sup>451</sup> Octavio Paz, *Poèmes muet, objets parlants* in André Breton, *Je vois, j'imagine*, Éditions Gallimard, Paris 1991, op. cit. p. VI.

<sup>452</sup> Ivi., p. VIII : “La subjectivité ne jette pas seulement une passerelle entre le vu et le pensé, entre l’image et l’écriture, mais, en les unissant, elle façonne un être nouveau, un véritable monstre au sens que le XVII<sup>e</sup> siècle donnait à ce mot : quelque chose qui rompt l’ordre naturel et qui nous émerveille ou nous fascine”.

<sup>453</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 72.

Nella tradizione cabalistica, ma anche nella pratica surrealista dei giochi di parole, questi artifici linguistici, assumono una precisa valenza: sono segni di un codice il cui valore evocativo è accessibile solo agli iniziati, un “verbe secret, contagieux”<sup>454</sup> che, nel caso della Cahun, si manifesta anche nella scelta del suo pseudonimo,<sup>455</sup> oltre che nell’elaborazione dei titoli di ogni capitolo di *Aveux non avenues*.<sup>456</sup>

Nell’emblema simbolo dell’unione con Suzanne, che l’artista pare rievocare sin dalla sua prima opera tutt’ora inedita *Les jeux uraniens*,<sup>457</sup> come di seguito in *Aveux non avenues*,<sup>458</sup> col proprio nome ha individuato la bocca e la mano, con quello di Suzanne l’occhio e la scarpa, sulla quale, pare suggerire, si fondano sia lo sguardo dell’amica che le sue parole. Questo aspetto emerge anche da un’intervista rilasciata da Jacqueline Lamba Breton a François Leperlier, quando definisce i caratteri delle due artiste: “Suzanne, “terre ferme, mer calme et lumineuse”, Claude, “ciel tourmenté, mer agitée, profonde””.<sup>459</sup>

Ecco ancora cosa scrive Tirza True Latimer:

“Cahun attemptate to schematize this creative dynamic in an ex-libris rendered freehand in her own “untaught” manner. At first glance, three initials catch the eye.

The letters “L. S.” (Lucy Schwob) run into the letters “S.M.” (Suzanne Malherbe) to form “L.S.M.”, a duogram.

The compound formulation pivots on a shared sign: “S”, a self-complementing flourish that turns singular to plural. L.S.M.- “Elles

<sup>454</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 651.

<sup>455</sup> Moira Ferrari, *Claude Cahun. Scrivere l’inconfessabile*, in *Towanda*, n. 11, Milano, settembre-novembre 2003: “la y del nome rifiutato, la e, muta nella pronuncia ma presente nella scrittura, marca del genere femminile in francese, la o dell’origine, dell’orgoglio, dell’acqua (eau, pron. o), forse nucleo generatore di Claude, e l’oe, detta in francese e dans l’o, l’iniziale di oeil, occhio”.

<sup>456</sup> Cfr. Nanda Van der Berg, *Doktoraal scriptie*, Moderne-Kunst, inedita, 1987, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 181 : “Chaque chapitre est annoncé par un chapeau titré au moyen de trois lettres (R.C.S. ; E.D.M. ; I.O.U...) certainement à clefs. Aussi la table de matières forme-t-elle un étrange poème lettriste avant l’heure... On peut penser à des initiales sous lesquelles se dissimuleraient des noms de personnes ou des pseudonymes (M.R.M. – jeu sur Mathilde, Renée, Malherbe, Moore...) À moins qu’on ne préfère associer phonétiquement chacune des lettres à un mots anglais : I.O.U. = I owe you. Le décodage se ferait à la manière du L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp”.

<sup>457</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 24 : “D’un mot, d’un geste, nous nous mettons d’accord : à l’expression de ma bouche correspond l’inflection de ta langue. Insensiblement, tu baisses le ton ; tu poursuis ta lecture à voix basse... Alors je suis mot à mot l’esprit des versets que je lis dans tes yeux”.

<sup>458</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 337 : “rien de péremptoire en ce monde que la forme de la bouche qui parle et la confirmation du regard”.

<sup>459</sup> François Leperlier, *Claude Cahun, l’Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 383.

s'aiment", the letter pronounce: they loved each other, or... alternatively, they love themselves.

A hybrid subject, scrapped together from a few key signifiers of agency, is again conveyed by a pair of lips inscribed "Lucy Schwob", from which a gauntlet stretches skyward, signalling, balanced upon an eye (an I, an ego) of the same exaggerated proportions whose iris spells "Suzanne Malherbe."

The entire ungainly construct bears precariously on a well-turned ankle, a foot modelling a high-heeled shoe, posed near the ground line of the enclosing eraldic frame".<sup>460</sup>

Chiaramente l'emblema non risulta concepito solo per assolvere a una funzione meramente illustrativa, ma diviene un supporto documentario nel quale la presenza di Suzanne è resa visibile e concreta attraverso un'immagine multipla, le cui forme si compenetrano l'una nell'altra, sino a definire i ruoli di entrambe le artiste: a Claude spetta il compito di scrivere, chiaro dominio della parola, alla compagna viene assegnato il ruolo di vedere.<sup>461</sup>

"The division of emotional labor here is clear: if Lucy Schowb reaches for the sky, Suzanne Malherbe both balances and grounds her.

Schowb reposes on, depends on Malherbe. The division of artistic labor is spelled out with equal clarity: Schowb speaks (writes, performs), Malherbe visualize".<sup>462</sup>

La datazione del simbolo non risulta certa. Nella descrizione riportata dal Jersey Heritage Museum viene fatto risalire al 1909, Tirza True Latimer lo riproduce nel suo articolo senza attribuirgli alcuna data<sup>463</sup> e secondo Juan Vicente Aliaga risale al 1929.<sup>464</sup>

---

<sup>460</sup> Tirza True Latimer, *Between Claude Cahun and Marcel Moore...*, op. cit., p. 205.

<sup>461</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 103 : "Achève, montre-moi le ridicule de mon obéissance même. — Sans elle (est-ce à dire sans moi?), que deviendrais-je? Rien de moins, rien de plus".

<sup>462</sup> Ibidem.

<sup>463</sup> Tirza True Latimer, *Between Claude Cahun...*, op. cit., p. 206.

<sup>464</sup> Juan Vicente Aliaga, *La fabrication d'une icône. Propos sur la réception photographique de Claude Cahun depuis sa redécouverte*, in Juan Vicente Aliaga et François Leperlier (Commissariat), *Claude Cahun*, ..., op. cit., p. 173.



Claude Cahun pone particolare attenzione verso il motivo dell'occhio (Fig. 50), sul quale si sofferma anche François Leperlier, che mette in luce, la complessa catena metaforica di relazioni che viene generata da questa immagine.<sup>465</sup>



Figura 50 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Photomontage*, in *Aveux non avenus*, 1930

Fra gli innumerevoli esempi in cui ricorre questo motivo, è utile ricordare una litografia realizzata da André Masson, intitolata *Femme*, inclusa in *Glossaire: j'y serre mes gloses*<sup>466</sup>

<sup>465</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., pp. 329-330 : “Mais l'on aura retenu les deux signifiants privilégiés qui introduisent aux métaphores obsédantes. La main, si souvent employée, où se mire l'œil unique, métonymique du crâne mis à nu et ouvert comme un sexe – le pourtour des cils et la touffe de cheveux qui surmonte le globe parachèvent l'identification pubienne. La main est autant un masque qu'un miroir : elle dissimule comme elle réfléchit, dérobe ou sidère. La chaîne associative, métamorphique, est remarquable. 1) *L'œil vulve*, pour le « self-love » - « C'est un baiser où les cils se rencontrent, c'est une paupière battante » - mais aussi bien érigé sur une tige phallique, à la façon d'un bilboquet, et « c'est le jeu de l'escarille » ! 2) *L'œil continent*, véritable microcosme où, comme dans certains dessins préparatoires aux photomontages illustrant *Aveux non avenus*, viennent se rencontrer l'espace intérieur et les cartes du ciel, de l'enfant et du « tendre » : un cœur palpitant à la place de la pupille ! 3) *L'œil imaginaire* des légendes, des masques et des métamorphoses, celui de Méduse, de Shiva, d'Horus, des théosophes, l'œil unique que Claude Cahun tiendra entre ses mains, dans un geste désormais typique, comme elle ferait de sa propre tête : l'œil-œuf originaire, surdimensionné, à l'échelle de Dieu lui-même... qui regarde naturellement Caïn. 4) *L'œil spéculaire* où le reflet est sommé de confirmer l'être, dans un vertige platonicien”.

<sup>466</sup> Michel Leiris, *Glossaire: j'y serre mes gloses*, Éditions de la Galerie Simon, Paris 1939.

di Michel Leiris, nell'edizione del 1939, dove compaiono proprio l'occhio, la bocca e la scarpa (Fig. 51).

Lo scrittore, che aveva redatto il libro su invito di Artaud, allora direttore del *Bureau de recherches surréalistes*, pubblica i primi frammenti del *Glossaire* fra l'aprile 1925 e il marzo 1926 sulle pagine di *La révolution surréaliste*, motivando così l'impulso che lo aveva accompagnato nella stesura dell'opera:

“Sezionando le parole che noi amiamo senza curarci di seguire l'etimologia, né il significato annesso, scopriamo le loro virtù più nascoste e le ramificazioni segrete che si propagano attraverso tutto il linguaggio. Il linguaggio si trasforma allora in oracolo e noi abbiamo un filo che ci guida nella Babele del nostro spirito”.<sup>467</sup>

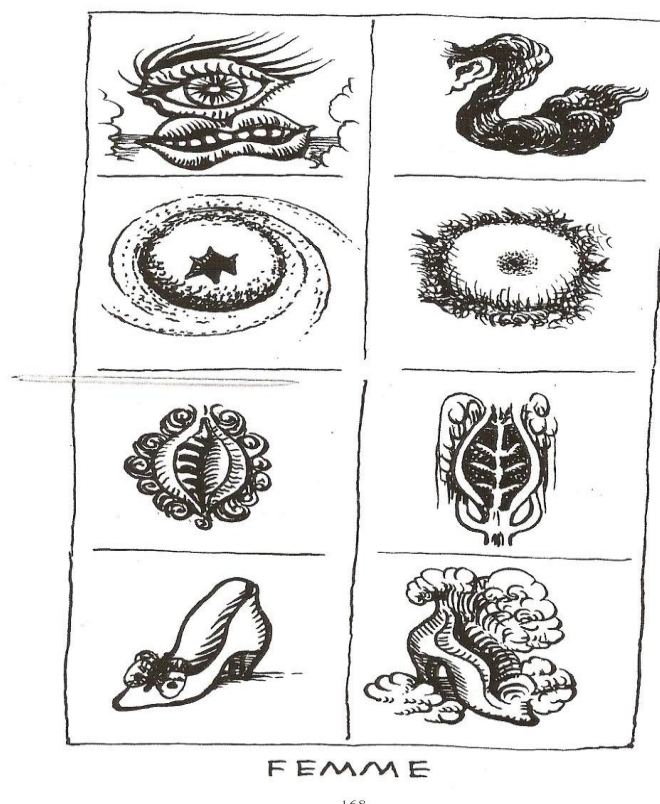


Figura 51 – André Masson, *Femme*, in Michel Leiris, *Glossaire: j'y serre mes gloses*, 1939

<sup>467</sup> Jean-François Rodriguez, Lucia Chimirri, Artemisia Calcagni Abrami (a cura di), *Cento libri surrealisti...*, op. cit. p. 167.

Nel caso dell'occhio, se in ambito surrealista testimonia una radicata pulsione scopica,<sup>468</sup> ovvero un irrefrenabile impulso a vedere, risulta anche emblema del desiderio e contemporaneamente suo oggetto, come si può scorgere nell'immagine fotografica *L'occhio di Lee Miller* (1932) in cui Man Ray non solo rappresenta una parte del corpo femminile ma fa dell'occhio la fonte e l'oggetto del desiderio.<sup>469</sup>

Questo trova conferma pure nelle parole di Georges Bataille, secondo cui pare impossibile “pronunciare riguardo all'occhio una parola diversa da seduzione, non essendoci cosa più attraente nel corpo degli animali e degli uomini”.<sup>470</sup>

Appare dunque confermato che l'apposizione del nome della compagna Suzanne sull'occhio e la scarpa, se funge da chiave interpretativa al fine di comprendere le loro rispettive aree di competenza in ambito artistico, si arricchisce anche di un'altra valenza legata a una dimensione più intima e pulsionale, in particolare per quel che riguarda la scarpa nel caso di Suzanne e la mano in quello di Claude, motivi che nell'opera dell'artista ricorrono in maniera assai frequente.

Non è un caso infatti che l'immagine della scarpa appaia anche alla fine del racconto *Cendrillon l'enfant humble et hautaine*<sup>471</sup> incluso nella raccolta *Héroïnes*<sup>472</sup> del 1925, una galleria composta da sedici ritratti femminili, che allinea icone bibliche (Eva, Dalila, Giuditta, Maria, Salomé), icone classiche (Penelope, Elena, Saffo, Salmacide), oltre ad alcune figure direttamente ispirate alle favole (Cenerentola, La Bella), oppure al mito, come il racconto intitolato *Celui qui n'est pas un héros*, che ha per protagonista la figura dell'androgino.

---

<sup>468</sup> Guillaume Le Gall, “*Voir est un acte*”, in Quentin Bajac, Clément Cheroux (Direction d'ouvrage), *La subversion des images. Surréalisme...*, op. cit., p. 220: “Si la *Schaulust* – la pulsion scopique – freudienne n'est jamais citée dans aucun texte, il n'en est pas moins évidente que son processus psychique est à l'œuvre dans un certain nombre d'images photographiques. (...) L'œil lui-même, en tant qu'organe et zone érogène de cette pulsion devient un motif récurrent”.

<sup>469</sup> Ibidem.

<sup>470</sup> Georges Bataille, *Documents*, Dedalo Libri, Bari 1974, p. 181.

<sup>471</sup> Claude Cahun, *Cendrillon l'enfant humble et hautaine*, in *Héroïnes*, in *Écrits...*, op. cit., pp. 143-144.

<sup>472</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 71 : “Les premiers mois de 1925 dessinent une nouvelle volonté d'entreprendre et de concrétiser. (...) En début d'année, Le Mercure de France accueille sept nouvelles tirées de la longue série des *Héroïnes* (« Eve », « Dalila », « Judith », « Hélène », « Sapho », « Marguerite », « Salomé »). Deux autres sont publiées, quasi simultanément, dans Le Journal Littéraire (« Sophie », « La Belle ») ”.

Molti di questi racconti sono monologhi dove domina uno spiccato gusto per il rovesciamento paradossale oltre che un evidente intento dissacratorio, mentre il tema dominante è l'amore-passione, che si fa interprete, grazie a un complesso gioco di riscritture, di una multiforme "vision du couple en tant que configuration sadomasochiste du bourreau et de la victime":<sup>473</sup>

"Les héroïnes ne sont pas ce qu'on croit, ce qu'on le dit, le détournement sera un rétablissement: Pénélope ne brûle que de trahir Ulysse ; Cendrillon a la passion masochiste, Hélène est une simulatrice insoumise ; Sophie est une sadique idéaliste, Marguerite une incestueuse, Ève une petite ingénue, Salomé une esthète ; Sapho n'a cessé de languir après les hommes. Et pour rétablir les faits, on inversera les rôles : Dalila veut se faire circoncire ; Marie se faire crucifier ; Judith est amoureuse de l'ennemi".<sup>474</sup>

Dunque Claude Cahun propone una propria deformata versione della favola di Charles Perrault, in cui la protagonista ama masochisticamente farsi maltrattare dalle proprie sorelle; all'inizio del racconto, si notano i riferimenti molto chiari alla sua famiglia: il padre che si risposa con la madre di Suzanne, il suo legame con la compagna che è anche sorellastra, "l'aînée",<sup>475</sup> così da poter stabilire un chiaro parallelismo tra lei e la protagonista *Cendrillon*:

"Mon père se remaria et j'en fus bien joyeuse. J'avais toujours rêvé d'une marâtre. Le ciel me combla: me donnant deux soeurs par alliance. Elles étaient délicieusement cruelles. J'aimais surtout l'aînée qui me méprisait à ravir: me voyant toujours assise dans les cendres du foyer, dont la tiédeur me pénétrait de délectation (parfois jusqu'aux brûlures même), de sa chère voix familière ne m'appelait-elle pas *Cucendron* ? Jamais mot ne me fut si doux à l'oreille.

Malheureusement c'étaient de jolies filles, bonnes à marier; elles nous quitteraient bientôt, me laissant avec mes parents qui, consacrés l'un à l'autre, regardaient le monde avec une tendresse d'ivrogne- et moi-même incluse dans leur superbe universelle indifférence.

---

<sup>473</sup> Georgiana M. M. Colville, *Derrière le miroir déformant des autoportraits: Héroïnes*, in Andrea Oberhuber (Sous la direction de), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2007, p. 128.

<sup>474</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 76.

<sup>475</sup> Claude Cahun, *Cendrillon l'enfant humble et hautaine*, in *Héroïnes*, in *Écrits...*, op. cit., p. 143.

Je ferai tout pour éviter ces mariages... Mais comment le ferais-je, moi d'humeur aimante, et si soumise?... De plus, je sentais mon plaisir diminuer chaque jour, et mes extases s'affaiblir”.<sup>476</sup>

L'interpretazione della favola prosegue con altre analogie: la fata che suggerisce a Cenerentola di conquistare l'amore del principe anche lui con tendenze masochiste, legate in questo caso a una sfrenata passione per le scarpe femminili:

“Ma très sage marraine, Madame Fée, à qui je confessai mes désirs, vint à mon secours. Elle connaissait bien notre prince (jadis, elle avait même assisté à son baptême), et me révéla par quelles *particularités curieuses* on le pouvait séduire: Il avait la passion des souliers de femme. Les toucher ; les baiser ; se laisser piétiner sous leurs talons charmants (des talons pointus et teints d'écarlate pour qu'ils parussent éclaboussés de sang); c'est la modeste joie qu'il cherche depuis l'enfance. Les dames de la cour n'y ont point satisfait: maladroites et craintives, de peur de blesser l'héritier du trône, elles s'affublent de chaussons”.<sup>477</sup>

“Convaincue par ma bonne marraine, j'acceptai ses présents: trois couples de chevaux gris de cendre, un carrosse, un cocher, six laquais; des habits *de velours* et d'or, et de mignonnes pantoufles de *vair* (il idolâtre les fourrures) qu'elle me confia tout spécialement... ”.<sup>478</sup>

Cendillon incarna il doppio ruolo di dominata e dominatrice, come è detto anche nel titolo, ovvero *humble et hautaine*, e come l'artista scrive nel fotomontaggio di apertura al quinto capitolo di *Aveux non avenues* intitolato *Sex*<sup>479</sup> e nel resto dell'opera.<sup>480</sup>

L'analogia che si stabilisce tra la figura del principe e quella di Cenerentola è oggetto anche di alcune immagini fotografiche sadomasochiste delle due artiste.<sup>481</sup>

---

<sup>476</sup> Claude Cahun, *Cendrillon l'enfant humble et hautaine*, in *Héroïnes*, in *Écrits...*, op. cit., p. 143.

<sup>477</sup> Ibidem.

<sup>478</sup> Ibidem.

<sup>479</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 283 : “Ici le bourreau prend des airs de victime. Mais tu sais à quoi t'en tenir Claude”.

<sup>480</sup> Ivi., p. 333 : “Ils font une telle différence entre « actif » et « passif » — les imbéciles!”.

<sup>481</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 93 : “Il est beaucoup question dans le Journal du Baron Von Aufsess, souscommandant allemand durant l'occupation de Jersey en 1944, de photographies exhibitionnistes, sado-masochistes, de caractère lesbien, trouvées chez Claude Cahun et Suzanne Malherbe”; Cfr. Therese Lichtenstein, *A mutable mirror : Claude Cahun*, *Art Forum*, n. 8 avril 1992, p. 64-67, Lizzie Thynne ha ripreso questa testimonianza per il suo film *Playng a part* del 2004.

Ciò suggerisce ancora che Claude Cahun si rispecchi proprio in entrambi i personaggi della favola e, sempre in *Aveux non avenus*, mentre sta rievocando la figura di Robert Steel, del quale si era invaghita intorno al 1917, appare molto chiaramente il riferimento alla figura del principe:

“Et Bob encore, vit-il? Angoisse. Qui m'appelle? Mon visage durcit, se voit durcir. Me masque ma faiblesse. Orgueil : je lui ressemble. Il suffit : je l'abandonne. De loin, comme c'est facile ! Je le prétendrai jusqu'à ce que l'ennui — cet affameur — l'assiégeant, mon coeur se doive rendre. — Je fus Prince naguère et n'y puis songer sans simulée noblesse...”<sup>482</sup>

E di seguito la scarpa, assume una valenza significativa: diviene emblema del desiderio e contemporaneamente il suo stesso oggetto tanto che il racconto della fiaba si apre con la citazione di Perrault: “*Elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramassa bien soigneusement*”<sup>483</sup>, e termina con il disegno stilizzato di una scarpa simile a quella del simbolo visivo del legame fra le due (Fig. 52).

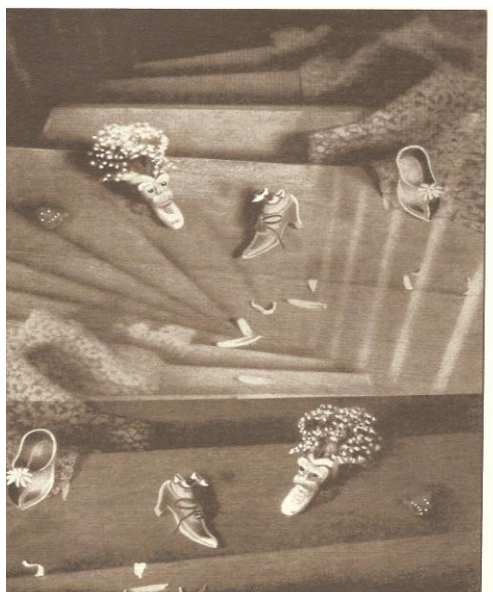


**Figura 52 – Claude Cahun, *Sans titre*, in *Cendrillon l'enfant humble et hautaine*, in *Héroïnes*, 1925**

<sup>482</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 185.

<sup>483</sup> Claude Cahun, *Cendrillon l'enfant humble et hautaine*, in *Héroïnes*, in *Écrits...*, op. cit., p. 143.

Il motivo della scarpa non si esaurisce certo nel racconto di Cendrillon ma compare anche nell'immagine che accompagna la poesia intitolata *Trois petits souliers*<sup>484</sup> inclusa in *Le coeur de Pic* (Fig. 53) e in due altre immagini fotografiche conservate al Jersey Heritage Museum, nelle quali sono posti in evidenza ancora altri particolari della fiaba: l'abito elegante, “de velours et d’or”<sup>485</sup> (Fig. 54) e di nuovo le scarpe di Cenerentola (Fig. 55) del 1925, anno della pubblicazione di *Héroïnes*.



**Figura 53** –Claude Cahun, *Sans titre*, in Lise Deharme, *Le coeur de Pic*, 1937

<sup>484</sup> Lise Deharme, *Le coeur de pic...*, op. cit., p. 43:

“Trois petit souliers  
ma chemise me brûle  
trois petits souliers  
montent l’escalier

une souris et demie  
et une moitié de rat  
remontent bien haut  
les plis de leurs drap  
j’entends l’herbe aux chats  
l’herbe aux chats qui pousse

Trois petit souliers  
ma chemise me brûle  
trois petits souliers  
montent l’escalier”.

<sup>485</sup> Claude Cahun, *Cendrillon l’enfant humble et hautaine*, in *Héroïnes*, in *Écrits...*, op. cit., p. 143.



Figura 54 – Claude Cahun, *Self-portrait (in barn doorway)*, Jersey Heritage Museum, s.d.

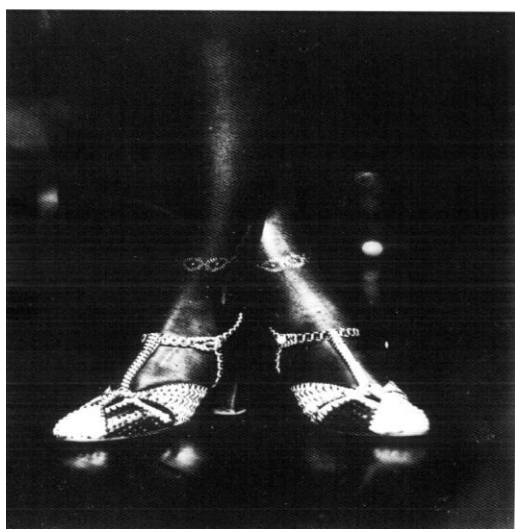


Figura 55 - Claude Cahun, *Sans titre*, 1925; Claude Cahun, *Lower body (untitled)*, Jersey Heritage Museum, s.d.



Alla luce di questi riferimenti risultano interessanti alcune altre analogie, ad esempio tra *Nadja* (1928) e *L'amour fou* (1938) di André Breton, e l'emblema visivo, con particolare riguardo al motivo della scarpa nell'*Amour fou* e a quello della mano in *Nadja*.

Claude Cahun conosce Breton intorno al 1932, e con lui instaura un profondo rapporto d'amicizia che dura per tutta la sua esistenza, come si deduce dal loro fitto rapporto epistolare che François Leperlier, ricostruisce con accurata precisione,<sup>486</sup> dalle fotografie scattate dall'artista allo stesso Breton, alla moglie Jacqueline e alla figlia Aube, oltre che da alcune testimonianze, fra cui quella del poeta e romanziere ceco Vitezslav Nezval, incontrato a Parigi nel 1935 in occasione del *Congrès pour la défense de la culture* organizzato dall'A.E.A.R.<sup>487</sup>

Le opere dei due scrittori non sono appartenenti allo stesso orizzonte temporale. La data del simbolo visivo è antecedente alle opere di Breton, (anche se non è stata stabilita con certezza), ma l'universo simbolico e tematico non risulta affatto estraneo e trova la sua conferma in alcune immagini di *Le coeur de Pic* del 1937, realizzate dopo la pubblicazione di *L'amour fou*.

L'elemento che unisce fra loro le opere di André Breton è il concetto di "bellezza convulsiva": *Nadja* (1928) infatti si chiude con la celebre frase "la bellezza sarà convulsiva o non sarà", che Breton riprende nel testo *La beauté sera convulsive*, pubblicato nel n. 5 di *Minotaure* del maggio 1934, incluso poi nell'*Amour fou*, ed esteso anche a *Les vas communicants*<sup>488</sup> (1932) che insieme costituiscono un ciclo narrativo unitario sul tema del desiderio.<sup>489</sup>

---

<sup>486</sup> François Leperlier, *La gravité des apparences*, in AA.VV., *Le rêve d'une ville. Nantes et le surrealisme...*, op. cit., pp.261-290; François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., pp.231-266.

<sup>487</sup> Vitezslav Nezval, *Rue gît-le-coeur* (1936), Éditions de l'Aube, 1988, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 300: "La deuxième visite, que nous devions à André Breton et à ses amis, était destinée à Claude Cahun et Suzanne Malherbe, deux dames qui habitaient du côté de Montparnasse, dans un appartement près du ciel d'où l'on voyait les toits de Paris. Ce soir là, je reçu de Claude Cahun, en souvenir, la photographie d'un objet composé d'une veste d'escrimeur et d'une tête de marionnette, placé dans une niche sous le plafond de la chambre. Claude Cahun était la nièce de Marcel Schwob et indubitablement une grande admiratrice de la poésie d'André Breton. Elle m'a montré une photographie où ressemblait à une jeune orientale".

<sup>488</sup> André Breton, *L'amour fou...*, op. cit. p. 44: "3): ho saputo di recente, proprio dalla persona in questione che mentre esaminavamo quell'oggetto io e Giacometti, eravamo stati visti senza vederle da due persone che lo avevano poco prima avuto per la mani: una di quelle persone, della quale non ho saputo niente per anni, non è altro che la destinataria delle ultime pagine di *Nadja*, designata poi dalla lettera X in *Les vases*

Nell'*Amour fou*, composto dal 1933 al 1936,<sup>490</sup> uno degli episodi più significativi riguarda l'esperienza vissuta dall'autore con lo scultore Giacometti al mercato delle pulci di Parigi. In seguito a questa *flânerie*, mentre i due amici sono continuamente sedotti da oggetti sviati dal loro significato abituale, il desiderio si fa macchina di influenza per certi aspetti molto simile al rapporto di complicità<sup>491</sup> che è anche la caratteristica dell'unione fra Claude e Suzanne.

Ecco le parole di Breton già pubblicate con il titolo *Équation de l'objet trouvé* in *Documents 34* del giugno 1934:

“Osservo per inciso che i due reperimenti che Giacometti e io facevamo insieme rispondono a un desiderio che non è un qualunque desiderio di uno

---

*communicants*; l'altra era il suo amico. Benché attratta dalla maschera, l'aveva posata come me. “Di Eros e della lotta contro Eros!”.

<sup>489</sup> Annamaria Laserra, *Introduzione*, in André Breton, *I vasi comunicanti*, Lucarini Editore s.r.l., Roma 1990, p. 14: “Breton è d'altronde cosciente di forzare il sistema prestabilito. La sua finalità consiste in un tentativo di conciliazione dei contrari e di riassorbimento, in seno al materialismo, di alcune componenti tradizionalmente considerate aberranti. Si consideri ad esempio la concezione di quello che, nel pensiero surrealista assume il valore di chiave di volta del sistema: l'amore. Esso non può che connotarsi ideologicamente in base al semplicissimo principio che lo fonda: la negazione dei limiti della soggettività. In tale negazione è da ricercare il punto fondamentale, la soluzione del teorema che Breton sintetizza nelle parole di Lautréamont: “La soggettività e il Creatore: per un cervello solo è troppo”. L'amore è per lui un esempio concreto – forse l'unico esempio evidente – della soluzione di un tale enigma”.

<sup>490</sup> Jean-François Rodriguez, Lucia Chimirri, Artemisia Calcagni Abrami (a cura di), *Cento libri surrealisti 1920-1940...*, op. cit., p. 147: “Apparso all'inizio del 1937 nella collana “*Métamorphoses*” della “*Nouvelle revue française*”, *L'amour fou*, in sette capitoli fu composto dal 1933 al 1936. Ad eccezione degli ultimi due capitoli, gli altri erano stati concepiti autonomamente e pubblicati ciascuno con un proprio titolo in riviste specialistiche. Alla fine del 1936 Breton riunì questi saggi come fossero stati tanti capitoli di un libro, aggiungendone altri due ai cinque iniziali. Il primo capitolo era stato pubblicato sul numero 5 della rivista “*Minotaure*” (maggio 1934), col titolo *La beauté sera convulsive*. (...) Il secondo capitolo che, per la data, sarebbe il primo, apparve nella rivista “*Minotaure*” (dicembre 1933, nn. 3-4), col titolo di *Enquête*. (...) Il terzo capitolo apparve nel giugno 1934 nel numero speciale *Intervention surréaliste* della rivista “*Documents 34*” di Bruxelles col titolo *Equation de l'objet trouvé*. (...) Il IV capitolo, già pubblicato in giugno 1935 nel numero 7 di “*Minotaure*” col titolo *La nuit du tournesol*. (...) Il capitolo V, pubblicato sul n.8 di “*Minotaure*”, nel giugno 1936, col titolo *le Château étoilé*, narra il soggiorno di Breton alle Canarie, invitato dalla rivista “*Gaceta de Arte*”, con Jaqueline Lamba e Benjamin Péret, dal 4 al 27 maggio 1935. (...) Il capitolo VI fu pubblicato nella rivista “*Mesures*”, nel gennaio del 1937, col titolo *Les premiers dans la maison du vent*. (...) Il settimo e ultimo capitolo non ha conosciuto prepubblicazione. È concepito come lettera alla figlia che egli chiama Ecusette de Noireuil, di cui anticipa la vita alloché ella avrà sedici anni e le confida la sua concezione dell'amore”.

<sup>491</sup> André Breton, *L'amour fou...*, op. cit. p. 40: “L'amicizia e l'amore sul piano individuale, come sul piano sociale i vincoli creati dalla comunione delle sofferenze e della convergenza delle rivendicazioni, sono i soli capaci di favorire questa combinazione repentina, flagrante di fenomeni appartenenti a serie casuali indipendenti”.

di noi, ma piuttosto un desiderio di uno di noi al quale l'altro, in virtù particolari circostanze, si trova associato. (...)

Sarei tentato di dire che i due individui che procedono fianco a fianco costituiscono una unica macchina a influenza innescata.

Il reperto viene a equilibrare di colpo – si direbbe – due livelli di riflessione molto diversi, allo stesso modo di certe improvvise condensazioni atmosferiche, il cui effetto è di rendere conduttrici delle regioni che non lo erano e di produrre i lampi”.<sup>492</sup>

Inoltre l'idea di bellezza convulsiva,<sup>493</sup> che prende corpo attraverso le evoluzioni mentali indotte in Breton da un cucchiaino di legno (Fig. 56),<sup>494</sup> assume anche l'immagine di una scarpetta, o meglio proprio della scarpetta di Cenerentola, per effetto di ciò che lui definisce “precipitato del desiderio”.<sup>495</sup>

“Diventava chiaro, in tali condizioni, che tutto il movimento del mio pensiero precedente aveva avuto quale punto di partenza l'uguaglianza oggettiva: pantofola = cucchiaino = pene = calco perfetto di questo pene. A partire da qui, altri dati dell'enigma si facevano intelligibili: la scelta del vetro grigio quale materia in cui poteva essere concepita elettivamente la pantofola, si spiegava grazie al desiderio di conciliare le due sostanze ben distinte che sono appunto il *verre* (proposto da Perrault) e il *vair*, suo omofono (...).<sup>496</sup>

Se si pensa al rapporto affettivo fra le due artiste, e alle difficoltà che hanno dovuto affrontare per poter far accettare la loro unione, queste parole, associate all'immagine della scarpetta, suggeriscono ancora la comune analogia nell'evocazione dello stesso simbolo: la ricerca della persona amata evocata grazie a questo magico *objet trouvé*:

---

<sup>492</sup> André Breton, *L'amour fou...*, op. cit. p. 37.

<sup>493</sup> Ivi., p. 9: “La parola “convulsiva” da me impiegata per qualificare la bellezza che sola, a mio parere, merita di essere servita, perderebbe ai miei occhi ogni senso se fosse concepita nel movimento e non nell'esaurirsi esatto di questo movimento. Non ci può essere, a mio avviso, bellezza – bellezza convulsiva – se non a prezzo dell'affermazione del rapporto reciproco che lega l'oggetto considerato in movimento e nello stato di quiete”.

<sup>494</sup> Ivi., p. 34: “Qualche bottega più oltre, una scelta quasi altrettanto elettiva si orientò per me su di un gran cucchiaino di legno, di fattura contadina, ma abbastanza bello – mi parve –, di forma piuttosto ardita, con un manico, quando l'oggetto era appoggiato sulla parte convessa, si sollevava di tutta l'altezza di una scarpetta ricavata in un solo pezzo con essa. Lo acquistai subito”.

<sup>495</sup> Ivi., p. 15: “Ma il punto è questo: che il piacere qui, è funzione della dissomiglianza stessa che intercorre tra l'oggetto atteso e il “reperto”. Reperto che, sia esso di ordine artistico, scientifico, filosofico o di utilità mediocre quanto si voglia, è tale da sottrarre qualsiasi bellezza a qualsiasi altro oggetto. È in esso soltanto che ci è dato riconoscere il precipitato del desiderio”.

<sup>496</sup> Ivi., p. 42.

“Va ricordato a questo punto che la pantofola di Cenerentola è ciò che assume, per eccellenza, nel nostro folklore, il significato dell’*oggetto perduto*; cosicché, rifacendomi al momento in cui ho concepito il desiderio della sua realizzazione artistica e del suo possesso, non ho alcuna difficoltà a comprendere che essa simboleggiava, per me, una donna *unica, sconosciuta*, magnificata e drammatizzata dal sentimento della mia solitudine e dall’imperiosa necessità di cancellare in me certi ricordi”.<sup>497</sup>



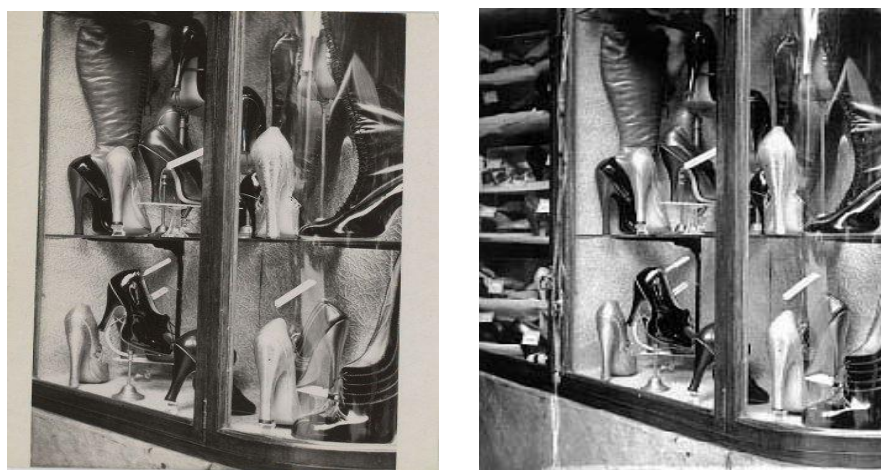
**Figura 56 – Man Ray, *Di tutta l'altezza di una scarpetta ricavata in un solo pezzo con essa*, in André Breton, *L'amour fou*, 1938**

A questo proposito risulta significativa la presenza di un'immagine fotografica di Claude Cahun conservata nell'archivio di André Breton, risalente al 1936, e di un'altra molto simile conservata nell'archivio del Jersey Heritage Museum, (Fig. 57) che raffigurano una vetrina dove vi sono esposte differenti tipi di scarpe femminili a tacco alto, a cui Claude fa riferimento anche nel già citato *Cendrillon humble et hautaine*:

“J'ai vu le prince, hier, qui m'a fort importunée.  
Hélas ! je ne devine que trop ses pensées! et j'ai remarqué bien des détails essentiels...  
Il rougit à propos de bottes. Il rougit, m'a-t-il naïvement conté, *s'il passe devant un étalage de chaussures, qui lui paraît la pire inconvenance*”.

<sup>497</sup> André Breton, *L'amour fou...*, op. cit. p. 42.

Entrambe le immagini sono in sintonia anche con l'idea del “meraviglioso” surrealista, il quale si nutre della linfa vitale che circola nelle strade di una Parigi *magique-circonstancielle*, documentata tanto da Louis Aragon, in *Le paysan de Paris*, quanto dal fotografo Eugène Atget,<sup>498</sup> e da molti altri artisti fra cui Brassai, Eli Lotar, André Kertész.<sup>499</sup>



**Figura 57 – Claude Cahun, *La vitrine des chaussures*, in *Collection André Breton*, 1936 ; Claude Cahun, *Shoes in shop window (untitled)*, Jersey Heritage Museum**

<sup>498</sup> Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 2009, p. 69: “Il pubblico contemporaneo “non sapeva nulla di quell'uomo che si trascinava in giro per gli studi fotografici insieme con le sue opere, che le dava via per pochi centesimi, spesso anzi per lo stesso prezzo di quelle cartoline illustrate che verso il 1900 diffondevano immagini abbellite di città, immerse nella notte azzurra, con la luna ritoccata. Aveva raggiunto il polo di un magistero estremo; ma nell'aspra grandezza di un maestro che vive nell'ombra, ha omesso di piantarvi la sua bandiera. È così possibile che molsi si illudano di aver scoperto un polo che Atget aveva già visitato prima di loro”. In effetti, le fotografie parigine di Atget precorrono la fotografia surrealista; avanguardia di quell'unica colonna veramente cospicua che il Surrealismo è riuscito a mettere in marcia”; Quentin Bajac, *Le fantastique moderne*, in Quentin Bajac, Clément Cheroux (Direction d'ouvrage), *La subversion des images. Surréalisme...*, op. cit., p. 124 “C'est dans un contresens libérateur qu'à partir de 1928 la mouvance surréaliste récupère l'œuvre d'Atget, métamorphosant le professionnel en amateur, le chercheur en flâneur, l'artisan en artiste, le document en œuvre. (...) Symptomatiquement, alors que la traduction française de l'ouvrage de Sigmund Freud *Die Traumdeutung* vient tout juste d'être publiée, le clichés d'Atget deviennent autant de contenus manifestes, d'apparences trompeuses qu'il convient de déchiffrer. Comme l'écrit Albert Valentin à leur propos, « tout à l'air de se passer au-delà [...], dans la marge dans la filigrane, dans l'esprit”.

<sup>499</sup> Quentin Bajac, *Le fantastique moderne...*, in Quentin Bajac, Clément Cheroux (Direction d'ouvrage), *La subversion des images. Surréalisme...*, op. cit., pp. 129-169.

In relazione a *Nadja*, la cui prefazione viene pubblicata nel 1927,<sup>500</sup> ci sono determinati elementi da mettere in relazione a Claude e alla sua opera: il personaggio di Nadja si attribuisce uno pseudonimo,<sup>501</sup> realizza un “simbolo grafico” della sua unione con il narratore<sup>502</sup> (Fig. 59), simile, nell’impiego di animali mitologici a un altro emblema risalente al 1945, ideato da Claude, come segnalato in una nota del Jersey Heritage Museum (Fig. 58):

“Pencil drawing of 2 female faces one superimposed on the other, the eyes of one have become the eyes of dragon/mythical horse creatures in profile on either side of the face. Drawn on the inside of a packet of silk cut cigarettes”.<sup>503</sup>



**Figura 58 – Claude Cahun, *Female faces*, Jersey Heritage Museum, s.d.**

<sup>500</sup> <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100892670>

“Vraisemblablement destinée à la revue Commerce, cette version du prologue de *Nadja*, dont nous avons ici les épreuves (sans retouches sinon mineures) est identique à celle qui paraîtra en volume. Publiée à l’automne 1927 dans une revue connue pour sa qualité, elle atteste le désir de Breton de préparer à son livre un accueil à la mesure de ce qu’il y a mis. La *Révolution surréaliste* et la revue américaine *Transition* publièrent d’autres fragments début 1928. Le volume définitif, prévu pour avril 1928, ne fut achevé d’imprimer que le 25 mai”.

<sup>501</sup> André Breton, *Nadja*..., op. cit. pp. 53-54: “Mi dice il suo nome, quello che si è scelto lei: “Nadja, perché in russo è l’inizio della parola speranza e perché è soltanto l’inizio”.

<sup>502</sup> Ivi., p. 98: “Il disegno datato 18 novembre 1926, comporta un ritratto simbolico di lei e di me: la sirena, nel cui aspetto sempre si vedeva di schiena e in quella prospettiva, tiene in mano un foglio arrotolato; il mostro dagli occhi folgoranti sorge da una specie di vaso con teste d’aquila, pieno di piume che figurano le idee”.

<sup>503</sup> Jersey heritage Museum:

[JHT/1995/00046/003http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=collect&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=ARTBRIEF&DETAILADAPL=ARTDETAIL&%250=28869&LIMIT=50](http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=collect&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=ARTBRIEF&DETAILADAPL=ARTDETAIL&%250=28869&LIMIT=50)



**Figura 59 - Un ritratto simbolico di lei e di me..., in André Breton, *Nadja*, 1928**

Scrivono Lino Gabellone che il cambiamento di prospettiva che intercorre da *Nadja* a *L'amour fou* è notevole: “Nadja è irriducibile alla relazione di appartenenza – completa e reciproca – che Breton chiamerà altrove “l’amour fou””,<sup>504</sup> e questo perché “essa vive questo duplice rischio (della veggenza, della follia), fino alla soglia di rottura, (...), e ciò che lei indica o fa intravedere non può più spiegare niente”.<sup>505</sup>

Per questo l’idea di tenere qualcuno in palmo di mano, suggerita in *Nadja* dall’immagine che mostra il viso di una donna che sta in bilico nel palmo di una mano (Fig. 60), se viene rapportata all’immagine della mano nel simbolo visivo di Claude, consente di cogliere appieno l’importanza che l’artista attribuisce al rapporto paritario con la compagna Suzanne, come aveva sottolineato Georgiana Colvile, secondo la quale la relazione esclusiva con Suzanne apporta “un fond de stabilité affective à la vie de Claude Cahun”.<sup>506</sup> Attraverso il contatto con Suzanne, Claude conosce per la prima volta quella parte di sé che la società, ma soprattutto l’ambiente familiare, nello stesso tempo repressivo ma imprescindibile come orizzonte culturale cui fare riferimento, le ha imposto di celare allo

<sup>504</sup> Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista : il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977, p. 59.

<sup>505</sup> Ivi., p. 59.

<sup>506</sup> Georgiana M.M. Colvile, *De l'éros des femmes surréalistes...*, op. cit., p. 11.

sguardo altrui. Grazie agli occhi di Suzanne, Claude comincia a vedersi come individuo degno di essere considerato nella sua singolarità.



**Figura 60 – *In modo da poter variare l'inclinazione della testa...*, in André Breton, *Nadja*, 1928**

Ecco le sue parole in *Le muet dans la mêlée*:

“Je t'aime un peu beaucoup passionnément pas du tout.  
Tu m'aimes et je suis libre.  
Tu m'aimes un peu beaucoup passionnément pas du tout.  
Je t'aime et tu es libre.  
Ce qui n'était que double est deux. Alice quitte Alice endormie. Elle se lève de l'autre côté du miroir. Enfin seule. Enfin libre. L'âme de Lewis Carroll est la vraie jumelle d'Alice. Les amants obtiennent leur liberté en se détachant de leur double endormi. *Ce double n'est pas leur chair*”.<sup>507</sup>

In sintesi l'immagine della mano posta sulla sommità di tutto l'edificio visivo a cui Claude ha dato vita, non solo è riconducibile alla sua attività artistica come già detto, ma in essa confluiscono le sue diverse anime: il rapporto amoroso, come risulta dall'analisi di Laura

---

<sup>507</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 651.



Cottingham,<sup>508</sup> la complicità artistica e affettiva con Suzanne,<sup>509</sup> e non da ultimo le sue origini ebraiche. L’emblema familiare dei Cahun, è infatti costituito da due mani intrecciate, come ricordano sia François Leperlier,<sup>510</sup> che Silvana Turzio.

La studiosa inoltre fa riferimento alle figure familiari più ammirate da Claude, con le quali essa stabilisce un rapporto di identificazione empatica: Léon Cahun che ricorda l’emblema familiare “le tombeau de mon père porte les armoiries trente fois séculaires, les deux mains adigitées qui sont au blason de ma famille”,<sup>511</sup> e Marcel Schwob che lo descrive in “un racconto “La main de gloire” nel quale ricorda l’incisione di due mani incrociate sulla tomba di una famiglia Cahun”<sup>512</sup> (Fig. 61).

A questo proposito risulta ancora significativo ricordare che pochi giorni prima di morire Claude invia alcune parole di commiato a André Breton, dove è riportata l’immagine di

---

<sup>508</sup> Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun. Une enquête de Laura Cottingham...*, op. cit. p. 25 : “En 1921, Cahun se représenta sous une apparence de dandy, un carré de tissus noir en guise de toile de fond, cadre dans le cadre (les cadres internes sont légion chez Cahun). Elle a le crâne rasé, porte un costume noir et un foulard clair autour du cou assorti au mouchoir qui dépasse de la poche de poitrine gauche de sa veste. Sur la photographie en pied de cette série, les deux mains de Cahun sont visibles. Elle serre le poing gauche. La main droite est posée sur la hanche gauche : Cahun s’affirme, elle est sûre d’elle. Dans la pratique sexuelle lesbienne, la main est un véritable organe sexuel ; les mains de Cahun sont souvent exposées dans ses autoportraits, à la fois en tant qu’objets et symboles d’activité sexuelle”. Crf. Abigail Solomon-Godeau, *The Equivocal « I » : Claude Cahun as Lesbian Subject*, in Shelley Rice (Edited by), *Inverted Odisseys...*, op. cit., p. 112: “The special interest Cahun holds for feminist critics and scholars derives from many features of her life and her work, not least from the fact of her being, as Leperlier note “l’une des très rares femmes qui participa activement à ce mouvement dans les années les plus critiques et les plus complexes” (...). Moreover, because much of the photographic work that has survived, as well as “confessional” text such as *Aveux non avendus*, seems concerned with the question of self-representation – an issue crucial to contemporary feminist theory and criticism – her work prompts numerous questions about the tensions between the autobiographical “I”, the textual (or visual) “I”, and referential “I”.”; p. 117: “Such photographs, in tandem with her writings on androgyny (as an ideal), or in her texts featuring androgynes as personages (i.e. Salmacis, the mythic origin of the androgyne, is character in “Héroïnes”, constitute a category somewhat apart from the “lesbian”, and although I am proposing that her lesbianism be considered as one of the shaping elements of her art, it must nonetheless be stated that nowhere in her writing (to my knowledge) does she accept or affirm the identity of lesbian”; p. 119: “Moreover Cahun’s textual and visual explorations of femininity or womanliness (as in “Héroïnes” and “Aveux”) deemphasize the body, particularly the eroticized feminine body so ubiquitous in surrealist art in general”.

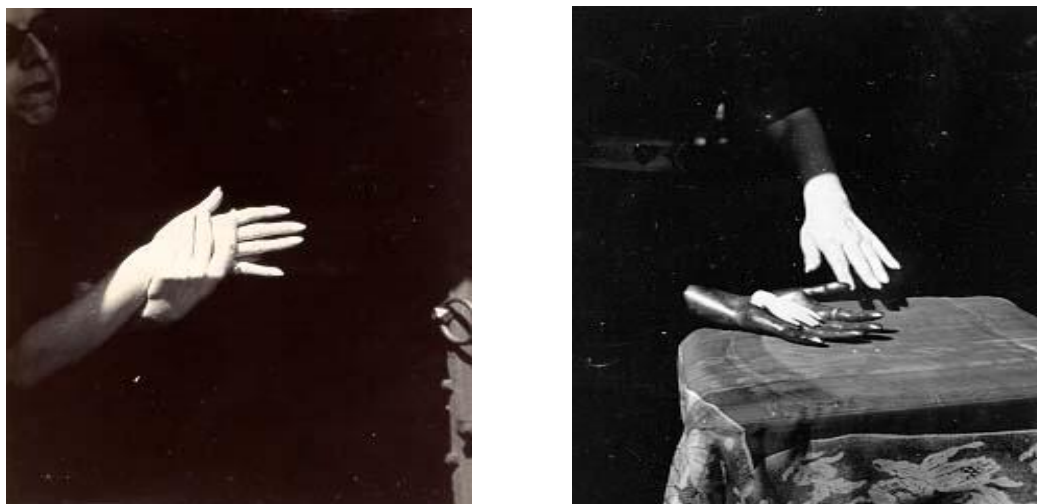
<sup>509</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 192 : “Vie, mort, soeurs sans âge. Et pourtant, la cadette, c'est toi : tu ne pouvais exister sans ta fausse jumelle. Vous avez partie liée. Tu ne peux l'exterminer sans t'abolir”.

<sup>510</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit., p. 368.

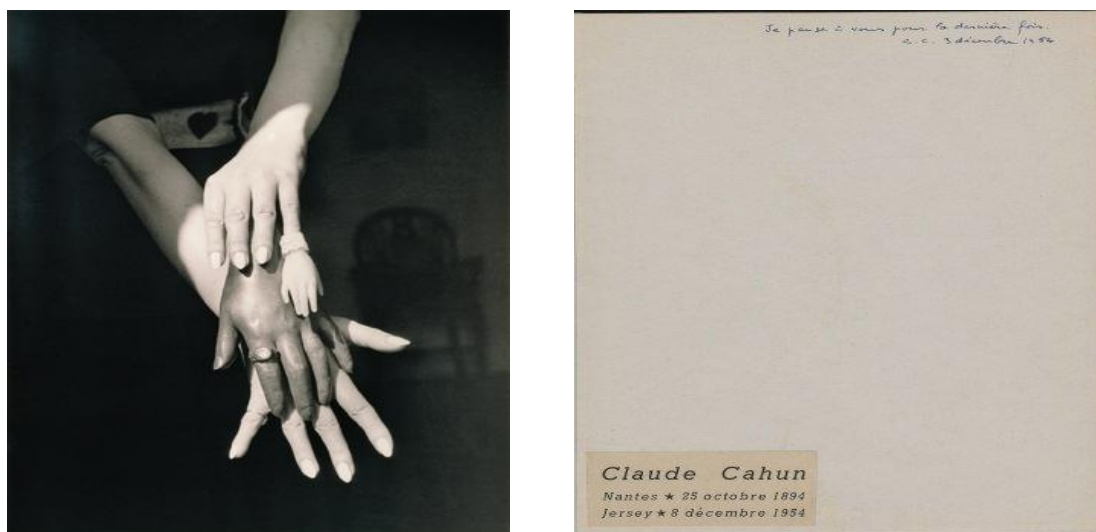
<sup>511</sup> Silvana Turzio, *Claude Cahun. Tra l'una e l'altra*, in Franca Franchi (a cura di) *Il testo crudele...*, op. cit., p. 107.

<sup>512</sup> Ibidem.

alcune mani intrecciate fra loro, con un'annotazione manoscritta: “Je pense à vous pour la dernière fois c.c. 3 décembre 1954” (Fig. 62).<sup>513</sup>



**Figura 61 - Claude Cahun, *Hands*, Jersey Heritage Museum, s.d.; Claude Cahun, *Hands and Table* (untitled), Jersey Heritage Museum, circa 1936**



**Figura 62 – Claude Cahun, *Papier collé au dos portant les lieux et les dates de naissance et mort de Claude Cahun* : Nantes - 5 octobre 1894 - 8 décembre 1954**

<sup>513</sup> <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100620140>

Se nel caso delle immagini di scarpe femminili, ci si trova immersi in una dimensione urbana, si può dire che la ricerca dell'artista proietta le sue ossessioni visive anche nel cuore della natura.

È il caso di una immagine fotografica dove l'*objet trouvé* assume le fattezze antropomorfe del tronco di un arbusto immerso in un rigoglioso intrico di rami e foglie il cui contorno si staglia in un cielo limpido, che ricorda ancora la forma di una mano levata verso l'alto (Fig. 63).



**Figura 63 - Claude Cahun, *La main sèche*, Jersey Heritage Museum, 1939**

A questo proposito anche l'immagine stampata sulla quarta di copertina di *Le coeur de pic* risulta essere particolarmente significativa.

Lì è raffigurata una coppia di mani intrecciate, dalla cui unione pare nasca un'altra mano, nel cui palmo compare un fiore, forse una rosa, collocate nella parte superiore di un girasole (Fig. 64, 65)

Questo fiore rimanda ancora una volta a un nodo decisivo dell'*Amour fou*: nel quarto capitolo già pubblicato nel giugno del 1935 nel numero 7 di "Minotaure" col titolo *La nuit du tournesol* (Fig. 66) dove André Breton racconta dell'incontro tra lui e la futura

compagna Jacqueline Lamba, e della loro passeggiata da Montmartre al Quartiere latino, nella notte del 29 maggio 1934.

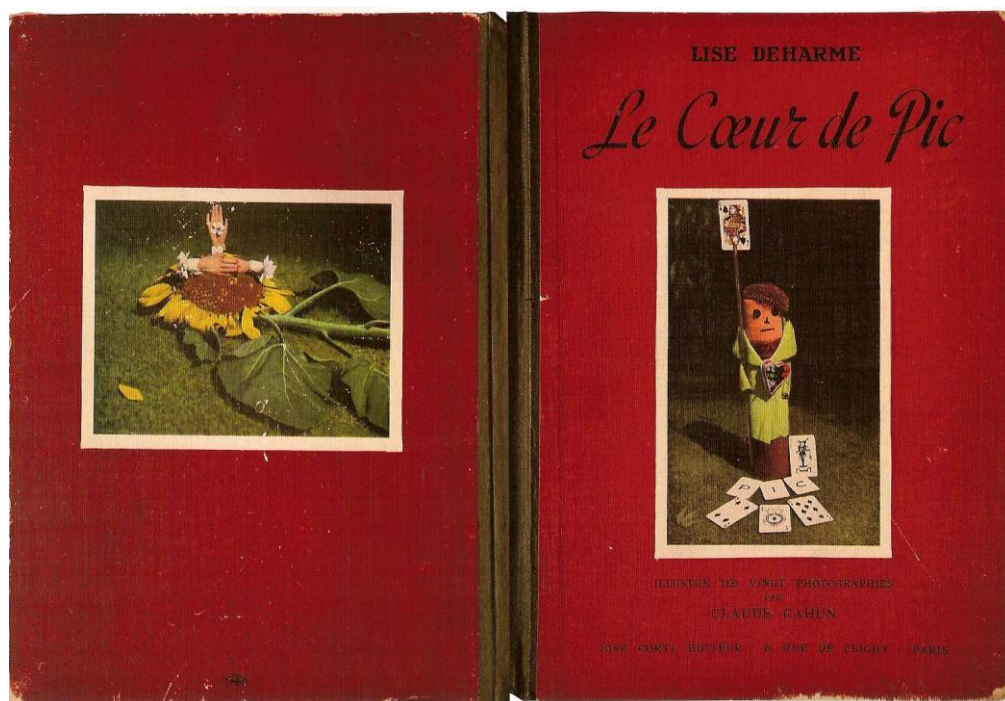


Figura 64 – Lise Deharme, *Le coeur de Pic*, Paris, José Corti , 4° de couverture, 1937



Figura 65 - Claude Cahun, *Le coeur de Pic*, Paris, José Corti , 4° de couverture, 1937



**Figura 66 – Man Ray, *Questa specie di elianto...*, in André Breton, *L'amour fou*, 1936**

Il racconto, in sintonia con la simbologia del girasole,<sup>514</sup> e colmo inoltre di una valenza esoterica a lui cara,<sup>515</sup> celebra il trionfo dell'eros e del desiderio nell'incontro dei due amanti:

“Tra poco è giugno e l'eliotropio piega sugli specchi rotondi e neri del terriccio bagnato le sue migliaia di creste (...).

<sup>514</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, R.C.S. Libri S.p.A., Milano 1997, p. 410: “La caratteristica della pianta, il movimento circolare che segue l'evoluzione del sole, è il simbolo dell'atteggiamento dell'amante – dell'anima – che gira continuamente lo sguardo e il pensiero verso l'essere amato”.

<sup>515</sup> André Breton, *L'amour fou...*, op. cit., pp. 55-56: “Ero di nuovo vicino a voi, mia bella vagabonda, e voi di indicavate, passando, la Tour Saint-Jaques sotto il suo pallido velo di impalcature che, ora dopo anni, contribuisce a farne ancora di più il grande monumento del mondo al non- rivelato. Sapevate bene che io amavo questa torre, ma rivedo ancora in questo momento tutta una esistenza vioelnta organizzarsi intorno ad essa per comprenderci, per contenere ciò che si scatena nel suo galoppo nuvoloso attorno a noi:

À Paris la Tour Saint-Jaques chancelante

Pareille à un tournesol

ho detto oscuramente a me stesso in una poesia, e ho capito più tardi che l'oscillare della torre era soprattutto il moi, tra i due sensi in francese, della parola tournesol, che designa al contempo questa specie di elianto, conosciuta anche col nome di eliotropio e il reattivo usato in chimica, di solito sotto forma di carta blu che diventa rossa a contatto con acidi. Resta il fatto che l'accostamento così operato spiega in modo soddisfacente la complessa idea che mi faccio della torre, tanto della magnificenza paragonabile a quella del fiore che si erge generalmente nello stesso modo, isolato, su di un angolo di terra più o meno ingrato quanto delle circostanze piuttosto misteriose che hanno presieduto alla costruzione e alle quali si sa che è strettamente connesso il sogno millenario della trasmutazione dei metalli”.



Tutti i fiori, a cominciare anche dai meno esuberanti di questo clima, uniscono a bella posta le loro forze come per restituirmi tutta la freschezza della sensazione.

Limpida fonte in cui tutto il desiderio di condurre con me un essere nuovo si riflette e si disseta, tutto il desiderio di riprendere in due – dato che non è stato possibile farlo – il sentiero perduto sul finire dell'infanzia e che scivolava profumando la donna ancora sconosciuta, la donna a venire, in mezzo alle praterie”.<sup>516</sup>

Di nuovo l'analogia con le immagini fotografiche della Cahun risulta evidente.

Le due mani intrecciate potrebbero essere considerate una sorta di firma, che riporta direttamente alle sue origini familiari (non a caso è posta sulla quarta di copertina del libro), mentre un'altra immagine, costituita dall'unione delle due fotografie del frontespizio, conferma quanto detto in maniera più chiara.

La mano di Cahun è posta sulla carta da gioco, la donna di picche, che indica l'autrice delle poesie, ovvero Lise Deharme, come l'aveva ritratta Man Ray in una celebre immagine (Fig. 67) quasi a indicarsi come coautrice, in questo caso dei *tableaux* fotografici (Fig. 68).



**Figura 67 - Man Ray, *Lise Deharme en dame de Pique*, 1931**

<sup>516</sup> André Breton, *L'amour fou...*, op. cit., p. 60.



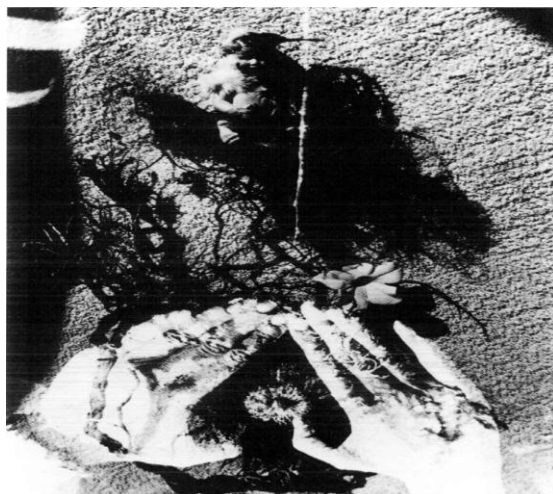
**Figura 68 – Claude Cahun, *Sans titre*, 1937**

Anche le due immagini seguenti paiono suggerire l'idea che Claude voglia porre un forte accento sul proprio lavoro. In questo caso il girasole con le mani è posto nel mezzo del cuore di un enorme asso di picche (Fig. 69).



**Figura 69 – Claude Cahun, *Le coeur de Pic*, 1936**

Mentre nell'immagine seguente (Fig. 70), viene espressa la medesima idea, quasi in un rovesciamento speculare: sono le sue mani a formare un asso di picche al cui centro si scorge un fiore e poco sopra la piccola statua di un bambino, che molto probabilmente allude a Pic.



**Figura 70 – Claude Cahun, *Sans titre*, 1936**

Il fatto che tutte le mani siano poste nel cuore di un girasole, potrebbe a sua volta indicare, l'incontro con Lise Deharme ma anche l'incontro con la compagna Suzanne, che molto probabilmente ha ritoccato ad acquarello entrambe le immagini, lasciando così una traccia visibile della sua presenza.<sup>517</sup>

Si può dunque concludere che il simbolo visivo oltre ad esprimere con chiarezza i ruoli delle due artiste, pone in evidenza che ogni attività, racchiusa simbolicamente nell'occhio di Suzanne, come nelle labbra e nella mano di Claude, trae linfa vitale proprio dalla loro unione, quasi in forza di un codice, che libero dalla necessità di essere compreso dall'esterno, è creato e condiviso solo da loro stesse.

---

<sup>517</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 366.



L'importanza della simbologia del girasole emerge anche da un doppio ritratto realizzato a André Breton e Jacqueline Lamba (Fig. 71).

Si tratta di un'immagine fotografica in cui appare chiaro che entrambe le figure subiscono sia un moto rotatorio, che un alternarsi dei visi, forse in sintonia con quello del fiore prediletto da Breton. Non si distingue nettamente chi dei due amanti ruota attorno a quale, quasi come se entrambi si identificassero proprio in quel movimento simbolico.



*Figura 71 - Claude Cahun, André et Jacqueline Breton, 1936*

Intorno al 1928 l'artista passa dalla virtualità dell'emblema visivo, alla materialità del proprio corpo, posto su una tela bianca, dalle cui pose plastiche si possono riconoscere le sue iniziali, la doppia C, oltre alle lettere S e M, che indicherebbero la compagna Suzanne (Fig. 72, 73, 74).



**Figura 72 – Claude Cahun, *Self- portrait (aerial view on blanket)*, Jersey Heritage Museum, 1928**



**Figura 73 - Claude Cahun, *Self- portrait (aerial view on blanket)*, Jersey Heritage Museum, 1928**



**Figura 74 - Claude Cahun, *Self- portrait (aerial view on blanket)*, Jersey Heritage Museum, 1928**

Secondo Tirza True Latimer,<sup>518</sup> queste immagini s'ispirerebbero a una tendenza di coreografia espressiva formalizzata in quegli anni da Rudolf von Laban e recuperata dalla sua allieva Milada Mayerova, una danzatrice ceca che giunge a codificare con successo un alfabeto del corpo, vera e propria dinamizzazione fisica della parola nello spazio.

Addirittura pare che Claude riesca a esprimere il loro sodalizio attraverso una scrittura che presuppone oltre che una doppia C ideata attraverso la posa delle braccia, e una doppia M attraverso il corpo e l'ombra, quasi a voler indicare come la compagna abbia il ruolo di catturare la sua immagine, grazie all'evocazione dell'ombra (Fig. 72), come marca inconfondibile dell'atto fotografico, che in questo caso sancisce la presenza di Suzanne. Ciò si vede anche in altre fotografie nelle quali il soggetto principale è Claude, ma è presente anche l'ombra di Suzanne.

Si potrebbe dire che il suo corpo in forma di lettera, posto su una pagina bianca o lastra bianca, si fa oggetto della sua opera, mentre all'occhio invisibile e onnipresente della compagna, viene affidato il compito di dare vita e realtà, con la fotografia, alle sue

<sup>518</sup> Tirza True Latimer, *Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore*, in Louise Downie (a cura di), *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Aperture/Jersey Heritage Trust, New York 2006, pp.62-63; Cfr. Tirza True Latimer, *Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore*, in <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay3.html>, "a sort of primer for devotees of expressive dance (a movement that had emancipatory implications with respect to the female body and female sexuality)".

molteplici trasformazioni: il corpo è insieme protagonista e arena, spazio delle metamorfosi e delle moltiplicazioni.

In tali immagini si possono ancora una volta ritrovare le coordinate del dispositivo figurale alla base del loro rapporto affettivo e artistico, ovvero i meccanismi che regolano il rapporto tra parola e immagine: da un lato scrittura visiva di Claude, e nello stesso tempo lo sguardo che scrive di Suzanne.

Questo potente linguaggio corporeo e “fisico”, che pare restituisca forza originaria alla parola, viene ripreso anche nel disegno di un singolare alfabeto molto probabilmente ideato da Claude (Fig. 75).

Se quest’immagine, come riporta il Jersey Heritage Museum, non è di certa attribuzione, vi sono comunque alcuni elementi che riconducono direttamente a lei.

Innanzitutto l’artista inserisce ben due volte il suo nome, all’inizio della terza riga, e inoltre nella parte finale del disegno, sul lato sinistro si vedono delle labbra chiuse presenti nel simbolo visivo e nell’altro emblema simbolico (Fig. 58).



**Figura 75 - Claude Cahun (?), Marcel Moore (?), *Alphabet on the back of a cigarette packet*, Jersey Heritage Museum, inedito, s.d.**

Se le mani, come del resto i piedi, riportano direttamente all'idea di impronta e traccia, la stessa valenza si può attribuire anche all'immagine della bocca, che la Cahun associa a se stessa, designandosi come autrice del disegno, mentre Suzanne è il soggetto a cui è destinato.

La ricerca che l'artista compie su stessa, tutta racchiusa nella certezza consolidata della celebre affermazione rimbaudiana "Je est un autre",<sup>519</sup> che apre ad infinite possibilità, e la conseguente domanda posta da Breton "Qui suis je?",<sup>520</sup> consiste quindi nell'introdurre un elemento di novità: quello di includere anche la compagna nella definizione e contemporaneamente nell'occultamento, come nella scoperta e nell'affermazione di sé.

---

<sup>519</sup> Artur Rimbaud, *Lettera a Paul Demeny, 15 maggio 1871*, in *Opere in versi e in prosa*, Garzanti Editore s.p.a., Milano 1989, p. 533: "Infatti io è un altro. Se l'ottone si sveglia tromba, non è mica per colpa sua. Questo mi sembra evidente: io assisto allo schiudersi del mio pensiero: io lo guardo, l'ascolto: do un colpo d'archetto: la sinfonia fa le sue evoluzioni nelle profondità, o sale d'un balzo sulla scena. Se i vecchi imbecilli non avessero trovato dell'io che il suo falso significato, non avremmo da spazzare via questi milioni di scheletri, che da un tempo infinito, hanno accumulato i prodotti della loro intelligenza guercia, proclamandosene autori! (...) Il primo studio dell'uomo che voglia essere poeta è la propria conoscenza, intera; egli cerca la sua anima, l'indaga, la scruta, l'apprende. Appena la conosce la deve coltivare; la cosa sembra semplice: in ogni cervello si compie uno sviluppo naturale; tanti egoisti si proclamano autori; e ce ne sono molti altri che si attribuiscono il loro progresso intellettuale! – Ma si tratta di rendersi l'anima mostruosa: come dei comprachicos, insomma! Immagini un uomo che si innesti delle verruche sul viso e se le coltivi".

<sup>520</sup> André Breton, *Nadja...*, op. cit., p. 5.

## Capitolo 4 – Fra Parigi e Jersey: l’esperienza teatrale e la prigionia

### 4.1 Una scena tutta per sé

“Les masques sont d'étoffe aux qualités diverses: carton, velours, chair, Verbe. Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison. J'appris bientôt à préférer aux autres ces deux stratagèmes hors commerce. On étudie son personnage; on s'ajoute une ride, un pli à la bouche, un regard, une intonation, un geste, un muscle même... On se forme plusieurs vocabulaires, plusieurs syntaxes, plusieurs manières d'être, de penser et même de sentir -nettement délimitées - parmi lesquelles on se choisira une peau couleur du temps...”<sup>521</sup>  
(Claude Cahun, *Le ballon captif*).

“Etre ou paraître, voilà la question”.<sup>522</sup>  
(Claude Cahun, *Les Négligées*).

“Quels sont vos traits les plus marqués ? (...) Le sens du théâtre, l'amour de la beauté, de la poésie”.<sup>523</sup>  
(Claude Cahun, *Aveux non avendus*).

Prima di fare la sua apparizione sul palcoscenico, Claude Cahun condivide la sua passione per il teatro con la madre<sup>524</sup> e vi entra in contatto tramite i familiari Marguerite Moreno e

---

<sup>521</sup> Claude Cahun, *Carnaval en chambre*, in *La Ligne du Cœur*, Mars 1926, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 486.

<sup>522</sup> Claude Cahun, *Les Négligées*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 440.

<sup>523</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 440.

<sup>524</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 611 : “Quel rapport entre les matinées villageoises et les soirées mondaines où brillait Toinette jeune fille... et jeune femme - avant ma

Marcel Schwob: l'una famosa attrice d'inizio secolo, alla quale forse l'artista deve la conoscenza dell'attore Édouard de Max, più volte ritratto da Suzanne Malherbe; l'altro, Marcel Schwob è un affermato e famoso scrittore che oltre a tradurre alcune opere di William Shakespeare, fra cui *Amleto* e *Macbeth*,<sup>525</sup> è colui al quale Alfred Jarry dedica il celebre *Ubu Roi* (1896).

Lo zio, che intrattiene rapporti d'amicizia con Louis Stevenson, George Meredith e Oscar Wilde, manifesta una spiccata predilezione confronti della cultura inglese, che viene trasmessa in maniera indiretta anche alla nipote,<sup>526</sup> la quale effettua parte dei suoi studi in Inghilterra a Parson's Mead nel Surrey, in seguito a un'aggressione subita nel 1907 al Lycée des filles di Nantes,<sup>527</sup> dovuta al clima antisemita che si era creato in seguito all'affare Dreyfus.

L'artista dedica a Oscar Wilde il racconto *Salomé la sceptique*<sup>528</sup>, oltre a un importante articolo pubblicato sulla rivista *Mercure de France*, intitolato *La "Salomé" d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47000 pervers du livre noir*.<sup>529</sup>

Si tratta di un resoconto del cosiddetto "processo Billing",<sup>530</sup> celebre caso giudiziario del 29

naissance? Elle retrouvait en moi son goût du théâtre. Elle était sans snobisme et sans la moindre jalousie d'aucune sorte. Elle revivait en nous ses brumeux souvenirs et nous en savait gré".

<sup>525</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 22 : "On lui doit des traductions des poètes élisabéthains, de Shakesperare (Hamlet, Macbeth), de Crawford (Francesca da Rimini), Defoe (Moll Flanders)".

<sup>526</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 244: "Que voudriez-vous être ? (...) Le Bouddha, un grand homme, un auteur dramatique en vue, some grât poet like Swinburne or Baudelaire, une asphodèle ou toute autre fleur car toutes sont belles, un simple gentilhomme fermier de très vieille noblesse retiré du monde ou Çakya-Mouni... Une reine orientale perverse et raffinée à qui nul ne résiste et qui n'a que mépris pour tous ses soupirants...".

<sup>527</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 27 "Un jour, liée avec des cordes à sauter à un arbre de la cour de récréation, je fus lapidée avec du gravier. Rien de grave! Une surveillante intervint presque aussitôt, attirée par les cris des autres. (...). Du motif de haine de mes compagnes (ou plutôt du prétexte) je comprenais juste assez grâce à leur insultes, pour savoir que je ne devais – surtout pas – parler de l'incident chez moi. Grand-mère était morte."

<sup>528</sup> Claude Cahun, "pour O.W", in *Salomé la sceptique*, in *Héroïnes*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 148.

<sup>529</sup> Claude Cahun, *La "Salomé" d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47000 pervers du livre noir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. pp. 451-459.

<sup>530</sup> Ivi., p. 451 : "Je rapporterai, en les traduisant littéralement, les parties de l'interrogatoire qui ont trait au côté littéraire du procès et à la vie privée d'Oscar Wilde. Je le ferai sans scrupule parce que l'audience a été publique, et le compte rendu publié in extenso par le *Times* et le *Daily Mail* Et ce n'est peut-être pas à l'auteur de Salomé, comme on l'espérait, à sa mémoire, ni à l'interprète, comme on le souhaitait d'autre part, que ce scandale aura fait le plus de tort".

maggio 1918 che aveva coinvolto Maud Allan, colpevole di aver messo in scena il dramma *Salomé* (allora bandito), e Pemberton Billing, membro del Parlamento, proprietario del giornale conservatore *Vigilante*, accusato dalla ballerina per aver pubblicato alcuni articoli diffamatori contro di lei e il suo impresario.<sup>531</sup>

L'artista col suo articolo coglie l'occasione per rivendicare la libertà di espressione come premessa irrinunciabile a qualsiasi attività artistica:

“Sans doute vise-t-il par surcroît tous les fervents de Wilde, et même ses admirateurs les plus minimes. J'ai donc pensé intéresser en France en donnant les caractéristiques de cette cause extraordinaire qui rappellera aux lettrés Flaubert et *Madame Bovary* ; on y trouvera en outre la thèse de ces puritains qui, invoquant l'état de guerre, veulent, sous couleur d'une réforme des mœurs, ôter toute liberté à l'expression artistique de la pensée”.<sup>532</sup>

Non è un caso che proprio durante uno dei periodi più drammatici della sua esperienza, la prigionia sull'isola di Jersey, essa rievochi i momenti in cui era un'entusiasta spettatrice<sup>533</sup> nei teatri parigini,<sup>534</sup> dove fra gli altri amici era solita incontrarsi con Henri Michaux:

---

<sup>531</sup> Claude Cahun, *La “Salomé” d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47000 pervers du livre noir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 451 : “Le mercredi 29 mai 1918 s'ouvrirent à Londres les sessions du procès que Miss Maud Allan, la danseuse anglaise bien connue, intentait à Mr. Pemberton Billing, membre du Parlement, responsable du journal *Vigilante*.

Les charges s'appuyaient sur:

1° La publication d'un article diffamatoire contre Miss Maud Allan et Mr J. T. Grein, son impresario.

2° L'obscénité du dit article.

Voici le paragraphe en cause :

Pour assister aux représentations privées où Miss Maud Allan interprète *Salomé* d'Oscar Wilde, il faut s'inscrire chez Miss Valette, Duke Street, Adelphi.

Si Scotland Yard saisissait la liste des sociétaires, on y trouverait sans aucun doute les noms de plusieurs milliers des 47000. “Mr Billing dit au cours du procès: «Je trouve inadmissible qu'en temps de guerre une pièce, dont les représentations publiques ont été interdites par la censure, soit montée en matinées privées par souscriptions de 5 guinées (180 fr environ) la place. (...) Les 47000: Liste allemande contenant les noms de 47000 Anglais, hommes et femmes influents, que leurs faiblesses ou leurs vices pourraient mettre à la merci d'agents allemands”. (...)”.

<sup>532</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 295.

<sup>533</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 635 : “Ainsi on nous donnait ce spectacle: un ballet d'Utrillo. Nous n'étions plus à Jersey, à la Kreigswachmachthafanstalt, mais au paradis du théâtre des Champs-Élysées, à Paris. Pas de date, c'était une première. Je fredonnais à la bonne aventure, cherchant le musicien. Mais le nom du décorateur ne faisait aucun doute. Suzanne et moi le prononçâmes ensemble, sans avoir consulté le programme”.

<sup>534</sup> Ivi., p. 141 : “Elle se passionne pour le Ballets russes, conduits par Serge Diaghilev, et collectionne les livrets-programmes. Une vingtaine d'exemplaires de la même représentation ont été conservés, assez énigmatiquement, dans ses archives”.



“En 1945, lisant dans un numéro de *La France libre* un compte-rendu des œuvres anciennes et nouvelles d'Henry Michaux doré de gloire, ne comptait plus que la joie de retrouver en moi intact le souvenir de nos premières rencontres: au Dôme, rue Notre-Dame-des-Champs, au théâtre... applaudir un de ses copains belges... à son hôtel d'étudiants à Montmartre... ”.<sup>535</sup>

È tuttavia nei primi anni venti, che Claude Cahun passa dall'altra parte del palcoscenico e inizia la sua collaborazione con alcune compagnie d'avanguardia.

Sono gli anni in cui si assiste all'annullamento della differenza tra attore e marionetta<sup>536</sup> che Alfred Jarry aveva messo in scena nell' *Ubu Roi* (1896),<sup>537</sup> al rifiuto dell'idea di teatro intesa come “trompe-l'oeil”, espressa da Guillaume Apollinaire nella prefazione a *Le mamelles de Tirésias* (1917),<sup>538</sup> mentre l'impiego di maschere, - *Le coeur à gaz* (1923) di Tristan Tzara e l' *Antigone* (1922) di Jean Cocteau sono due celebri esempi -, era ampiamente diffuso, come suggerisce Miranda Welby-Everard:

“The culture of the anti-real being all around her, from the masks of Dada and the mechanical dancers of Futurism, to the costumes of Cubism as diverse as the painted attire of Giorgio de Chirico's ( faceless) *The Troubadour* of 1917 and Sonia Delaunay's dress designs for *Coeur à Gaz*. Cubist costume also played a part in Albert-Birot's colourful production of Apollinaire's farce *Les Mamelles de Tirésias* (...) of 1917.”<sup>539</sup>

<sup>535</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 601.

<sup>536</sup> Ivi., pp. 4-5: “The movement against the human actor is seen as characteristic of fin-de-siècle Paris, particularly within symbolist theatre, e.g. the plays of Maurice Maeterlinck, produced at the Théâtre d'Art and the Théâtre de l'Oeuvre. Stage directors Paul Fort and Auriel Lugné-Poë adopted the principles of puppet theatre in their productions, using stylized figures, slow hieratic gestures and monotone delivery, to obliterate any sense of human realism. Maeterlinck believed in the necessity of separating the living being from the theatre and questioned the capacity of the human to represent the dimension of Shakespearean tragedy on the stage”.

<sup>537</sup> Gian Renzo Morteo, *Nota introduttiva* in Alfred Jarry, *Ubu Re*, Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino 1988, p. IX: “Il testo fonde la lignea e meccanica essenzialità del teatro dei burattini (quello dove ci si innamora e disinnamora nel giro di pochi minuti, dove le bastonature sono più violente di grandinate e dove, all'occorrenza, si risuscita come sospinti dalla molla di una scatola a sorpresa), con le più torbide, maniacali, quotidiane e soprattutto viscerali miserie e meschinità umane: cupidigia, egoismo, crudeltà, frode, cinismo”.

<sup>538</sup> Guillaume Apollinaire, *Le mammelle di Tiresia*, Giulio Einaudi editore, Torino 1980, p. 7: “Per finire, aggiungo che liberando dalle velleità letterarie contemporanee una certa tendenza che è la mia, non pretendo affatto di fondare una scuola, ma voglio prima di tutto protestare contro quel teatro *en-trompe-l'oeil* che costituisce l'essenza dell'arte teatrale di oggi. Questa falsa verosimiglianza, che senza dubbio conviene al cinema, credo che sia la cosa più contraria all'arte drammatica”.

<sup>539</sup> Miranda Welby-Everard, *Imagining the Actor: the Theatre of Claude Cahun*, *Oxford Art Journal*, Volume n. 29, Issue n. 1, 2006, p. 6.

In questo innovativo e fecondo clima culturale, Claude Cahun, conosce Georges e Ludmilla Pitoëff<sup>540</sup> e Ivan Mosjoukine, russi immigrati nella capitale francese i quali rappresentano opere di Pirandello, Čechov e Ibsen; ma anche se come lei scrive a Charles-Henri Barbier, “l’un et l’autre m’acceptèrent aussitôt”,<sup>541</sup> è costretta a porre fine a questa collaborazione a causa di gravi problemi di salute, risolti soltanto grazie a un intervento chirurgico.

Nel 1924, grazie alla mediazione della drammaturga americana Grace Constant Lounsbery, che conosceva sia Marcel Schwob che Marguerite Moreno,<sup>542</sup> entra in contatto con *Les Amis des Arts Esotérique* e partecipa al *Théâtre Esotérique* fondato alla fine del 1923 da Paul Castan e dalla compagna Berthe d’Yd.

Oltre a essere autrice di numerose opere teatrali, fra cui *L’Escarpolette* (1912), *Dalila* (1908), *Le Baiser d’Aphrodite* (1908), *Judith* (1913), Constant Lounsbery si occupa anche di cultura orientale e buddismo, i cui esiti confluiscono in *La Méditation bouddique* (1935), interesse, tra l’altro, diffuso in ambito surrealista: basti pensare a *L’Adresse au Dalaï-Lama* e alla *Lettre aux Écoles du Bouddha*, scritte da Antonin Artaud per la rivista *La Révolution surrealiste*.

A testimonianza di questo periodo si possono vedere anche alcune immagini fotografiche della Cahun risalenti al 1927, nelle quali lei appare travestita da Buddha.

La prima rappresentazione del *Théâtre Esotérique* che risale al 5 gennaio 1924, propone tre spettacoli: *Germain* di Berthe d’Yd, *Deux voix dans le ciel* tratta dal componimento poetico di Victor Hugo e *Le sage* di Constant Lounsbery.

Il programma privilegia, come scrive Paul Castan, “les œuvres ignorées de grands auteurs sur des sujets métapsychiques”<sup>543</sup> :

---

<sup>540</sup> Miranda Welby-Everard, *Imagining the Actor ...*, op. cit., p. 12: “It is also highly likely that Cahun saw Georges Pitoëff’s production of *Salomé* at the Théâtre Comédie Champs-Élysées in 1922 with the director himself playing the role of Herod, and his wife Ludmilla the oriental dancer”.

<sup>541</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun, L’Exotisme intérieur...*, op. cit., p. 142.

<sup>542</sup> François Leperlier, *Claude Cahun, L’Exotisme intérieur ...*, op. cit., p. 143 : La réunion des extraits de lettres de Marcel Schwob à Marguerite Moreno, établie par John Alden Green, la fait souvent apparaître sous divers sobriquets. (...) Il est très probable que Constant Lounsbery, demeurée en relation avec Marguerite Moreno, après le décès de Marcel Schwob, a rencontré Claude Cahun dans le sillage”.

<sup>543</sup> Paul Castan, *Lettre à Arlette Albert-Birot, 21 décembre 1983*, in François Leperlier, *Claude Cahun, L’Exotisme...*, op. cit., p. 149.

“Sortir de l’ombre et présenter au public certaines œuvres ou chefs-d’œuvre, modernes ou classiques, ignorés parce qu’ayant un caractère philosophique et ésotérique.

Les produire aussi parfaitement que possible, d’abord salle Adyar, ensuite dans les quartiers populaires de Paris, la banlieue, et s’il est possible à l’étranger.

En un mot, ouvrir dans l’art théâtral un nouveau domaine d’investigation où ceux qui ont un talent quelconque pourront puiser.

Enfin souligner l’ésotérisme de ces œuvres au lieu de le masquer ”.<sup>544</sup>

Claude Cahun recita per la prima volta il 27 aprile 1926 in *Judith*<sup>545</sup> di Costant Lounsbery nella parte di *Une femme*. Il ruolo di Oloferne viene interpretato da Marcel Soarez , mentre la parte di Giuditta è affidata a Isabelle Anderson (Fig. 76).

Non si conosce l’importanza di questo ruolo all’interno dello spettacolo, ma è un dato certo che Claude ne riprende la figura nel racconto *Judith la sadique*.<sup>546</sup>

Sul palcoscenico avviene pure l’incontro con Beatrice Wanger, detta Nadja, danzatrice giunta dagli Stati Uniti, che nella stessa opera interpreta la parte di una ballerina.

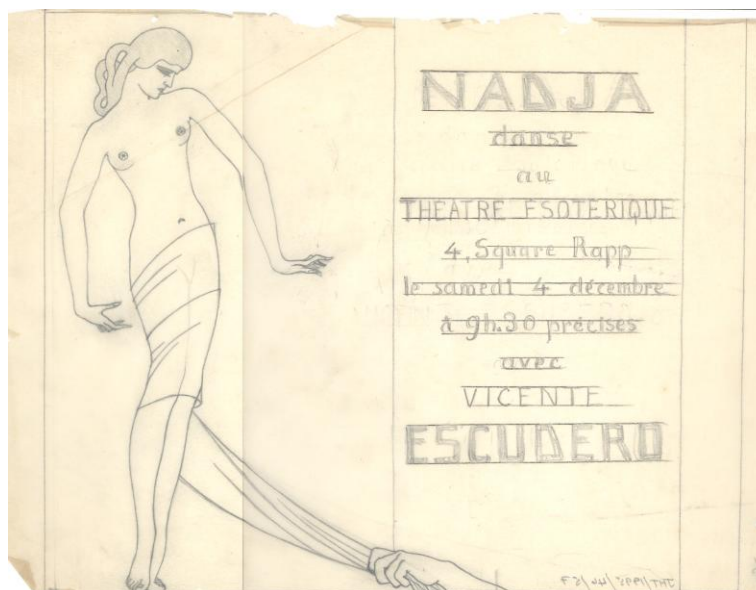
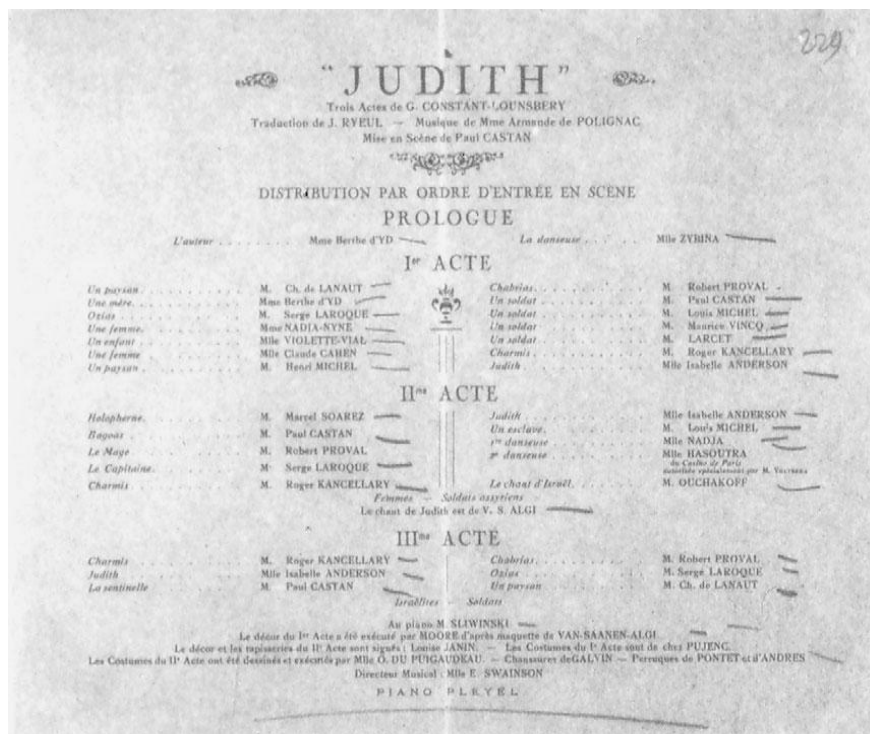
Suzanne Malherbe viene coinvolta, in virtù delle sue doti di illustratrice, nell’allestimento della scenografia, dei costumi e delle locandine pubblicitarie (Fig. 77).

---

<sup>544</sup> AA. VV., *Annonce du premier spectacle, pour le 5 janvier 1924*, in François Leperlier, *Claude Cahun, L’Exotisme...*, op. cit., p. 147.

<sup>545</sup> Miranda Welby-Everard, *Imagining the Actor...*, op. cit., p. 11: “Directed by Paul Castan and performed at the regular Ésotérique venue of the Salle Adyar, the play opens in the Jewish city of Béthulie with the people of Israel being besieged by Holopherne’s troops. We know from the programme that Cahun appeared in this first Act, and that Nadja features in the second (Fig. 3), her dance before the General being a vain attempt to seduce him, as this (handsome) Holopherne is an icon of virtue rather than the traditional figure of the debauched tyrant. Similarly transformed, the Judith in the Lounsbery version is smitten with love for the ‘noble conqueror’, making her moral compulsion to kill and yet still cut off his head that much more ambiguous, and that much more questionable in terms of the extremity of the act and nature of the desire”.

<sup>546</sup> Claude Cahun, *La sadique Judith*, in *Héroïnes*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. pp. 131-132.



Probabilmente fra gli *Amis des Arts Esothérique* Claude Cahun fa la conoscenza di Pierre Albert-Birot, amante del teatro orientale e della pantomima, che la coinvolge nel progetto del *Théâtre Le Plateau* durato da febbraio a giugno del 1929.<sup>547</sup>

Albert-Birot, profonde in quest'avventura tutto il suo entusiasmo, non solo scrive i testi che verranno rappresentati, ma ricopre i diversi ruoli di: produttore, costumista, organizzatore, supportato da un fitto gruppo di attori e poeti fra cui Roch Grey e André Marcou.

Le sue intuizioni, che trovano voce sull'omonima rivista programmatica *Le Plateau*, (dove vengono pubblicati anche alcuni frammenti tratti da *Aveux non avenus*), si basano su un'idea del teatro che, sulla scena fonde, il lavoro sul corpo degli attori con la forza delle immagini e della fisicità: "Je veux un acteur en carton qui ne sont pas et qui marche mal. Je veux un acteur qui ne soit pas un homme/celui-ci seul sera magnifiquement humain",<sup>548</sup> come egli afferma senza esitazioni, e istituisce uno stretto legame tra teatro e poesia, come confermano le sue parole: "l'art dramatique est d'essence poétique",<sup>549</sup> e non da ultimo, in sintonia con la teorizzazione artaudiana, arriva a sostenere che "le théâtre psychologique est un théâtre mort".<sup>550</sup>

Si tratta di un teatro visionario, che insistendo sugli incanti dello spettacolo e sui suoi effetti vertiginosi, fa uso di maschere grazie alle quali il corpo riesce a esprimere al meglio le fluttuazioni dell'identità.

In quel breve lasso di tempo vengono rappresentate sette *pièces*, cinque delle quali scritte dallo stesso Albert-Birot: *Barbe bleue*, che anche Artaud avrebbe voluto rappresentare nel

---

<sup>547</sup> Tirza True Latimer, *Women together women a part. Portraits of lesbian Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2005, p. 169: "Albert-Birot's theater Le Plateau (the name evokes the "naked-stage", theater at its essence) survived for only one season but left a mark, nonetheless, upon the history of modern theater. The troupe lent impetus to the era's most radical trends, incorporating the ideas of theorists such as Brecht (the alienation effect) and E.G. Craig (the shift of dramatic emphasis away from the actor). With Apollinaire, Albert-Birot envisioned a theater in the round in which the members of the audience, acknowledged and activated as participants in the interpretative process, occupied the center of the theatrical arena".

<sup>548</sup> Pierre Albert-Birot, *Théâtre, SIC*, n. I, Novembre 1924, in *SIC: Revue fondée et dirigée par Pierre Albert-Birot*, Collection Complète, 1916 à 1919, Jean-Michel Place, Paris, 1980, p. 484.

<sup>549</sup> Pierre Albert-Birot, *Art dramatique, Le Plateau* n.2, mars 1929, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 155.

<sup>550</sup> Pierre Albert-Birot, *À propos d'un théâtre Nunique*, in *SIC* 9 September 1916, in *SIC, Revue fondée et dirigée par Pierre Albert-Birot*, op. cit., p. 64.

suo teatro della crudeltà,<sup>551</sup> *Quand on est trois, Silence, Matoum et Téviabar, Le Mystère d'Adam*. Quest'esperienza consente a Cahun di vivere appieno la dimensione del palcoscenico in molte delle sue varianti.



**Figura 78 - Claude Cahun, Pierre Albert-Birot et Vanna Vanni, 1929; Claude Cahun, Roger Roussot, Fonds Albert-Birot, 1929**

Recita infatti come attrice: esordisce con “Satan” nell’adattamento della pièce medievale *Les Mystères d'Adam* per proseguire nel ruolo di “Elle”, la moglie in *Barbe Bleue* (rimpiazzata nell’aprile del 1929 da Vanna Vanni) e poi con “Le monsieur de la première table” in *Banlieue*.<sup>552</sup>

<sup>551</sup> Antonin Artaud, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio...*, op. cit., pp. 214-215: “Rappresenteremo, senza tener conto del testo: (...) 4) La storia di Barbablú ricostruita in base a documenti d’archivio e secondo una nuova idea dell’erotismo e della crudeltà”.

<sup>552</sup> Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor...*, op. cit. p. 5: “The productions of *Barbe Bleue* and *Banlieue* formed part of the Plateau’s first programme for the period of 20 March to 20 May 1929; Cahun being replaced for a short time in her role as Elle by Vanna Vanni in April. The role of Le Monsieur, originally entitled *Le Japonais*, was first played by the Japanese actor Yasoshi Wuriu at a private soirée ‘La Pipe en sucre’ on the 26 November 1927. In the subsequent billing of the Plateau show, the role was scheduled under

Ma non si limita solo alla pura recitazione.

La sua passione per il teatro, (che rievoca anche in *Aveux non avenues*),<sup>553</sup> si manifesta anche nell'attiva collaborazione per l'allestimento dello spazio scenico.

L'artista si impegna infatti nel suggerire preziose indicazioni a proposito del suo personaggio, *Elle*: “Les entrées et sorties d'Anne peuvent sans doute se faire comme de coutume. Pourtant je les préférerais plus précises: toujours par la même porte”,<sup>554</sup> che trovano conferma nelle parole di Albert-Birot: “Que M.lle Claude Cahun, de retour à Paris, reprend avec enthousiasme le rôle de la femme de Barbe-Bleue qu'elle a créé”,<sup>555</sup> e di nuovo nella lettera a lui inviata da Claude che, in una totale sovrapposizione con il suo personaggio, si firma con il nome di “Elle”.<sup>556</sup>

La sua predilezione per l'idea di messa in scena, che diviene spazio e luogo dove si produce il significato stesso dell'immagine,<sup>557</sup> già ampiamente sperimentata nei suoi autoritratti

---

the name of R. Martin-Martinet. *Le Mystère d'Adam* constituted the first part of the Plateau's second programme, 22 May to 20 June, with Helen Duthé later taking over from Cahun in the role of Le Diable”.

<sup>553</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 245 : “Que voudriez-vous faire ? (...) Écrire de belles comédies-dramatiques, vivre dans le calme des champs ou dans la beauté d'un riche palais, servi par mille esclaves d'un grand luxe, réussir la vie de tous mes amis, lancer les plus fameuses vedettes, mettre en scène la pièce de X... qui ferait courir tout Paris et rapporterait beaucoup d'argent au pauvre Z... qui en a tant besoin, faire taire Aurige, parler à la place de Jack” ; p. 250 : “Moments les plus heureux de toute votre vie? A — Le rêve. Imaginer que je suis autre. Me jouer mon rôle préféré”.

<sup>554</sup> Claude Cahun, *Fonds Albert-Birot*, in Miranda Welby-Everard, *Imagining the actor...*, op. cit. p. 16:

<sup>555</sup> Pierre Albert-Birot, *Notes manuscrites*, Fond Pierre Albert-Birot, in François Leperlier, *Claude Cahun, L'Exotisme...*, op. cit., p. 154.

<sup>556</sup> Maria Charlotta, *L'écriture de la lettre chez Claude Cahun: “genre indéterminé” pour une artiste “sans etiquette”*, in *Les lettres romanes*, Tome LXIII, n. 3-4, Août-Novembre 2009, p. 220 : “La signature des lettres est frappante à ce sujet. La plupart du temps, elle signe Claude Cahun ou plus simplement Claude (pour les plus intimes : Michaux, Viot). Mais elle signe également Claude Schwob, Lucette (seulement pour Charles-Henri Barbier), Elle (pour Pierre Albert-Birot, en référence à la pièce dans laquelle elle a joué). Tous ces noms sont autant de masques derrière lesquelles elle se cache ostensiblement. Tout comme dans le reste de son œuvre écrite, elle se livre à une mise en scène d'elle-même dans un jeu de masques où le vrai visage n'est pas toujours celui qui y paraît”.

<sup>557</sup> David Bate, *The Mise en Scène of Desire*, in Davide Bate, *Mise en Scène: Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh*, Institute of Contemporary Arts, London 1994, p. 5: “Generally used to refer to the totality of components that make up the staging of a scene for the camera; the setting. Lighting, costumes. Actors, make-up and props, etc., *mise en scène* is used to describe different historical and contemporary types of staging. Photographic *mise en scène* has these elements in common with the theatre in addition to those specific photographic effect of the camera itself: focus, lens, angle depth-of-field, perspective, film framing and point-of-view. (...) *Mise en scène* emphasis more than just adding together elements of staging in any literal, technical sense as ‘mere technique’ or a question of ‘good composition’, it is rather the basis of what constitutes the actual place and space of the image, of what it *signifies*. In this sense, *mise en scène* offers a concept which recognise the image as a place of work, a site of meaning and production, of precisely staging”.

fotografici, come testimonia a anche l'amica Jacqueline Lamba,<sup>558</sup> insieme a una naturale propensione per l'arte di recitare,<sup>559</sup> le permette di imbastire con il palcoscenico e le sue illusioni un dialogo ininterrotto dove le avventure e i dolori rappresentati si accavallano a quelli vissuti, in un audace equilibrio fra gli affanni interiori e la sperimentazione artistica. Ecco cosa essa scrive in in *Tout habitant du pays sans miroirs*:

“Le moindre d'entre nous est acteur, isolé du sol par le cothurne historique, contraint de jouer un rôle exhaussé, libre de faire valoir l'importance infinie de la figuration qu'il fait sienne”.<sup>560</sup>

Questo aspetto emerge molto chiaramente nelle parole che l'artista scrive nella dedica ad Albert-Birot, sulle pagine di una copia di *Aveux non avenues*,<sup>561</sup> (la risposta inedita del drammaturgo si trova nell'archivio del museo di Jersey, Fig. 68) a cui fanno eco quelle dell'entusiasta fondatore del teatro *Le Plateau*:

“Le rôle l'a enthousiasmée, la mise en scène que je lui ai faite s'est trouvée en parfaite harmonie avec sa nature physique et morale. Pendant deux mois laissant toutes ses occupations personnelles elle a consacré toute son intelligence et toutes ses forces à ce rôle dont elle a fait... une œuvre précise dans ces moindres contours et en sympathie parfaite avec mon drame”.<sup>562</sup>

<sup>558</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit., p. 382 : “Jaqueline nous a rapporté que Claude s'isolait souvent dans sa chambre l'après-midi, dans un demi-, obscurité, lampe électrique allumée, pour lire ou écrire. Et puis elles se retrouvaient dans le jardin ou pour des promenades qui étaient l'occasion de se travestir, de partager le goût des masques – « on cache le regard, on veut séduire aussi », dira-t-elle”.

<sup>559</sup> Pierre Albert-Birot, *Notes manuscrites*, Fond Pierre Albert-Birot, in François Leperlier, *Claude Cahun, L'Exotisme...*, op. cit., p. 154 : Les toutes dernières représentations de ce drame (...) seront données avec la parfaite unité à laquelle sont parvenues les trois créations de Claude Cahun (...). Et nous sommes en mesure d'ajouter qu'au cours de ces trois représentations le public aura le plaisir de revoir Claude Cahun dans *Banlieue*. C'est elle qui reprend le rôle du *Monsieur de la première table*, rôle qui fut écrit pour l'acteur japonais Yasoshi Wuriu et créé par lui en soirée privée. Mlle Claude Cahun s'est amusée à créer là un japonais finement irréel, et c'est fort intéressant pour les connaisseurs de voir dans la même soirée une comédienne dans deux rôles si différents”.

<sup>560</sup> Claude Cahun, *Tout habitant du pays sans miroirs* ..., in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 770.

<sup>561</sup> Claude Cahun, *Dedica per Pierre Albert-Birot*, in Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor*, op. cit., p. 17. “J'ai vécu bien des soirs l'aventure tragique et qu'il a si bien se rendre touchante de la faible enfant curieuse et terrifiée'. Les sentiments que le poète me faisait alors éprouver m'étaient presque naturels tant ils se rapprochaient de ceux qui me sont familiers: la vie m'a souvent joué le tour de m'apparaître dans le rôle de Barbe-Bleue l'implacable”.

<sup>562</sup> Albert-Birot, *Deux Mots, Le Plateau Programme-Revue*, n. 2, p. 18, in Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor*, op. cit., p. 17.



Osservando le fotografie scattate sulla scena si nota come l'esperienza teatrale risulti perfettamente in linea con la messa in scena dei suoi precedenti travestimenti.

I ruoli da lei interpretati, divengono istanti strappati alla transitorietà della recitazione ed alla dimensione di continuità narrativa tipica del teatro, grazie all'obiettivo fotografico, fedele testimone di questa eccezionale condizione in linea con quella della sua esistenza:

“Les réalités travesties en symboles sont pour moi réalités nouvelles démesurément préférables. Je m'efforce de les prendre au mot. De saisir, d'accomplir à la lettre le diktat des images”.<sup>563</sup>

Paris 23 juin 1930

Chère amie

J'ai eu dans la solitude les lignes écrites pour vous sur l'exemplaire de votre grand livre "Avec nous l'ancien" que nous une destinée.

Merci bien sincèrement, mais moi, l'homme tout de même, est-il possible que nous m'aimiez, j'en suis sûr mais j'ai peur de ne pas le mériter.

Je n'ai pas encore reçu votre œuvre, mais vous savez ce que j'en pense, j'ai seulement admiré votre livre sans vous en dire les éloges et maintenant un peu tard que nous soyons réunis là - esprit et lettre - un beau monument et qui sera une œuvre maintenant. Selon les lettres françaises ou même dans les lettres tout court.

Tout fier de votre amitié, voyez bien certains que nous soyons la même

une grande poignée de main de

Pierre Albert-Birot

Figura 79 - Pierre Albert-Birot, *Lettre à Claude Cahun 23 juin 1930*, Jersey Heritage Museum, inedito

<sup>563</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroirs*, in *Écrits...*, op. cit., p.574. “Les réalités travesties en symboles sont pour moi réalités nouvelles démesurément préférables. Je m'efforce de les prendre au mot. De saisir, d'accomplir à la lettre le diktat des images”.



**Figura 80 - Claude Cahun, *I am in training*, Courtesy Soizic Audouard, Paris, 1927**

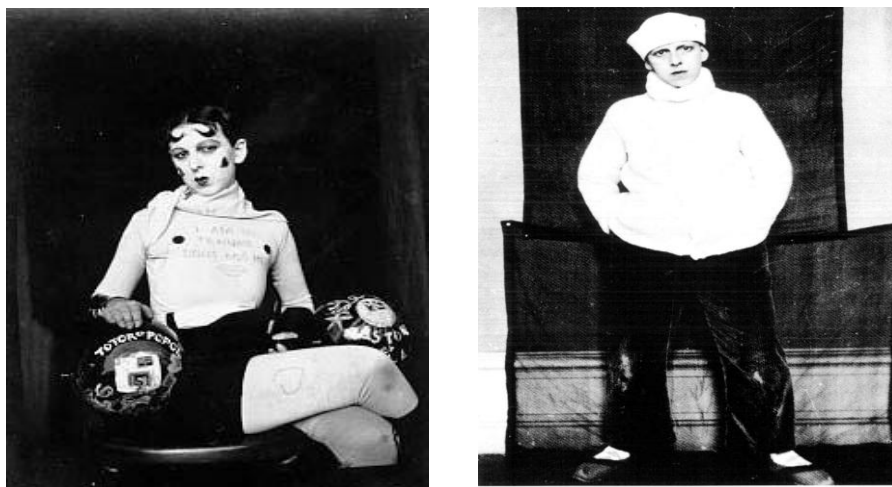
Nell'immagine in Fig. 80 si vede infatti l'artista ritratta, non in uno dei ruoli da lei interpretati, ma nel suo travestimento forse più riuscito e fotografato risalente al 1927, una ginnasta androgina,<sup>564</sup> o forse un'acrobata da circo con il viso truccato da clown, con una scritta impressa sul petto (si vede meglio nella Fig. 81) che dice ““I'm in training: don't kiss me””.

Le sue movenze artefatte che ricordano quelle di una marionetta, si prestano facilmente ad essere fotografate consentendo così un'agevole passaggio dalla transitorietà della rappresentazione teatrale alla fissità dell'immagine fotografica.

Si può così supporre che il sipario collocato sullo sfondo funga da cornice mentre il riquadro nero posto sopra di esso, già impiegato da Cahun sin dal 1920 (Fig. 81), evoca la

<sup>564</sup>Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 43 “Je m'incline devant l'athlète, et je préfère son beau corps dévorant son esprit à la laideur vulgaire du laisser-aller physique et mental.”; Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor*, op. cit., pp. 8-9: “Indeed her heavily made-up face and the iconography of curls, eyes, lips, and hearts bears all the fixity of a plaster doll and all the fiction of the Me-as-Female; her evident challenge to the notion of 'feminine' being compounded by the stereotypical pout and the play between the prominent (rubber?) nipples and the androgynous black shorts”.

funzione dell'immagine fotografica, quella che Barthes definisce noema della fotografia, ovvero l'idea che ciò che appare ai nostri occhi come immagine sia esistito nell'istante in cui si è realizzata la fotografia, che si fa carico di arrestare il tempo e fissarne alcuni istanti.



**Figura 81 - Claude Cahun, *Self- portrait (as weight trainer)*, sul petto si può leggere “I’m in training don’t kiss me”, Jersey Heritage Museum, 1927; Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. Galerie Berggruen, 1920**

Risulta inoltre significativa l'immagine in Fig. 82, dove si vede Claude abbigliata con un lungo mantello nero ricoperto da varie maschere, (alcune ricordano quelle impiegate nelle rappresentazioni del teatro Nô), il volto e gli occhi interamente celati dietro un'ulteriore maschera che ne occulta i tratti fisici, mentre sullo sfondo campeggiano una tenda e un sipario.

Se Miranda Welby-Everard, nel descrivere questa fotografia, si sofferma sulla preminenza della maschera come occultamento dell'identità dell'attore, in sintonia con le strategie di occultamento messe in gioco dall'artista,<sup>565</sup> è altresì evidente che qui la Cahun si muove su un piano più complesso, rappresentando la teatralizzazione della funzione metadiscorsiva che assume per lei il teatro, inteso come messa in scena di sé, esibita

<sup>565</sup> Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor...*, op. cit., p.7.

tramite l'immagine fotografica, la quale diviene nello stesso tempo cornice e specchio dei suoi travestimenti fuori e dentro il palcoscenico.

Ma non solo: in questo caso Suzanne Malherbe usa la macchina fotografica non tanto come un filtro tra Claude e il mondo, - in queste immagini non si vedono specchi o superfici riflettenti che si frappongono o duplicano il soggetto fotografato-, ma come se ogni fotografia fosse la congiunzione fra il travestimento teatrale e il soggetto reale, come pare le due artiste vogliano esprimere anche in un'altra immagine dove si raffigurano grazie all'immagine di una maschera che metonimicamente le rappresenta (Fig. 84).



**Figura 82 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929**



Figura 83 – Claude Cahun, *Sans titre*, Soizic Audouard, Paris, 1928



Figura 84 - Claude Cahun, *Entre Nous*, Coll. Galerie Berggruen, 1926

Si può inoltre ipotizzare che la chiave per comprendere una delle motivazioni del fascino subito dalla Cahun, nei confronti del teatro stia anche nel fatto che nulla è codificato una volta per sempre, tutto è in movimento, e rivive a ogni messa in scena mai uguale a se stesso. L'uomo, diventato attore, rinuncia alla propria individualità quotidiana per divenire l'incarnazione dell'idea di metamorfosi, come lei stessa pare essere del tutto consapevole quando scrive: “ma *déception commença au théâtre*”,<sup>566</sup> e quando lo conferma con diverse parole in *Aveux non avenus*:

“On a relevé le rideau  
cinq fois,  
six fois peut-être;  
mais il a fini par rester baissé,  
non levé, sur l'Acteur.  
(...)  
Je reste seule avec ma proie  
palpitante et qui va m'échapper,  
seule dans une foule  
floue et qui va se ramifiant au loin  
(...)  
Après de toi,  
Vie,  
(Acteur)  
que je suis pauvre!”<sup>567</sup>

L'atto del recitare impone infatti un'alterazione della personalità, talora marcata dalla dissoluzione delle barriere più vincolanti come il genere e l'età, oltre che la messa in discussione dell'idea stessa di rappresentazione, come pone in evidenza anche Marjorie Garber, nel suo saggio *Interessi truccati*.<sup>568</sup>

Qui la studiosa si sofferma sul rapporto tra travestitismo e teatralità in alcuni momenti di particolare grandezza nella storia del teatro: il teatro greco antico, il teatro pubblico del Rinascimento inglese, il teatro Kabuki, il teatro No in Giappone, e l'opera cinese, suggerendo come il fenomeno del *cross-dressing* non sia solo “un modo di comunicare

---

<sup>566</sup> Claude Cahun, *Salomé la sceptique*, in *Héroïnes*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 148.

<sup>567</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op.cit., p. 227.

<sup>568</sup> Marjorie Garber, *Interessi truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

l'angoscia prodotta dai ruoli di genere nella cultura moderna, ma anche – e forse soprattutto – una formazione reattiva. Il ritorno del problema della rappresentazione è sotteso al teatro stesso”.<sup>569</sup> Le immagini fotografiche scattate da Suzanne Malherbe, confermano che i ruoli da lei interpretati sono già stati rappresentati, o verranno poi ripresi nei suoi scritti e nelle fotografie.

Il ruolo di *Le Diable* interpretato a teatro e brevemente citato in *Aveux non avenues*,<sup>570</sup> sconfina in quella ambigua dell'angelo<sup>571</sup> (Fig. 85), o i suoi travestimenti al maschile, sotto le sembianze di un dandy, in linea con il ruolo da lei interpretato in *Banlieu* (Fig. 86). Allo stesso modo avviene per la maschera di “Elle”, la moglie di Barbablu, nelle sembianze di una bambola, ispirata dai suoi ritratti sotto le sembianze dell'acrobata-clown (Fig. 87), che vanno ben oltre, l'adesione a un'idea di verosimiglianza o di mimesi della realtà: “Je sais mentir, nom de Dieu! Et ne sais pas dissimuler”,<sup>572</sup> scrive infatti in *Aveux non avenues*. L'artista interagisce con i ruoli che interpreta, diventando tratto dopo tratto ella stessa personaggio animato, per poi tornare a essere individuo a tutto tondo, giocando dunque su una continua contrapposizione tra la sua individualità, libera di esprimersi nello spazio del palco, e la finzione scenica della rappresentazione teatrale all'interno della quale le sue interpretazioni prendono forma.

---

<sup>569</sup> Marjorie Garber, *Interessi truccati* ..., op. cit., p. 46.

<sup>570</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op.cit., p. 269 : “Je me crois en enfer, donc j'y suis. Eve : Le bien, le mal, que de complications ! Je n'ai pas faim de la pomme. J'ai faim de ta peau”.

<sup>571</sup> Ivi., p. 353: “Confusion. Etreinte inattendue, un ange, un démon se sont heurtés au milieu de l'espace intermédiaire. Lutte implacable d'abord, et tant qu'ils ne savent pourquoi. Simplement leur vol était adverse. Mais cet embrassement hostile ressemble si fort à l'amour qu'ils s'en éveillent frères”.

<sup>572</sup> Ivi., p. 273.



Figura 85 - Claude Cahun, *Le Diable in Le Mystère d'Adam*, 1929; Claude Cahun, *Self- portrait (on sea wall) - strip*, Jersey Heritage Museum, 1948



Figura 86 - Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. John Wakeham Jersey, 1921; Claude Cahun, *Le Monsieur in Banlieue*, marzo-maggio, 1929



Figura 87 – Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. Musée des Beaux-Arts, Nantes 1927; Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929



E poiché l'arte per lei coincide con la vita,<sup>573</sup> “L'art, la vie ça ce vaut”,<sup>574</sup> ecco che il teatro è premessa e sintesi del suo percorso: dal teatro Claude trae infatti l'impaginazione di tanti dei suoi autoritratti: la si vede, infatti, che si sovrappone o si rivela attraverso cortine, sipari, cornici, sin dagli esordi nel 1917. Per questo la messa in scena del teatro è il suo punto d'approdo oltre che lo sbocco di tutti i linguaggi: parola, visione e messa in scena.

Tuttavia se in molti dei suoi autoritratti si rappresenta con una serie di tele sullo sfondo, quasi a evocare in maniera esplicita le immagini del proprio teatro mentale, in molte delle fotografie scattate sulla scena si assiste al fenomeno contrario: non si vede alcuna traccia di sipari o cornici che possano indicare che si tratta di una finzione e il suo viso appare semplicemente mascherato.

A questo proposito è interessante notare, come è stato più volte rimarcato, che in questi anni la tematica del travestimento e per certi aspetti della maschera ha una notevole risonanza.

Nel 1922 Victor Margueritte pubblica *La Garçonne*, di cui vengono vendute trecentomila copie soltanto dopo il primo anno di pubblicazione. L'opera si offre al lettore come il riflesso di ciò che accadeva nella società parigina attraversata da tensioni e correnti profondamente innovatrici anche dei costumi individuali.

Nel romanzo si narrano le vicende di Monique Lherbier, una giovane donna appartenente all'alta borghesia parigina che dopo aver scoperto di essere stata tradita dal futuro marito, rifiuta di sposarsi e inizia una nuova vita,<sup>575</sup> lontano dalla famiglia e dai vincoli che le

---

<sup>573</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 262 : “si je vous ai parlé d'art, comprenez qu'il ne s'agissait que de vie — vie que j'appelle art, sans doute (sans trop de modestie) pour y donner quelque valeur” ; p. 291 : “Que d'artifice en moi, si peu de primitif. Plus de gourmandise que de faim. Il est vrai, la faim, vous m'auriez dit peut-être qu'il fallait l'apaiser, mais la gourmandise, cela se corrige”.

<sup>574</sup> Claude Cahun, *Salomé la sceptique*, in *Héroïnes*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 149 ; Cfr. La predilezione per l'artificio si manifesta in maniera del tutto ironica anche in altre forme ; Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 301 : “(P.) La nature ne le contentait point, il y posait toujours quelque rallonge. Il lui fallait : l'hermaphrodite, le ménage à trois, le trèfle à quatre feuilles, le veau à cinq pattes, l'étoile à six branches, la Nuit des Sept Jours, le huitième ciel — huit péchés capitaux — , la journée de neuf heures, le chat à dix queues, le système undécimal, l'ouvrier de la douzième, treize coups à minuit — et faire l'amour à six”.

<sup>575</sup> Victor Margueritte, *La giovanotta (La garçonne)*, traduzione di Decio Cinti, Casa Editrice Sonzogno, Milano 1922, Ivi., p. 99: “Si mise un po' di cipria, si guardò ancora, e sospirò. Vedeva un'altra Monica, assai diversa da quella di ieri... Sì una nuova Monica! Pensava a quella di prima, tanto vicina, tanto lontana, come ad una morta...”.

avrebbe imposto il suo ambiente di appartenenza, di cui la madre offre un eloquente ritratto.<sup>576</sup>

Lontana da tutti, l'imperativo più urgente è quello di cambiare il suo aspetto fisico, così decide di tagliarsi i capelli e i suoi amici la vedono una donna completamente diversa da come l'avevano conosciuta.<sup>577</sup>

Si lega poi a una famosa attrice di teatro, Niquette, con cui vive un'intensa esperienza amorosa e lavora a numerose scenografie per importanti attori e registi riscuotendo notevole successo. Il clima effervescente di Parigi negli anni venti, le consente di vivere esperienze di ogni tipo: si lascia travolgere da diverse relazioni, oltre a far uso di stupefacenti: oppio e cocaina. Infine conosce un intellettuale dalle idee progressiste con cui trascorrerà il resto dei suoi giorni.<sup>578</sup>

Se è vero che molte esperienze vissute dalla protagonista del romanzo, ricordano la vita e le scelte di Claude Cahun, altrettanto importante in questo contesto è il saggio della psicoanalista Joan Rivière dal titolo *Womanliness as a Masquerade*, del 1929, in cui la categoria del femminile viene interpretata come conseguenza di determinazioni sociali, economiche, culturali che la definiscono in senso difensivo e compensatorio, mediante l'illustrazione di alcuni casi di pazienti incontrati nella sua carriera.

---

<sup>576</sup> Victor Margueritte, *La giovinotta (La garçonne)*..., op. cit., p. 93: "Eccomi ricompensata! ... Una figliuola matta da legare, coi suoi principi rivoluzionari! Non ti accorgi di calpestare tutte le convenzioni sociali? Ma con la tua verità (poiché secondo te non c'è che la tua, che conti qualche cosa) non soltanto il matrimonio diventerebbe impossibile ma tutta la vita!".

<sup>577</sup> Ivi., p. 120: "- Quella di destra se non avesse i capelli corti, color mogano... sembrerebbe Monica! - È lei! Non è vero caro Max?

Il critico, (...) affermò:

- È proprio lei! Ma come la fa sembrare diversa. Quella pettinatura, che oggi, per una donna è una specie di distintivo d'indipendenza, se non di forza. In altri tempi, Dalila effeminava Sansone, tagliandogli i capelli... Oggi, ella crede di virilizzarsi accorciando la propria chioma!"

- È lei! Non è vero caro Max?

Il critico, dopo essersi incastrato nell'orbita la caramella, affermò:

- È proprio lei! Ma come la fa sembrare diversa. Quella pettinatura, che oggi, per una donna è una specie di distintivo d'indipendenza, se non di forza. In altri tempi, Dalila effeminava Sansone, tagliandogli i capelli... Oggi, ella crede di virilizzarsi accorciando la propria chioma!"

<sup>578</sup> Crf. Marie-Jo Bonnet, *Les deux amies*..., op. cit., pp. 159-260.

La Rivière ha sostenuto non soltanto che le donne che aspirano alla mascolinità possono indossare la maschera della femminilità per allontanare l'angoscia e la vendetta degli uomini, ma che è anche impossibile separare la femminilità dalla mascherata.<sup>579</sup>

Così come pone in evidenza Marjorie Garber, “la donna costruita dalla cultura è dunque già, (...) un’impersonazione. La femminilità è imitazione, è mascherata”.<sup>580</sup>

E quest’ultimo aspetto non è assolutamente secondario se si ripensa ai diversi travestimenti di Claude Cahun, dove l’artista cerca di sottrarsi a qualsiasi facile e leggibile categoria e nello stesso tempo si spinge anche al di là dei meccanismi difensivi illustrati dalla Rivière: la maschera, nel suo caso, è solo in apparenza un velo, in realtà come si è visto anche dai ritratti fotografici accostati ai ruoli teatrali, è uno dei molti modi con i quali afferma ed esplora la propria molteplice identità, o meglio come sostiene Leperlier, il tema della maschera diviene per lei il luogo privilegiato in cui la pulsione autoscopica si sovrappone alla tendenza verso la metamorfosi.<sup>581</sup>

A questo proposito è interessante notare che mentre Roger Roussot, che interpreta il personaggio di Barbe Bleu, porta una maschera, Claude nel ruolo di Anne, la moglie, è solo truccata, quasi a suggerire l’idea che non esiste differenza tra il viso dell’artista e la maschera del personaggio (Fig. 88): “On s’aperçoit avec l’horreur que la chair et le cache sont devenus inséparables”,<sup>582</sup> scrive in un articolo pubblicato nel 1926 sulla rivista *La Ligne de Coeur*, dedicato non a caso alle maschere<sup>583</sup> che sfilano come su un palcoscenico al carnevale di Nantes.<sup>584</sup>

---

<sup>579</sup> Joan Riviere, *Womanliness as a Masquerade*, *The International Journal of Psychoanalysis* (IJPA), Vol. 10, 1929, p. 306: “The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and ‘masquerade’. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing. The capacity for womanliness was there in this woman – and one might even say it exists in the most completely homosexual woman – but owing to her conflicts it did not represent her main development, and was used far more as a device for avoiding anxiety than as a primary mode of sexual enjoyment”.

<sup>580</sup> Marjorie Garber, *Interessi truccati...*, op. cit., p. 317.

<sup>581</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 169.

<sup>582</sup> Claude Cahun, *Carnaval en chambre...*, in *La Ligne du Cœur*, Mars 1926, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 486.

<sup>583</sup> Ivi., pp. 485-486 : “CARNAVALS de mon enfance. Vingt fois, pendant le déjeuner de midi, se lever, courir à la fenêtre; de là, guetter, compter, sur le pont Maudit, les premiers arrivants; s’écrier, décrire aux grandes personnes plus ou moins assises des uniformes de pierrot, de folie, de bébé rosé ou bleu. (...) Il m’en souvient, c’était le Carnaval. J’avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu’il leur arrivait de se croiser sur la grand’place de ma conscience, ils ne se reconnaissaient

Anche nel ruolo di *Le Monsieur* in *Banlieu* (Fig. 89) la Cahun si trova perfettamente a suo agio a interpretare una parte maschile, come già aveva fatto nei suoi precedenti travestimenti, in sintonia con i precetti estetici professati da Albert-Birot, per cui l'attore deve coincidere con il proprio personaggio.



**Figura 88 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929; Claude Cahun, *Le diable*, in *Les Mysteres d'Adam*, Coll. Galerie Berggruen 1929**

pas. J'adoptais tour à tour les opinions les plus rébarbatives, celles qui me déplaisaient plus obtenaient le plus sûr succès. Mais les fards que j'avais employés, semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine”.

<sup>584</sup> Anne Ollivier, *Le carnaval à Nantes*, in AA. VV. *Nantes le rêve d'une ville...*, op. cit. p. 71 : “Héritier d'anciennes cérémonies païennes, le carnaval est une vieille tradition qui est toujours vivace à Nantes. (...)Jusqu'à la guerre 1914-1918, les bonnes volontés se succèdent pour faire vivre les trois manifestations. Peu à peu, le défilé de la mi-careme deviendra le plus important. (...) L'enfance de tous les Nantais a été marquée par ces défilés.”; Patrice Allain, *Sous les masques du fard : Moore, Claude Cahun et quelques autres...*, in Schwob Marcel. *Les croisades d'une famille republicaine à travers 50 ans de presse nantaise...*, op. cit., p. 117: “Lucy s'applique à vivre pleinement une fantasmagorie déterminante dans l'élaboration de son esthétique. Quelques années plus tard, Julien Gracq comme Maurice Fourré, tous deux nantais de cœur et d'esprit, avouaient enrore une égale fascination pour ces jours de mi-carême durante lesquels toute une population canaille à la provocation troublante – travestis, masques et costumes – se répandit dans le centre de la ville. Jaques Viot, ami proche de Suzanne et Claude, également natif de la cité ducale, signe son plus grand succès cinématographique, Orfeu Negro (Palme d'Or à Cannes, Oscar à Hollywood) sur fond de Carneval”.



**Figura 89 – Claude Cahun, *Claude Cahun and Roger Roussot in Barbe Bleu*, March–May 1929, Courtesy Soizic Audouard; Claude Cahun, Hélène Duthé (*Fanny*) e Claude Cahun (*Le Monsieur in Banlieue*), Marzo–Maggio 1929**

A questo proposito è interessante notare come lo slittamento continuo fra illusione e rivelazione è proprio anche del travestimento fotografico, soprattutto in ambito teatrale.

Basti pensare alla figura di Madame Yevonde (1893-1975), affermata fotografa, a cui molti londinesi affidano la messa in scena della propria identità mediante veri e propri ritratti in maschera; o a Cecil Beaton (1904-1980), che fu anche costumista e scenografo per il teatro e il cinema, la cui passione per il travestimento viene fortemente influenzata dalla sua passione per il teatro, condivisa con il padre, che da giovane era stato attore dilettante; o ancora Angus McBean (1904-1990),<sup>585</sup> che, subisce come Beaton il fascino per il teatro, lavorando presso una compagnia di dilettanti in qualità di truccatore e che realizza numerose maschere per gli spettacoli e fotografie dei volti degli attori.

Anche le figure di Virginia Oldoini, Contessa di Castiglione (1837-1899) e della Baronessa Elsa Freytag von Loringhoven (1874-1927), non sono immuni al fascino della scena.

Andrea Oberhuber<sup>586</sup> indica nella teatralità l'elemento dominante nella produzione fotografica di Virginia Oldoini,<sup>587</sup> messa in atto attraverso il proprio corpo, “chorégraphié

<sup>585</sup> Fabiola Naldi, *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*, Castelvechi & Cooper, Roma 2003, pp. 27-37.

<sup>586</sup> Andrea Oberhuber, *La théâtralité de la comtesse de Castiglione*, in Andrea Oberhuber (Sous la direction de), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux...*, op. cit., pp. 161-183. Crf.: anche il contributo di Federica Muzzarelli, *Virginia Oldoini, Contessa di Castiglione*, in Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione...*, op. cit., pp. 115-133.

dans le confinement et la dimension scénique du studio”,<sup>588</sup> mentre Irene Gammel<sup>589</sup> si sofferma sulle protoperformances dadaiste della Baronessa,<sup>590</sup> che traspone la messa in scena di sé, e la sua esperienza di modella, attrice e artista di vaudeville, dallo studio fotografico alla vita di tutti i giorni.

Risulta di particolare interesse anche l’opera della fotografa Gertrud Arndt (1903-1979), che nel 1930, realizza una serie di autoritratti intitolati *Maskenphotos* anche se le sue fotografie hanno una valenza sostanzialmente privata, infatti non vengono mostrate a nessuno, come spesso accade nel caso della Cahun.

Questo aspetto diviene sintomo di una libertà espressiva che le consente di svincolarsi da pressioni e condizionamenti, soprattutto dall’ambiente del Bauhaus dove l’artista ha svolto i suoi studi.

La Arndt realizza quarantatre autoritratti in cui si traveste indossando abiti e truccandosi in modo appariscente, impersonando diversi ruoli e “personaggi” fra cui la donna fatale, la

---

<sup>587</sup> Andrea Oberhuber, *La théâtralité de la comtesse de Castiglione*, in Andrea Oberhuber (Sous la direction de), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l’entre-deux...*, op. cit., p. 163 : “Il m’importe d’ajouter à cette première filiation à la fois biologique et spirituelle de Cahun une sorte de généalogie purement *imaginaire*, puisque Cahun n’y fait aucunement référence. Je vois se dessiner, entre Claude Cahun et deux figures féminines du passé, une parenté esthétique fondée sur leur démarche et sur l’usage créatif qu’elles faisaient des arts et des médias dans la construction d’une image de soi plurielle et mobile, par le biais de *personae* plus spectaculaires les unes que les autres ”. ; p. 164 : “Dans le cas de la Castiglione, ce qui m’intéresse, dans la mesure où cela préfigure une esthétique que Cahun illustrera dans ses pratiques scripturaires et photographiques, c’est le rapport ambigu, spéculaire et donc forcément narcissique qu’elle entretenait avec son propre corps comme Libido-Objekt, pour renvoyer à la conception freudienne du narcissisme. Ce corps-objet, berceau et tombeau d’une nette tendance à l’auto-érotisme métaphorique, ne semble jamais lui appartenir entièrement, n’être jamais tout à fait sien. C’est un corps (...) ausculté, mis en abyme devant l’appareil photographique agissant comme un dispositif réflexif dont la Castiglione redouble souvent les effets par des miroirs et des cadres, avant de se retrouver face à l’ultime abyme, la disparition”. ; p. 170 : “Les très nombreuses mises en scène de soi de la Castiglione furent réelles, pour ce qui est de ses apparitions magistrales à la cour ou dans les salons, lors des fêtes ou des bals masqués, puis elles devinrent imaginaires, dans la série des (auto)portraits réalisés chez le photographe”.

<sup>588</sup> Ibidem.

<sup>589</sup> Irene Gammel, *La Baronne Chauve, Elsa von Freytag-Loringhoven : une trajectoire vers Claude Cahun*, in in Andrea Oberhuber (Sous la direction de), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l’entre-deux ...*, op. cit., pp. 185-200.

<sup>590</sup> Irene Gammel, *La Baronne Chauve, Elsa von Freytag-Loringhoven...*, in Andrea Oberhuber (Sous la direction de), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l’entre-deux ...*, op. cit., pp. 188-189 : “Elle appartient à la génération précédant celle de Claude Cahun (1894-1954). Les deux femmes partagent d’ailleurs plusieurs expériences biographiques. Traumatisées par les troubles psychiatriques de leur mère et légèrement anorexiques, toutes deux s’essayaient au théâtre, adoptent des pseudonymes, et cultivent un intérêt prononcé pour les jeux questionnant le genre sexuel et pour l’androgynie ; toutes deux se lancent également dans des expérimentations sur l’image de soi qui les mènent par exemple à se raser les cheveux ” ; p. 187 : “ Son travail s’enrichit également d’expériences originales et de collaborations avec Man Ray et Marcel Duchamp”.

ragazza timida, la vanitosa, l'orgogliosa, la vedova, dai quali emerge una forte componente teatrale e performativa, come lei stessa afferma: "dentro ognuno c'è tutto", <sup>591</sup> e in riferimento all'atto di travestirsi: "Forse uno ha sempre una maschera no? (...) alla fine sei sempre un'altra persona". <sup>592</sup>

È improbabile che Gertrud Arndt e Claude Cahun si siano conosciute, vale la pena, però, di osservare due autoritratti che mostrano fra loro forti analogie: i visi delle artiste simbolicamente presi fra le maglie di due reti, (Fig. 90) - alcune immagini di Claude la raffigurano anche dietro alla griglia di una finestra (Fig. 91) -, come metafora dell'identità "ingabbiata" a cui entrambe, a loro modo, cercano di fuggire, proprio attraverso la teatralizzazione della loro identità.

E se Miranda Welby-Everard, sottolinea che le maschere teatrali di Claude contribuiscono a mettere in discussione l'idea di un teatro inteso come specchio del reale, <sup>593</sup> è pur vero che per lei, l'atto di travestirsi anche fuori dal teatro e, dunque, l'eliminazione dello scarto fra vita e rappresentazione, in sintonia con i nodi teorici espressi su *Le Plateau*, <sup>594</sup> suggerisce di nuovo che l'idea di messa in scena e di travestimento è assolutamente centrale nell'elaborazione delle proprie opere, le quali tendono continuamente a far coincidere l'illusione scenica e l'esperienza autentica, come si vede nella Fig. 92.

---

<sup>591</sup> Gertrud Arndt, *Intervista con Sabina Lessmann*, riportata in *Gertrud Arndt, Catalogo monografico*, Das Verborgene Museum, Berlino 1994, p. 12, in Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione...*, op. cit., p. 213.

<sup>592</sup> Ibidem.

<sup>593</sup> Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor...*, op. cit., p. 7: "Cahun's abstracted mask(s) overtaking the role of the actor/author and eradicating the human face in a rupture of theatrical illusion as mirror of life".

<sup>594</sup> Ivi., p. 15: "Writing for the second Programme-Revue, Marcou constructs a verbal dialogue between the actor on stage and the silent man in the auditorium, the two in the end becoming inseparable:

But, who are you exactly?

Drama [ . . . ]

But tell me, who are you?

An actor

Well you are living me then, if I am to live at all!"



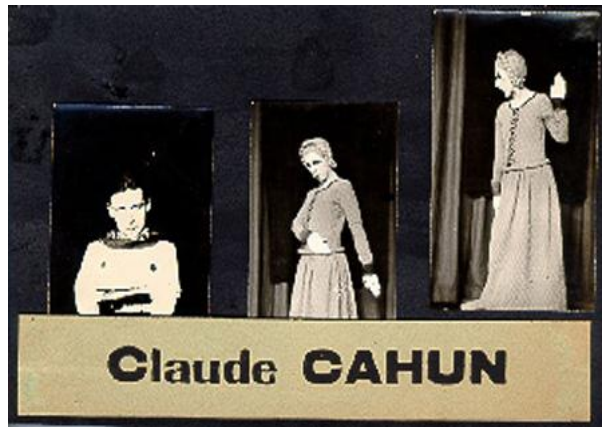
**Figura 90 - Gertrude Arndt, *Autoritratto in maschera n. 16*, Dessau, 1930; Claude Cahun, *Autoportrait*, Jersey Heritage Museum, 1938**



**Figura 91 - Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. John Wakeham, 1938; Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. John Wakeham, 1938**

Qui vengono accostate due fotografie dell'artista nei panni di *Elle*, precedute da un'immagine dove ha dismesso i panni di *Le Diable* (non indossa il prezioso elmetto decorato di perle ma conserva il medesimo sguardo provocatorio), al fine di suggerire l'idea di continuità tra l'illusione del teatro e la realtà.





**Figura 92 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1927; Claude Cahun, *Self- portraits, three mounted together*, Jersey Heritage Museum, 1927-1929**

La componente della *mise en scène* è un elemento fondamentale sin dal 1913. Gli articoli di moda scritti su *Le Phare de la Loire* fra il 1913 e il 1914, sono infatti contraddistinti da una forte componente dialogica e drammatica, in quanto molto spesso si tratta di conversazioni o consigli che un esperto di moda concede una generica interlocutrice, a cui si rivolge con l'ossequioso e ironico appellativo di "Madame", ome nel caso di *Sans entraves*,<sup>595</sup> oppure in *Les négligés*<sup>596</sup> e in *Le nouvel an et l'an passé*.<sup>597</sup>

Anche nella raccolta poetica *Vue et Visions* si può notare una forte componente teatrale. I disegni inclusi fungono da ideale cornice e sipario al testo poetico, in *Impartiale*

<sup>595</sup> Claude Cahun, *Sans entraves*, in *Le Phare de la Loire*, 3 novembre 1913, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 439 : "Costumes tailleur, vestes et gilets - Continuez, Madame, c'est bien vous qu'il s'agit d'habiller sur mesure. Confiez-vous à l'enseigne du couturier: entrez, commandez, essayez hardiment.

- Je n'ai jamais porté de gilet !

-Vous en prendrez vite l'habitude.

- Et ma jupe, on n'en parle pas !

- Naturellement, la mode actuelle l'a réduite au minimum".

<sup>596</sup> Claude Cahun, *Les négligés*, in *Le Phare de la Loire*, 24 novembre 1913, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 439 : " Les pauvres ! C'est à faire pitié. Il faut, Madame, en avoir souci. (...)

- Mais c'est affreux !

- Excusez-moi, Madame, car sans doute je me suis mal fait comprendre.

Dans cette longue chemise aux plis droits, vous serez à votre gré Cléopâtre, Iphigénie, toutes les héroïnes, voire même vous".

<sup>597</sup> Claude Cahun, *Le nouvel an et l'an passé*, in *Le Phare de la Loire*, 2 janvier 1914, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 439 : " - Je vous la souhaite, Madame, bonne et heureuse.

- Quoi donc? L'année nouvelle?

- Oui, certes. Mais je veux plutôt vous parler ici de votre inspiration pour la mode prochaine.

Procédons, s'il vous plaît, du connu à l'inconnu: résumons 1913 avant de développer 1914".

*partialité*<sup>598</sup> compare proprio l'immagine di una tenda che evoca un sipario, mentre i personaggi rappresentati pare abbiano una maschera sul volto, Fig. 93.

Non si sottraggono a questa tendenza nemmeno i *tableaux* fotografici, vere e proprie messe in scena di oggetti, alcuni dei quali inclusi nella raccolta poetica *Le coeur de Pic* di Lise Deharme del 1937.

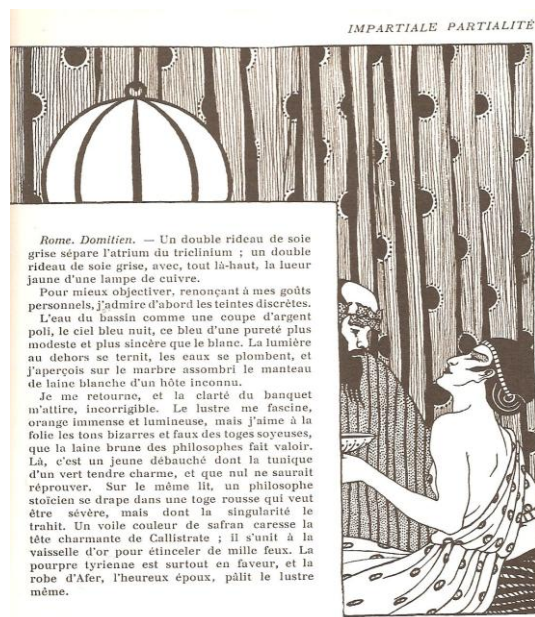


Figura 93 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Impartiale partialité* in *Vues et Visions*, 1914

Sempre in *Aveux non avenus*, sin dalle prime pagine dell'opera, emerge in maniera netta l'influenza dell'idea di *mise en scène*.

Come suggerisce acutamente Miranda Welby-Everard,<sup>599</sup> il libro si apre su una vera e propria scena di trucco; anche in questo caso l'obiettivo fotografico funge da dispositivo

<sup>598</sup> Claude Cahun, *Vues et Visions*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 81 :

“Rome. Domitien. — Un double rideau de soie grise sépare l'atrium du triclinium ; un double rideau de soie grise, avec, tout là-haut, la lueur jaune d'une lampe de cuivre”.

<sup>599</sup> Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor...*, op. cit. p. 13: “The voice of Cahun the poet-actor is heard again in her autobiographical text *Aveux non avenus*, (Abrogated Vows) of 1930, which opens with the professional made-up smile of the acrobat and the subsequent drama of an apparition in the hand-mirror; the

che cattura l'istante (ha la stessa funzione del riquadro nero che si vede nelle immagini di scena), oltre che essere parte integrante dell'istante stesso, come si evince dalle parole con cui l'autrice dà vita al suo racconto:

“L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... L'expression du visage est violente, parfois tragique. Enfin calme — du calme conscient, élaboré, des acrobates. Un sourire professionnel — et voilà! Reparaissent la glace à main, le rouge et la poudre aux yeux. Un temps. Un point. Alinéa. Je recommence”.<sup>600</sup>

Anche in un altro punto dello stesso testo viene esposta in maniera pressoché innegabile, l'idea che il teatro tende a confondersi e sovrapporsi alla vita:

“A ceux qui n'ont pas été contents de leur rôle sur terre, Dieu fait passer un conseil de révision : Je fournis le théâtre, choisissez vos décors, vos aventures, votre caractère, votre sexe, votre maquillage... Mais les fausses intonations que vous aurez eues en scène se reproduiront éternellement; et si vous avez tenu votre personnage à distance, il vous le rendra bien. N'ayant su vous laisser émouvoir par elle, jamais non plus vous ne saurez toucher votre âme. Étrangers à vous-mêmes, ridiculement suivis ou précédés par une marionnette aux quatre pas d'ordonnance... Qui ne donne rien n'a rien. — Je suis le premier à reconnaître mes torts : Si tu incarnes ton idéal, j'y souscris. Mais qu'est-ce là que je t'accorde ? Ne l'avais-tu pas déjà? ”.<sup>601</sup>

Nonostante la precisione di queste riflessioni, l'influenza più suggestiva della sua esperienza teatrale sull'opera letteraria, si può rinvenire nei racconti in *Héroïnes* del 1925, dove l'ombra della scena diviene parte integrante del testo.

Dalla lettura di questi racconti, scritti quasi negli stessi anni in cui recitava come attrice, affiora infatti una sorta di “teatralizzazione” del testo: grazie a una raffinata operazione di

---

expected naked face being suddenly replaced by the vision of rouge and eye shadow, with paint itself now becoming the counterfeit”.

<sup>600</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 177.

<sup>601</sup> Ivi., p. 334.

riscrittura, Claude si libera dei vecchi modelli femminili desunti dalla mitologia e dalla letteratura oltre che dei personaggi intesi come entità stabilmente definite.<sup>602</sup>

Ispirandosi molto probabilmente al ruolo di Salomé interpretato nel 1922 da Ludmilla Pitoëff,<sup>603</sup> attrice ammirata anche da Antonin Artaud,<sup>604</sup> trae spunto per la sua eroina, *Salomé la sceptique*, che si dimostra totalmente priva di interesse nei confronti della testa di Giovanni Battista, in un legame ambiguo tra finzione scenica e realtà:

“Quand, somnambule érotique, j'aurai pour son plaisir changé sept fois de peau, je m'éveillerai, je commanderai qu'on m'apporte *dans un bassin d'argent* la tête du prophète *Whathisname* (j'oublie son nom; n'importe ! mon beau-père comprendra).

D'abord, ce sera drôle de voir son front fâché. Il n'aime pas qu'on parle du prisonnier, dont il est jaloux, car lui-même prophétise volontiers. Il s'est vanté d'entendre des voix- des voix terribles. Mais Salomé aussi lui fait peur, et c'est ma mère qu'il...

Pourquoi ai-je demandé ça? Elle est encore plus coupée, encore plus laide et plus mal faite qu'au théâtre. Il paraît que je dois y toucher, la prendre dans mes mains, la baiser...

Ça m'est bien égal! Est-ce qu'un objet si ridicule peut effrayer? Ma répugnance est tout esthétique.

La toucher? oui, ils veulent toujours ça: qu'on admire comme c'est bien imité!- Mais la baiser? pourquoi?... Ah!... Parfaitement. Ils se figurent que j'en suis amoureuse. *Mon dieu! si ça les amuse*. Je ne leur savais pas tant d'imagination.- La baiser? Veut-on que je fasse davantage?... ”.<sup>605</sup>

Ambiguità e finzione scenica si avvertono pure nel caso della sua personale riscrittura della figura di Dalila<sup>606</sup> che viene descritta proprio come se stesse interpretando il ruolo di una seduttrice, come emerge da queste sue parole: “une longue tirade et quelques beaux

---

<sup>602</sup> Crf. Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor...*, op. cit.

<sup>603</sup> Ivi., p. 12 “Ludmilla Pitoëff’s portrayal of Salomé’ was reportedly a fusion of child-like instinct and feline sensuality; the pale mysterious figure with her silvery veils showing not too much interest in her lifeless trophy, unlike the Wildean character who yearns to kiss the prophet’s mouth dead or alive”.

<sup>604</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre d’après-guerre à Paris*, in *Messages révolutionnaires, Œuvres complètes*, Vol. VIII, Gallimard, Paris 1971, p. 221: “ Mais la grande revelation du théâtre de Pitoëff a sans conteste été Ludmilla Pitoëff devant le cadavre de Liliom ignore ce que c’est que pleurer, non seulement sur scène, mais dans la vie, car Ludmilla est une âme où l’on sent palpiter la vie”.

<sup>605</sup> Claude Cahun, *Salomé la sceptique*, in *Héroïnes...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 149.

<sup>606</sup> Claude Cahun, *Dalila, femme entre les femmes*, in *Héroïnes*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 130.

effets”,<sup>607</sup> “Oui, c’est là ma grande scène”;<sup>608</sup> mentre il racconto *Hélène la rebelle*, in cui la protagonista è costretta da Menelao a prendere lezioni di “seduzione”,<sup>609</sup> è significativamente dedicato a “L’Acteur”.<sup>610</sup>

Grazie a questo complesso gioco di rimandi, intrecci e riferimenti, l’artista, pone al centro della sua opera la reinvenzione di sé, e riesce mediante la finzione scenica, a costituirsi come un soggetto multiplo in un universo autonomo che lei ha contribuito a plasmare e che nasce direttamente dalla forza del suo sguardo di cui è pienamente consapevole: “L’iris que je ne puis farder”,<sup>611</sup> scrive infatti in *Aveux non avenues* e così prosegue:

“Mémoire? Morceaux choisis. Mon âme est fragmentaire. Entre la naissance et la mort, le bien et le mal, entre les temps du verbe, mon corps me sert de transition”.<sup>612</sup>

La medesima consapevolezza emerge anche dall’intensità di quello sguardo riprodotto nelle immagini che la ritraggono nel ruolo di *Le Diable*.

Se lo spazio scenico in *Les Mysteres d’Adam*, si riduce a pochi elementi: una lontana divinità dipinta sullo sfondo, due angeli e un albero mobile in cartone, immersi in un

---

<sup>607</sup> Claude Cahun, *Dalila, femme entre les femmes*, in *Héroïnes*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 130.

<sup>608</sup> Ibidem.

<sup>609</sup> Claude Cahun, *Hélène la rebelle*, in *Héroïnes...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 135-136 : “N’importe, Ménélas fut inquiet. La scène pouvait se reproduire. Il était temps de me former. Il me fit donner des leçons de séduction. Au fronton du Temple on peut lire en lettres de rosés : L’ART de la FASCINATION et du MAGNÉTISME”.

<sup>610</sup> Claude Cahun, *Hélène la rebelle*, in *Héroïnes...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 132 : “«C’est ta faute ! Pourquoi ne m’as-tu pas devinée? Pourquoi ne m’as-tu pas livrée aux bourreaux? Je t’aimerais encore, je fusse morte heureuse. Je te voulais vainqueur et tu t’es laissé vaincre!...»

«À quoi bon ces reproches? Il ne m’écoute pas; il ne peut pas m’écouter...

«À moi seule: Pourquoi l’avoir vaincu? (Ai-je donc voulu cesser de t’aimer, Holopherne?)

- Puérile, ô puérile !... Pourquoi manger? La question ne se pose qu’alors qu’on n’a plus faim...

«Et voici mes frères ! Ceux-là n’ont rien à craindre, car ils me font horreur. Patrie, prison de l’âme ! Enfermée, moi du moins j’ai su voir les barreaux, et même entre les barreaux... »

Le Peuple d’Israël acclame Judith. Mais elle, d’abord plus étonnée qu’un enfant qu’on maltraite, se laisse porter en triomphe - comme endormie. Bientôt elle se réveille, ivre de rire et d’insolence, et dressée sur le socle de chair humaine elle s’écrie:

«Peuple ! qu’y a-t-il de commun entre toi et moi ? Qui t’a permis de pénétrer ma vie privée? de juger mes actes et de les trouver beaux? de me charger (moi si faible et si lasse, leur éternelle proie) de ta gloire abominable ? «Mais ses paroles ne furent point comprises, ni même entendues. La joie d’une foule a mille bouches- et pas d’oreilles”.

<sup>611</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 394.

<sup>612</sup> Ibidem.

paesaggio senza tempo, sul palco spicca con forza la figura ambigua di Claude, come lei stessa pare rievocare in *Aveux non avenues*.<sup>613</sup>

E lo sfarzo dei suoi abiti,<sup>614</sup> evoca figurazioni visionarie, oltre ad essere molto probabilmente ispirato ai costumi dei film *Aelita* di Jacob Protazanov e da *L'inhumaine* di Marcel l'Herbier entrambi del 1924, come indica Juan Vicente Aliaga.<sup>615</sup>

A questo proposito è interessante notare che Claude Cahun ha ideato anche tutti i costumi dell'attrice Nathalie Kovanko per il film *La Dame masquée* di Victor Tourjansky (1924), come appare in uno dei sottotitoli al film: "Nathalie Kovanko abillée par Lucie Schwob", e da un'altra sottile allusione, con la quale Claude Cahun pone sul suo lavoro una sorta di marchio di fabbrica.

François Leperlier infatti in una recente conferenza<sup>616</sup> ha fatto notare che sulla stoffa dell'abito nella scena finale del film (Fig. 94) si vede un motivo in cui vengono riportate le iniziali dell'attrice, "NK", Nathalie Kovanko, ma che in altro modo si possono interpretare come "K", che si legge "ka" e "N" che si può leggere "un", dunque come "Cahun".

---

<sup>613</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 164-165: "Adam et Eve, gentilles marionnettes, qui ne lisent jamais que des yeux, mais guidés par un flair remarquable, ont (puisque d'ailleurs il le fallait) senti sourdre en eux la rosée vespérale du désir. Adam, simple enfant, tout ce qui lui tombe sous la main, il se le fourre dans la bouche. La petite Eve, précoce fille, c'est dans son sexe qu'elle enfouit tous ses trésors. Bref, chacun dévore à sa manière et le Bien et le Mal. Le corps d'Eve est contaminé (elle n'aura jamais de doutes que sur l'emploi qu'il convient d'en faire). Adam, grâce à l'opothérapie, chèrement s'achète une âme".

<sup>614</sup> Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor...*, op. cit., p. 21: "Arlette Albert-Birot suggests that Cahun may have been assisted by a leading fashion couturier in the creation of this outfit".

<sup>615</sup> Juan Vicente Aliaga, *Claude Cahun Reinvented—Notes and Comments for a Biographical Cultural Visit*, in Claude Cahun, Institut Valencià d'art Modern, Valencia 2001, p. 41: "Her capacity of transformation (...) led her to embody different types and roles: a robust blonde plaited woman, Bluebeard's wife, and the rather Egyptian-like, angry, winged figure in a futurist skirt of triangular segments and hieratical pose in *Le Mystère d'Adam*. With these the costumes of Jacob Protazanov's *Aelita* and Marcel l'Herbier's *L'inhumaine*, both from 1924, are evoked".

<sup>616</sup> François Leperlier, Danièle Hibon, *Conferenza sul film La dame masquée di Victor Tourjansky*, Jeu de Paume, Parigi 20/09/2011. Il critico ricostruisce minuziosamente l'entroterra culturale in cui Cahun svolge l'attività di costumista per il cinema. Innanzitutto bisogna tenere presente che l'artista scrive sul giornale *Le Phare de la Loire* sia articoli sulla moda del suo tempo anche articoli di cinema, e che in famiglia grazie alla zia Marguerite Moreno conosce Édouard de Max e viene in contatto con il circolo russo fra cui Sergej e Ludmilla Pitöeff. Inoltre la sua passione per il teatro e le sue conoscenze nell'ambito del *Théâtre Esotérique* sono elementi aggiuntivi che le consentono di avere accesso anche a questa opportunità. Tuttavia secondo l'ipotesi dello studioso colui che avrebbe fatto da mediatore fra il regista Victor Tourjansky e Claude Cahun è molto probabilmente l'attore Ivan Mojuouskine che era legato anche ad *Albatross*, la compagnia presso cui il film viene prodotto. Il fatto di avere firmato con il suo nome di famiglia è l'ennesima conferma di come l'appartenenza a una famiglia di intellettuali sia in qualche modo una garanzia di professionalità.

Grazie alla sua abilità, anche nel caso di *Les Mysteres d'Adam*, è l'abito che diviene il vero strumento di seduzione in sostituzione della mela, il frutto proibito che l'artista tiene nella sua mano, ben lontano da Eva (Fig. 95).

In questo ruolo, Claude si colloca al confine tra universi opposti: sospesa tra angelo e demonio, maschile e femminile, in linea con la predilezione da lei manifestata nei confronti di un inclassificabile genere neutro.

L'artista interpreta e inscena un ruolo, che in linea con la mutabilità comunemente attribuita alla figura del serpente,<sup>617</sup> non si presta ad essere facilmente definito.



**Figura 94 - Fotogramma della scena finale tratta dal film *La Dame masquée* di Victor Tourjansky (1924), proiettato in occasione della conferenza tenutasi il 20/9/2011 presso lo spazio espositivo del Jeu de Paume a Parigi.**

**I costumi dell'attrice Nathalie Kovanko sono stati ideati da Claude Cahun.**

---

<sup>617</sup> Miranda Welby-Everard, *Imagining the actor...*, op. cit., p. 21: "Doll-like, sexless and elastic, the Diable was the ideal role, offering Cahun the versatility of the evil in all his different forms and guises. Indeed the framework of the devil/serpent was the perfect scenario for one who sought another's skin, the mutability of the snake being a personal metaphor for theatrical transformation".



**Figura 95 –Claude Cahun, *Self- portrait (with Solange and Roger Roussot)*, Jersey Heritage Museum, 1929; Claude Cahun, *Claude Cahun (Le Diable) et Solange Roussot (Eve)*, *Le Mystère d'Adam*, Collection Fonds Albert-Birot, Paris, 1929**

È ancora una volta interessante osservare come questo tema si ripeta nel racconto *La Belle*<sup>618</sup>, dove Claude fa pronunciare alla protagonista queste parole: “Je me suis vouée (...) à la glu de reptile”,<sup>619</sup> richiamato anche nel secondo capitolo di *Aveux non avenus*, intitolato “Moi-même”: “Que mon serpent serre sa queue entre ses dents sans en démordre”,<sup>620</sup> e anche nel paragrafo *Singulier Pluriel* del settimo capitolo,<sup>621</sup> oltre che in altri punti dell’opera,<sup>622</sup> a ribadire anche qui il meccanismo di autoreferenzialità, che caratterizza la sua ricerca, quella che lei esprimeva consapevolmente in *Éphémérides* del 1927: “Assez de truchement. Je ne veux plus me voir que dans mes propres yeux”.<sup>623</sup>

<sup>618</sup> Claude Cahun, *La belle*, in *Héroïnes...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 150.

<sup>619</sup> Ibidem.

<sup>620</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 210.

<sup>621</sup> Ivi, p. 321 : “A quoi bon même retrouver les jardins de l’Eden, sans l’inspirateur du péché (l’homme ne s’en tirera point tout seul), sans le frisson du risque, sans espoir de récidive? ” ; p. 322 : “Ici, Serpent! (Je siffle.) P — Si c’est vraiment le démon qui nous a perdus, lui seul peut nous sauver”.

<sup>622</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun *Écrits...*, op. cit., p. 331 : “Comment nourrirais-je une autre passion que celle du Bien et du Mal quand ma propre terre fait aux pommiers des racines palmées. Mon serpent ne saurait à quelle Eve se vouer entre tant de pommes sures”.

<sup>623</sup> Claude Cahun, *Éphémérides*, in *Mercure de France* n. 685, 1 janvier 1927, in Claude Cahun *Écrits...*, op. cit., p. 466.



Di nuovo dunque Claude Cahun pare suggerire che non c'è altra realtà all'infuori della sua, lei stessa è protagonista del proprio dramma, mentre lo spazio scenico diviene il luogo fisico privilegiato, e la cornice concettuale entro la quale si racchiude l'idea della propria singolarità, in grado di rigenerarsi attraverso una serie infinita di negazioni e reinvenzioni, che si riannodano in forme eccentriche ben al di là del palcoscenico.

Pur restando all'interno dei canoni estetici dettati dal teatro d'avanguardia di quegli anni, l'artista se ne allontana per non rimanere legata a un solo linguaggio espressivo, come lei stessa scrive nel 1931 all'attore Roger Roussot:

“Je suis assez grave pour sentir qu'il ne suffit pas de donner, fût-ce sincèrement et intensivement, une partie de soi-même à l'art dramatique (ou à autre mode d'expression du reste)”, mais qu'il faut donner le tout. Or, mon esprit est ainsi fait que je ne saurai jamais sacrifier (que momentanément, et encore !) aucune des mes multiples et faibles ambitions !”<sup>624</sup>

Da ciò emerge che la sua versatilità nell'aderire a diversi ruoli, come a “maschere” sempre nuove, già ampiamente sperimentata nelle immagini fotografiche, si conferma come la strategia privilegiata, di cui permea la costruzione della propria molteplice identità, traendo da queste metamorfosi il valore innovativo e polifonico, di tutta la sua opera.

In senso più generale la sua figura, come metafora dell'artista *en travesti*, si configura nei termini di un'apertura a un mondo infinito di possibilità che presuppone la rottura con l'eredità culturale ricevuta e una sua eventuale riconfigurazione in termini del tutto nuovi.

---

<sup>624</sup> Claude Cahun, *Lettre à Roger Roussot, 19 avril 1931*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., pp. 138-139: “Je suis assez grave pour sentir qu'il ne suffit pas de donner, fût-ce sincèrement et intensivement, une partie de soi-même à l'art dramatique (ou à autre mode d'expression du reste), mais qu'il faut donner le tout. Or, mon esprit est ainsi fait que je ne saurai jamais sacrifier (que momentanément, et encore !) aucune des mes multiples et faibles ambitions !”.

## 4.2 L'attività politica e la prigionia a Jersey

“Lutté avec mes armes d’écrivain de circonstance surréaliste. Lutté sans littérature : tout papier, tout poème, toute peinture à détruire, sitôt vu, sitôt lu”<sup>625</sup>  
(Claude Cahun, *Confidences au miroir*).

“Détrompez-vous, Mortels! Rien n’est plus aisé que d’entrer au Paradis ; mais, croyez en l’expérience d’un Prisonnier, - si vous passez le seuil, vous ne sortirez point ! ... Et vous ne connaîtrez jamais l’Enfer voluptueux, l’Enfer varié, l’Enfer aux Sept saisons, aux Printemps inédite, où chacun choisit son heure ; le seul lieu qui ressemble et ramène à la Terre – Maison de Basse de l’Eternel. 1919 – For Xmas. Claude Cahun to Marcel Moore”.

(Claude Cahun, *Piège à Hommes: Pour recruter des Anges*, Jersey Heritage Museum, inedito).<sup>626</sup>

L’esperienza della guerra, della resistenza e della prigionia di Claude Cahun è descritta e rievocata nelle lettere scritte a Jean Legrand,<sup>627</sup> Paul Levy,<sup>628</sup> Marianne Schwob,<sup>629</sup> Gaston Ferdière,<sup>630</sup> alcune delle quali lunghe più di quaranta pagine, che costituiscono una parte importante della sua attività letteraria dopo gli anni della guerra, e nelle le opere del periodo che va dal 1946 al 1951 fra cui *Confidences au miroir*<sup>631</sup> (1945-1946), *Le*

---

<sup>625</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 613.

<sup>626</sup> Claude Cahun, *Piège à Hommes: Pour recruter des Anges*, 25/12/1919, inedito in Jersey Heritage Museum :

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo>itempix&LANGUAGE=0&DEB UG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146699&LIMIT=50>

<sup>627</sup> Claude Cahun, *Lettre à Jean Legrand* 1946, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 634-648.

<sup>628</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy* 3 juillet 1950, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp.663-705.

<sup>629</sup> Claude Cahun, *Lettre à Marianne Schwob* 13 août 1948, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 632-634.

<sup>630</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière* mars 1946, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 663-708.

<sup>631</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit.

*muët dans la mêlée*<sup>632</sup> (1948), che è pervenuto sotto la forma di bozza,<sup>633</sup> (il testo completo è disponibile on-line sul sito del Jersey Heritage Museum),<sup>634</sup> *Feuilles détachées du scrapbook*<sup>635</sup> (1948-1951), e nel breve *As-tu déjà eu affaire aux nazis?*<sup>636</sup> (1948).

Si possono inoltre leggere sul sito del Jersey Heritage Museum molti manoscritti inediti sia in francese che in inglese, soprattutto frammenti, seppur molto dettagliati che riportano la triste cronaca quotidiana della sua prigionia.

Qui le cattive condizioni di salute, la scarsità del cibo, le notizie incerte sull'andamento della guerra, si alternano a ricordi meno sofferti come la rievocazione di alcune esperienze degli anni parigini,<sup>637</sup> i sentimenti di solidarietà fra prigionieri,<sup>638</sup> alcuni dei quali sono

---

<sup>632</sup> Claude Cahun, *Le muët dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit.

<sup>633</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier 1951*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 627 : «J'avais eu - vaguement - l'intention d'écrire un récit (de l'occupation à Jersey) intitulé: *Le Muët dans la mêlée*. J'en ai dactylographié des fragments sous forme de *scrap-book*... Le reste - existant à l'état de manuscrit, de lettres et de notes - pourrait être rendu lisible... matériellement du moins!» Elle ajoutait: «Les principaux chapitres (au *typing* plus ou moins inachevé) a) *Introduction* (événements généraux les plus marquants de l'occupation de Jersey; notre vie domestique de 40 à 44 et celle de notre entourage; comment survint la libération et ce qui s'ensuivit; b) *Les lettres de Kurt Gunther* {in extenso}; c) *La Mandragore* (quelques-unes de ses démarches); d) *L'arrestation* (la nôtre; précédé du récit minutieux de notre dernière journée de distribution, ce même mardi 25 juillet 44) ; e) *The Best Hôtel in Jersey* (vie à la KWH; nos camarades russes et jersiais ; lettres de Suzanne, notations de rêves, dessins, jeux verbaux dans la nuit, etc.J/Tf) *Les interrogatoires* (de la Gestapo, Bode et C'e, «Silver Tide» des officiers-avocats et procureur) (g) *Le Conseil de guerre* («Kingscliff House») ; h) *Les geôliers* (allemands : der Kleine und der grosse Heinrich, der Otto und der Ludwig); i) *The queen of the jerrybags* (M.I.); j) *Nos camarades allemands* (à la KWH; exécution de deux d'entre eux)... Mais je n'ai su me tenir à ce plan logique et les empiètements de chapitre à chapitre sont nombreux [...]».

<sup>634</sup> Jersey Heritage Museum :

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146687&LIMIT=50>

Nella raccolta degli scritti di Claude Cahun (*Écrits* a cura di François Leperlier) non viene pubblicato il testo integrale ma una numerosa serie di estratti.

<sup>635</sup> Claude Cahun, *Feuilles détachées du scrapbook...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 651.

<sup>636</sup> Claude Cahun, *As-tu déjà eu affaire aux nazis ?*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 761.

<sup>637</sup> Claude Cahun, *Lettre à Jean Legrand 1946*, in Claude Cahun, *La muët dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits*, p. 635 : «La crise passait. Le calme retombait, me rendant l'horizon. Je dis bien: l'horizon. Le plan vertical des murs finissait par remplacer pour l'oeil ce bienfait qu'est l'horizon marin, la vallée de verdure, la vaste étendue familière où rien n'arrête le regard. La hauteur remplaçait la distance. «Exercez-vous ! », crie Otto, ouvrant ma porte; me voici dans le couloir face au mur. Face à la distance verticale. Face au puits couché dont le fond à peine visible c'est le ciment du couloir symétrique au rez-de-chaussée. Face aux barreaux serrés qui me séparent de cette fosse d'ombre. Minces tiges de fer aux pointes méchantes. Proprement peintes en gris. Devant moi, jusqu'au toit, la hauteur de l'immeuble. Et voici que la transfiguration opère... Vers le toit les «jours» vitreux ne sont plus des fenêtres hérissées de barbelés; ils sont l'éclairage diffus de ma galerie d'art : «Entrée libre ». À quoi bon en sortir ?... Deux longs pantins mous, vert-de-gris de la tête aux pieds, dressés sur la pointe des pieds chaussés de chiffons mous, lèvent au ralenti des bras arrondis de nageurs paresseux. Les mains lentes, couleur de linge sale comme est la peau de tous les prisonniers, remuent des chiffons mous, feignant d'épousseter les pointes molles des barreaux - qui n'ont plus rien de cruel. Otto, tassé sur ses courtes

soldati tedeschi che hanno disertato,<sup>639</sup> i commoventi scambi di lettere con la compagna Suzanne<sup>640</sup> (Fig. 96), oltre ad alcune pagine di diario che l'artista trova la forza di scrivere nelle drammatiche condizioni in cui si trova.<sup>641</sup>

---

pattes, la face comme une pomme d'api, le poing rouge au ceinturon noir, la botte immobile, silencieux, ornemental, surveille avec la pleine inattention d'un ruminant l'ouvrage qui n'a d'autre objet que de passer le temps. Ainsi on nous donnait ce spectacle: un ballet d'Utrillo. Nous n'étions plus à Jersey, à la Kriegswehr-machthaftanstalt, mais au paradis du théâtre des Champs-Élysées, à Paris. Pas de date, c'était une première. Je fredonnais à la bonne aventure, cherchant le musicien. Mais le nom du décorateur ne faisait aucun doute. Suzanne et moi le prononçâmes ensemble, sans avoir consulté le programme. Le programme n'était pas distribué tous les jours. Mais tous les jours nous avions le mur. Au calme, les bas-reliefs qu'y sculptait la triste lumière étaient irrécusables - et pourtant cédaient la place à l'irruption de nos moindres fantaisies autant que s'ils n'existaient pas. Leur vertu constante était de prêter leur solidité à mes songes. Telle est la magie pour nous des horizons familiers, tel est le sentiment d'assurance qu'ils nous donnent, que je m'en vais chercher, demain comme hier, à la pointe de Noirmont, à la proue du brin d'herbe ou dans les yeux des chats”.

<sup>638</sup> Jersey Heritage Museum : “Various rough notes regarding Claude Cahun's diary including the help given to a Moroccan French prisoner by a local man named Mr Le Cornu and various stories concerning people called 'Peter' and 'Madonna’”.

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146689&LIMIT=50>

<sup>639</sup> Claude Cahun, *Feuilles détachées du scrap book...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 653 : “Un mois plus tard environ, Kurt ordonna à Otto d'ouvrir la porte du 5. Il voulait nous remercier du pain blanc et nous dire adieu. C'est du moins ce qu'Otto dut comprendre. Il ouvrit notre porte - et Kurt entra. Je l'avais à peine vu dans la pénombre du couloir. Je le vis face au nord, face au jour tombant de la fente poussiéreuse et barrée: notre fenêtre. Il n'avait fait qu'un pas dans notre étroite chambre. Son corps un peu raidi s'excusait d'être là. Le ciel était clair. Le plafond, les murs blancs diffusaient une lumière par hasard excellente. Ma curiosité, mon saisissement - la surprise de cette irruption sans précédent, de cette étrange initiative de Kurt, de cette dangereuse complaisance d'Otto - intensifiaient mes sens (ma faculté d'observation aussi: ma méfiance raisonnable). Elles fixèrent l'image avec une précision chimique”.

<sup>640</sup> Jersey Heritage Museum : “Correspondence between Marcel Moore and Claude Cahun when in prison in November 1944 talking about what was happening in the war and those in the prison”.

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146692&LIMIT=50>

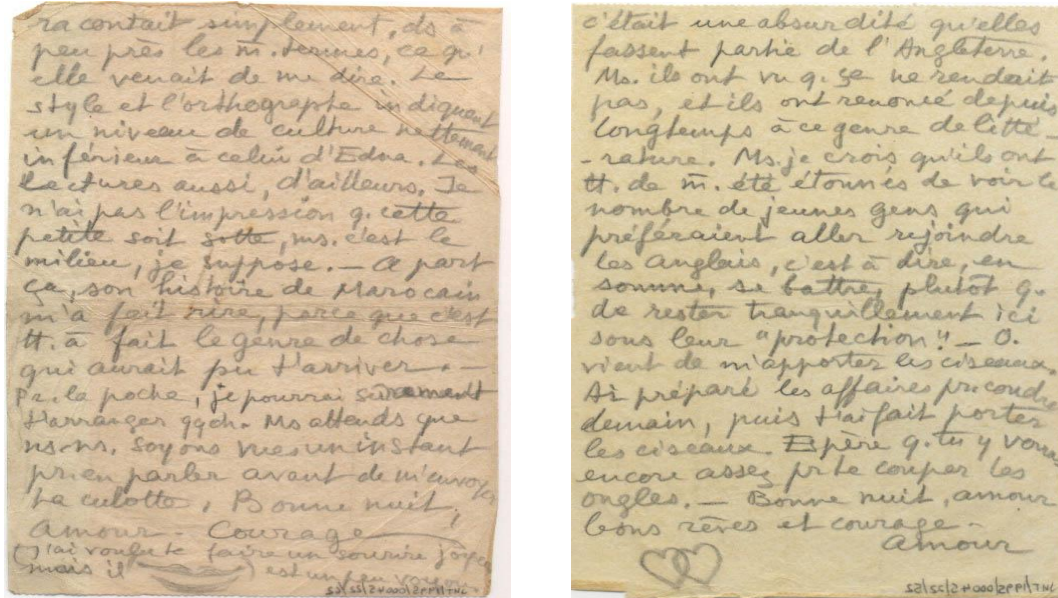
Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur...*, op. cit. p. 404: “J’aime le rire de Suzanne; à mes yeux il est unique au monde. C’est celui que je vois tous les jours, celui que j’ai vu à la K.W.H.A. (Prison militaire) le 25 juillet 1944 (avant de m’endormir... de mourir avec lui, pensions-nous... du même sommeil) et revu le 10 août inchangé. Si nous étions séparées, assez hermétiquement séparées (...), nous n’en avons pas moins opposé à nos adversaires un front indivisible”.

<sup>641</sup> Jersey Heritage Museum: “Extract from Claude Cahun's diary of her time in prison during the occupation recounting an encounter with her defence counsel at her trial, a description of the wash basins in the prison and her attitude towards death”.

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146691&LIMIT=50>

Jersey Heritage Museum: “Extract from Claude Cahun's diary of her time in prison during the occupation recounting being accompanied to the toilet by a nurse past a room full of german soldiers”.

“Les geôliers lui permirent de voir notre cellule décorée depuis Noël de fleurs, de papillons, de houx, d'eucalyptus. Décorée depuis X d'inscriptions, de photomontages collés sur la porte avec du sirop de betterave (c'était la mode parmi nous); décorée, depuis avril, de petits drapeaux alliés”.<sup>642</sup>



**Figura 96 - Claude Cahun, Correspondence between Marcel Moore and Claude Cahun when in prison in November 1944 talking about what was happening in the war and those in the prison, Jersey Heritage Museum, inedito**

Ovunque la scrittrice riflette sulla sua esperienza in carcere, che si pone come naturale evoluzione della precedente attività politica negli anni parigini, di cui si rinviene traccia nelle dichiarazioni collettive da lei sottoscritte.

François Leperlier ricostruisce tutte le vicende inerenti all'attività politica e alla prigionia di Claude,<sup>643</sup> mentre nel volume curato da Andrea Oberhuber la regista Lizzie Thynne,<sup>644</sup>

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300146692&LIMIT=50>

<sup>642</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 639.

<sup>643</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., pp. 209-230, pp. 267-320.

ripercorre le tappe che scandiscono il percorso da lei seguito,<sup>645</sup> come dimostra nel documentario dal titolo *Playing a part* (2004)<sup>646</sup> realizzato con il patrimonio visivo e testuale conservato presso il Jersey Heritage Museum.

In tale lavoro la storia si apre con le immagini di Claude Cahun e Marcel Moore che preparano alcuni dei volantini di contropropaganda. La regista segue poi lo sviluppo cronologico delle vicende e la narrazione si sofferma sulla loro storia d'amore sulla quale si consolida un percorso artistico e letterario interrotto solo dalla prigionia.

Le vicende della Resistenza occupano la parte più rilevante del documentario insieme ad alcune testimonianze spesso legate alla storia locale dell'isola.

La storica Claire Follain,<sup>647</sup> ricostruisce in maniera dettagliata, grazie ad alcuni documenti inediti, i momenti del loro arresto, le vicende legate alla loro prigionia e le motivazioni che hanno indotto le due donne a impegnarsi attivamente in azioni di resistenza, come si legge anche nel testamento dell'artista redatto in prigione fra il 16 e il 22 novembre del 1944,<sup>648</sup> mentre era in attesa dell'imminente esecuzione:

“The deep truth is that on our side, on the side of democracy, I would have had to do whatever. I did (speaking or writing) even more against my conscience than here.

---

<sup>644</sup> Lizzie Thynne, *Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance contre l'occupation nazie de Jersey*, in Andrea Oberhuber (sous la direction de), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation...*, op. cit., pp.69-94.

<sup>645</sup> Lizzie Thynne, *Indirect Action: Politics and the Subversion of Identity in Claude Cahun and Marcel Moore's Resistance to the Occupation of Jersey* <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Articles/thynne%20final%2019.05.10.pdf>, p. 23: “An earlier version of this article was published as 'Action Indirecte: politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance contre l'occupation nazie de Jersey,' in Andrea Oberhuber, ed. *Claude Cahun: contexte, posture, filiation: pour une esthétique de l'entre-deux guerres, Paragraphes*, No. 27, Université de Montreal, 2007”.

<sup>646</sup> Lizzie Thynne, *Claude Cahun: an experimental biopic*, *Journal of Media Practice*, Volume: 2, Issue: 3, 2002, pp. 168-174.

<sup>647</sup> Claire Follain, *Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – Résistants*, in Louise Downie (Edited by), *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore...*, op. cit., pp. 83-94.

<sup>648</sup> Claude Cahun, *Testament*, Private Collection, in Claire Follain, *Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – Résistants...*, op. cit., p. 94.

Let me explain: when I tried to induce the German soldiers to lay down their arms, I was quite true my principles, was I not? 1<sup>st</sup>, against war, 2<sup>nd</sup>, against the regression represented by our enemies”.<sup>649</sup>

Anche nel nel catalogo della recente mostra parigina intitolata *Claude Cahun*, curata da François Leperlier e Juan Vicente Aliaga, si può leggere un contributo di Patrice Allain,<sup>650</sup> nel quale si descrive in maniera sintetica l’esperienza della partecipazione politica vissuta dalla Cahun, fatta risalire a un articolo pubblicato su *Le Phare de la Loire* il 23 marzo 1914.<sup>651</sup>

Qui lei riesce con abilità a intessere ironicamente una polemica sulla libertà d’espressione, per lei fin da allora di fondamentale importanza:

“Nous n’avons point acquitté notre dette de reconnaissance à la gent emplumée : nous lui devons naguère la plume d’oie ; nous lui devons encore – quotidiennement – plus d’un canard”.<sup>652</sup>

Inoltre nel recente *R/esistenze lesbiche nell’Europa nazifascista*,<sup>653</sup> una raccolta di saggi che si sofferma soprattutto sull’area tedesca e austriaca,<sup>654</sup> si trova una breve menzione dell’esperienza di Claude.<sup>655</sup>

---

<sup>649</sup> Claude Cahun, *Testament*, Private Collection, in Claire Follain, *Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – Résistants...*, op. cit., p. 84.

<sup>650</sup> Patrice Allain, « *Contre qui écrivez vous ?* ». *De l’esprit pamphlétaire à l’insurrection des consciences*, in Juan Vicente Aliaga et François Leperlier (Commissariat), *Claude Cahun...*, op. cit., pp. 127-156.

<sup>651</sup> Ivi., p. 127: “Le texte s’étale sur trois colonnes à la une dans l’édition du Phare du 23 mars 1914. Il réagit à une proposition de loi débattue au Parlement anglais qui envisage la limitation du commerce des plumes. Manifeste écologique avant la lettre, son article stigmatise la morale contemporaine de l’intérêt, laquelle recommande de garder sa poule aux plumes d’or», juste pour mieux l’exploiter. Plutôt que d’exterminer les espèces, on préfère aujourd’hui les élever dans des fermes d’oiseaux où l’on plumera vivante l’autruche : un sort qui n’est guère plus enviable que le massacre”.

<sup>652</sup> Claude Cahun, *Le Phare de la Loire*, 14 mars 1914, in Patrice Allain, « *Contre qui écrivez vous ?* »..., op. cit., p. 128.

<sup>653</sup> Paola Guazzo, Ines Rieder, Vincenza Scuderi, (a cura di), *R/esistenze lesbiche nell’Europa nazifascista*, Ombre Corte, Verona 2010. Cfr. Barbara Wagner, *Claude Cahun und Suzanne Malherbe: Körperbildinszenierungen und aktiver Widerstand*, Ariadne, Forum für Frauen und Geschlechtergeschichte, 2005 May, n. 47, pp. 62-65.

<sup>654</sup> Ivi., p. 8: “è bene notare che la barra posta su r/esistenze indica che per le lesbiche la stessa esistenza può essere considerata una forma di resistenza (all’eterosessualità obbligatoria, alla cancellazione di sé e delle proprie passioni), vieppiù in periodi di forzata “normalizzazione” di tutte le donne come furono quelli dei fascismi europei del novecento”

<sup>655</sup> Paola Guazzo, Ines Rieder e Vincenza Scuderi, *Introduzione*, in Paola Guazzo, Ines Rieder, Vincenza Scuderi, (a cura di), *R/esistenze lesbiche ...*, op. cit., p. 8: “Il primo luglio 1940 i tedeschi invadono l’isola di Jersey, e Claude Cahun, fotografa, poeta e performer surrealista, sceglie di resistere. Svolge un’attività di



A questo proposito risulta particolarmente interessante l'articolo di Ines Rieder dedicato a Mopsa Sternheim (1905-1954). Nata a Düsseldorf in Germania, figlia della scrittrice Thea Sternheim e del drammaturgo Carl Sternheim, Mopsa, disegnatrice e decoratrice per il teatro, partecipa all'organizzazione del primo *Congrès International des écrivains. Pour la défense de la culture* svoltosi dal 21 al 25 giugno 1935<sup>656</sup> e si impegna nella Resistenza tanto da essere ricercata e in seguito catturata dalla Gestapo.

Claude Cahun la conosce personalmente, come si può leggere in una lettera scritta a Paul Levy,<sup>657</sup> e con lei è accomunata dall'aver scelto lo stesso impegno politico oltre che nel condividere l'amicizia di René Crevel con il quale la Sternheim aveva avuto vissuto un'intensa storia d'amore.<sup>658</sup>

Per inquadrare più direttamente l'attività politica di Claude Cahun insieme a Suzanne Malherbe, che ha inizio sin dagli anni in cui vivono a Parigi, bisogna ricordare il problema al centro del dibattito in cui l'intero movimento surrealista era impegnato: la funzione della poesia e il ruolo dell'intellettuale,<sup>659</sup> che si svolge in un momento in cui la crisi delle democrazie europee rende pressoché imprescindibile, se non prendere posizione nella discussione, almeno partecipare al dibattito.

---

contro-propaganda e di demoralizzazione verso le truppe d'occupazione creando volantini e fotomontaggi con ritagli di riviste naziste. Nel marzo del '43 subisce un primo interrogatorio; il 25 luglio del '44 è arrestata dalla Gestapo e condotta in una prigione militare. I suoi archivi fotografici vengono in parte distrutti. Il 16 novembre 1944 è condannata a morte dalla corte marziale tedesca. Beneficia di una sospensione temporanea della pena, ma vedrà la libertà solo con la resa tedesca, l'8 maggio 1945".

<sup>656</sup> Ines Rieder, *Mopsa Sternheim (1905-1954). Un caso di persecuzione politica*, in Paola Guazzo, Ines Rieder, Vincenza Scuderi, (a cura di), *Resistenze lesbiche...*, op. cit., p. 155: "Dal 1933 al 1935 l'attività politica di Mopsa si concretizzò nella collaborazione a un comitato per la liberazione del leader dei comunisti tedeschi Ernst Thälmann, nella collaborazione con il Soccorso rosso internazionale e nell'organizzazione del primo *Congrès International des écrivains. Pour la défense de la culture* il cui svolgimento fu fissato dal 21 al 25 giugno 1935 presso la Mutualité parigina. Per Mopsa questo congresso, che fu presentato dallo scrittore Heinrich Mann con la partecipazione di André Gide e André Malraux e radunò circa duemila intellettuali antifascisti, fu reso funesto dall'ombra del suicidio di René Crevel".

<sup>657</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 714: "Nous avons vu, dès le début du régime hitlérien, dans quel état ceux qui s'y opposèrent en sortaient... quand ils en réchappaient... notre amie juive-allemande - Mops Sternheim - son mari torturé... Nous savions, autant qu'on peut savoir ces choses par l'imagination - ce qu'étaient les camps de concentration. - Je savais quels risques je faisais courir à Suzanne".

<sup>658</sup> René Crevel, *Lettre à Claude Cahun, Davos fin 1934*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 249: "La vision nouvelle de l'amour, nos mythes symboliques et réels doivent commencer par l'inceste entre frère et sœur. Fraternité-égalité. (...) Avec Mops, nous sommes liés par fraternité. C'est sûr".

<sup>659</sup> Cfr., Jean Clair, *Processo al surrealismo. Del surrealismo considerato nei suoi rapporti con il totalitarismo e i tavolini medianici...*, op. cit., Régis Debray, *L'onore dei funamboli...*, op. cit.



L'opzione politica non è più un orizzonte vago e indistinto o uno solo dei tanti argomenti di discussione, ma un'urgenza a cui i surrealisti non si sottraggono, come dimostra *Le Surréalisme au service de la Révolution*, la rivista che sin dal 1930 si fa portavoce di un orientamento che fonda le proprie basi sulle parole di André Breton, nel *Secondo Manifesto* (1930):

“Il problema dell'azione sociale, tengo a tornare su questo punto e v'insisto, è soltanto una delle forme di un problema più generale che il surrealismo s'è sentito in dovere di sollevare, e che è *quello dell'espressione umana in tutte le sue forme*”.<sup>660</sup>

Claude e Suzanne aderiscono all'A.E.A.R. nel 1932 dove incontrano André Breton ed entrano a far parte di un piccolo gruppo di orientamento trozkista denominato “Groupe Brunet” costituito da Jean Legrand, Néoclès Coutouzis e Pierre Caminade, con i quali si impegnano per ottenere l'ammissione in esso dei surrealisti, fatto che avverrà a ottobre dello stesso anno.

Le due artiste si occupano essenzialmente di letteratura. Il 17 gennaio del 1933 la Cahun propone una sezione dedicata alla poesia e redige un rapporto sulla situazione della poesia rivoluzionaria che verrà in seguito sviluppato in *Les Paris sont ouverts* (1934).<sup>661</sup>

Firma poi nel 1933 due dichiarazioni collettive: *Protestez!*,<sup>662</sup> (la prima volta che appare pubblicamente al fianco dei surrealisti) e in seguito *Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français!*.<sup>663</sup>

<sup>660</sup> André Breton, *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1930), in *Manifesti del surrealismo...*, op. cit., p. 87.

<sup>661</sup> Claude Cahun, *Les Paris sont ouverts*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 503.

<sup>662</sup> AA. VV., *Protestez!*, in *Feuille rouge*, n. 2 mars 1933, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 545.

Il documento è firmato da : “Adson, Allendy, L. Aragon, P. Audard, J. Audard, H. Barbusse, R. Blech, J.-R. Bloch, J. Boiffard, A. Breton, L. Bunuel, M. Brébières, C. Cahun, G. Camille, R. Char, Crevel, E. Dabit, R. Daumal, A. Delons, P. Éluard, M. Ernst, E. Faure, R. Francq, J. Fréville, G. Friedmann, A. Giacometti, R. Gilbert-Lecomte, L. Guilloux, V. Huidobro, F. Jourdain, H. Lefebvre, J. Lods, E. Lotar, A. Lurçat, J. Lurçat, A. Marfreux, L. Moussinac, P. Nizan, Louis Paul, B. Péret, G. Politzer, G. Pomiès, S. Priacel, V. Pozner, M. Ray, J. Rivet, R. Rolland, G. Sadoul, C. Suarès, Y Tanguy, H. Tracol, I. Treat, T. Tzara, P. Unik, J. Vigo, P. Vaillant-Couturier, O. Zadkine, M. Willard, etc. ”.

<sup>663</sup> AA. VV., *Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français!*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 546. Il documento è firmato da: “Adam — M. Alexandre — Allendy — Aragon — P. Audard — J. Audard — H. Barbusse — P. Bachot — Bruhat — J.-R. Bloch — R. Blech — J. Boiffard — A. Breton — M. Brébière — C. Cahun — C. Camille Cabrol — R. Crevel — E. Dabit — R. Daumal — A. Delons — P. Eluard — E. Faure — R. Francq — Freinet — J. Fréville — C. Friedmann — Gabrielli — V. Huidobro — F.

Da giugno 1933 a ottobre 1935, la Cahun risponde alle inchieste promosse dalle riviste *Minotaure*, *Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ?*,<sup>664</sup> e *Commune*, *Pour qui écrivez-vous ?*<sup>665</sup> oltre a pubblicare nel 1934 *Le Paris sont ouverts*, mentre nel 1935 con Gaston Ferdière, Suzanne Malherbe e i membri del Groupe Brunet è presente al *Congrès International pour la défense de la culture*, come rievoca molti anni dopo nella lettera a Paul Levy.<sup>666</sup>

Nel 1935 è attiva anche nella rivista *Contre-Attaque*<sup>667</sup> e nella *Fédération de l'Art Indépendant* (FIARI) istituita da Breton dopo il suo incontro con Trotski in Messico, di cui Claude firma la sua ultima dichiarazione nel 1939 *À bas les lettres de cachet! À bas la terreur gris!*.<sup>668</sup> Nel giugno del 1936 appare tra i firmatari di *Il n'y a pas de liberté pour*

---

Jean — F. Jourdain — H. Lecomte — H. Lefèvre — J. Lods — E. Lotar — J. Lurçat — A. Lurçat — Lacuvelier — B. Lecache — R. Maublanc — L. Moussinac — P. Nizan — Louis Paul — B. Péret — C. Politzer — G. Pomiès — S. Priacel — V. Pozner — I. Rivet — R. Rolland — A. Sadoul — J. Sadoul — C. Suarès — Simar — L. Tanguy — H. Tracol — I. Treat — P. Unik — J. Vigo — P. Vaillant-Couturier — O. Zadkine — Willard. etc. ”.

<sup>664</sup> Claude Cahun, *Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ?*, *Minotaure*, n.3/4 décembre 1933, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 537.

<sup>665</sup> Claude Cahun, *Pour qui écrivez-vous ?*, *Commune*, n. 4 décembre 1933, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 538.

<sup>666</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 718 : “À ce congrès parlaient Gide, Malraux, Benda, Huxley...entre autres invités de marque. Je n'étais là qu'en auditrice, plus précisément pour soutenir l'intervention des surréalistes. Malgré le suicide de René Crevel, la parole avait été refusée à André Breton. Éluard fut tout juste admis à lire le texte de Breton... et l'audition fut pour ainsi dire empêchée par un bruit de conversations, une coupure de lumières et autres moyens indirects. J'étais venue aussi pour soutenir l'intervention du Docteur Ferdière et de ses amis socialistes-anarchistes en faveur de Victor Serge, prisonnier en Union Soviétique. Cela... que les organisateurs ne permirent que dans une petite salle à part... fut encore plus mal reçu. On en vint presque aux coups. Une liste circula pourtant dans les couloirs (Cassou la signa d'abord - se ravisa - et fit biffer sa signature). Il n'empêche que l'écrivain persécuté fut peu de temps après libéré avec un visa lui permettant de retourner en Belgique. Un miracle! Rencontrant Nizan seul dans un couloir je plaidai la cause de Serge. Puis je m'indignai des procès de Moscou et le mis au défi de se les justifier”.

<sup>667</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in *Écrits...*, op. cit., p. 607 : “Par là je suis encore rue Notre-Dame-des-Champs, à Contre-Attaque, alors que pour l'anniversaire de la mort de Louis xvi, Georges Bataille nous proposait de troubler la fête des agitateurs d'Action Française; d'assister à leur sacro-sainte messe, de lâcher des chauves-souris dans la nef... que Benjamin Péret s'imaginait glissant des puces dans le col incliné des vieilles dévotes, et moi, le secondant, des poux dans la toison d'or ou de jais des «beaux Messieurs»...”.

<sup>668</sup> F.I.A.R.I., *À bas les lettres de cachet! À bas la terreur gris!*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 555. Il documento è firmato da “Adolphe ACKER, Yves ALLEGRET, Denise BELLON, Gina BENICHOU, Paul BENICHOU, Pierre BERGER, Roger BLIN, André BRETON, Colette BRUNIUS, Jacques-B. BRUNIUS, Claude CAHUN, J.-F. CHABRUN, Michel COLLINET, Frédéric DELANGLADE, Jean DELMAS, J.-C. DIAMANTBERGER, Maurice DOMMANGET, Marcel FOURRIER, Jean GIONO, Maurice HEINE, Maurice HENRY, Georges HUGNET, Sylvain ITKINE, Marcel JEAN, Simone KAHN Gérard de LACAZEDUTHIERS, Hélène LAGUERRE, Michel LEIRIS, Maurice LIME, Pierre MABILLE, Léo

*les ennemi de la liberté*<sup>669</sup> redatto da Henri Pastoreau e Léo Malet.

In un documento scritto per una riunione di *Contre-Attaque* del 9 aprile 1936,<sup>670</sup> il cui ordine del giorno era “La guerre”, la Cahun così inizia le sue considerazioni: “Toute réponse inconditionnelle à la question: «Êtes-vous pour ou contre la guerre?» est de la plume au vent: toute position de principe au sujet de la guerre apparaît, aujourd'hui, intenable”.<sup>671</sup> Prosegue inoltre illustrando, in maniera lucida e priva di retorica, quali sono a sua avviso le strategie da adottare nei confronti della guerra, ovvero, un atteggiamento che fonda le sue premesse sul pacifismo, un “pacifisme agressif”,<sup>672</sup> e sulla resistenza, un “défaitisme révolutionnaire”<sup>673</sup> in cui si possono intravedere le sue future scelte a Jersey.

Nello stesso documento condanna il patriottismo, che conduce chi lo approva a diventare “le marionnettes des impérialistes”<sup>674</sup> ed esprime anche visivamente quest’idea nelle fotografie intitolate *Poupée*, dove si vede un piccolo manichino ricoperto dai fogli del giornale *L’Humanité*. (Fig. 97), e anche in altre immagini che rappresentano manichini sotto campane di vetro (Fig. 98).

---

MALET, Marcel MARTINET, André MASSON, Gaston MODOT, Maurice NADEAU, Albert PARAZ, Benjamin PERET, Robert RIUS, Gérard de SEDE, Yves TANGUY, Jean VAGNE, Paul VIALATTE, Francis VIAN, Pierre VILAIN”.

<sup>669</sup> Henri Pastoreau, Léo Malet, *Il n’y a pas de liberté pour les ennemi de la liberté*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 554. Il documento è firmato da “Adolphe ACKER, André BRETON, Claude CAHUN, Paul ELUARD, Arthur HARFAUX, Maurice HENRY, Georges HUGNET, Marcel JEAN, Dora MAAR, Léo MALET, Georges MOUTON, Henri PASTOUREAU, Benjamin PÉRET, Gui ROSEY, Yves TANGUY et un certain nombre de camarades étrangers”.

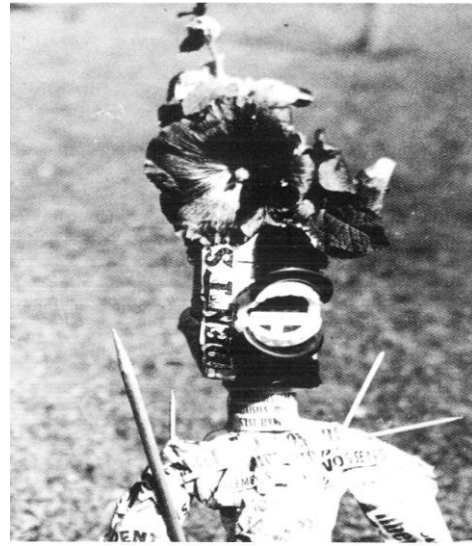
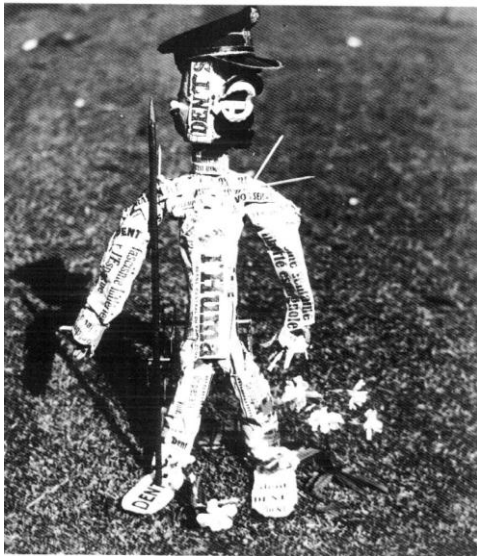
<sup>670</sup> Claude Cahun, *Réunion de Contre-Attaque du 9 avril 1936. Ordre du jour : La guerre*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 563.

<sup>671</sup> Ibidem.

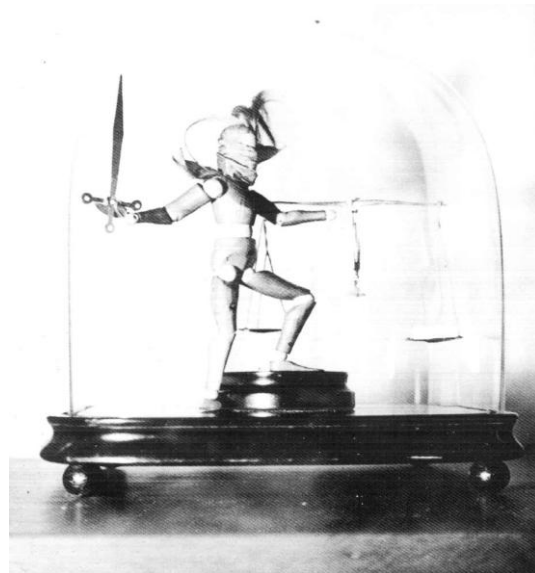
<sup>672</sup> Ivi., p. 564.

<sup>673</sup> Ibidem.

<sup>674</sup> Claude Cahun, *Réunion de Contre-Attaque du 9 avril 1936. Ordre du jour : La guerre*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 563 : “Parce que les hommes fanatisés par le patriotisme, fût-ce le patriotisme dit prolétarien, dit internationaliste, deviennent tôt ou tard les marionnettes des impérialistes, avoués ou masqués, deviennent des militaristes idéologiquement entraînés à nier une part d’eux-mêmes, à contrecarrer le devenir historique”.



**Figura 97 - Claude Cahun, *Poupée*, Coll. Galerie Zabriskie, 09/1936; Claude Cahun, *Poupée III*, 1936**



**Figura 98 - Claude Cahun, *Sans titre*, Coll. John Wakenam, 1936; Claude Cahun, *Sans titre*, 1936**

L'avventura di Claude a *Contre-Attaque* si conclude nel marzo 1936, quando insieme a Suzanne Malherbe, e ad altri membri del gruppo, fra cui Breton, Pastoreau e Péret, firma una dichiarazione con cui si chiede lo scioglimento del gruppo accusato di tendenze

“surfasciste”,<sup>675</sup> manifestate nel documento *Sous le feu des canons français*,<sup>676</sup> che peraltro anche loro avevano firmato insieme a numerosi altri intellettuali.<sup>677</sup>

È in questa complessa e stimolante cornice costituita da ferventi discussioni che si pone qualche anno prima la stesura di *Les Paris sont ouverts*.<sup>678</sup>

Il libro suscita impressioni positive, tanto che per René Crevel “*Les Paris sont ouverts sont le sujet de toutes nos réflexions. Mes amis aiment ce livre comme je l’aime. Et à quel moment opportun il vient*”.<sup>679</sup>

Anche André Breton non si sottrae dal prendere posizione su di esso. Lo scrittore che aveva da poco scritto *Les vas communicants* (1932), in una lettera scritta all’artista il 7 giugno 1934, così afferma:

“J’ai lu et relu avec un agrément incomparable la plaquette que vous m’avez fait tenir et qui laisse si loin tout ce qui avait été entrepris dans le même sens avant elle. Rien me paraît plus lucide, plus inexorable, plus émouvant que ce témoignage. (...)”

Ce que nous défendons n’a jamais été mieux dégagé, n’a jamais été mis plus haut. (...) Tout lui assure de rester unique comme ton”.<sup>680</sup>

---

<sup>675</sup> AA. VV., *Rupture avec Contre-Attaque*, 24 mars 1936, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 553 : “Les adhérents surréalistes du groupe « Contre-Attaque » enregistrent avec satisfaction la dissolution dudit groupe, au sein duquel s’étaient manifestées des tendances dites « surfascistes », dont le caractère purement fasciste s’est montré de plus en plus flagrant. Ils désavouent par avance toute publication qui pourrait être faite encore au nom de « Contre-Attaque » (telle qu’un *Cahier de Contre-Attaque* n° 1, quand il n’y aura pas de survivants). Ils saisissent l’occasion de cette mise en garde pour affirmer leur attachement inébranlable aux traditions révolutionnaires du mouvement ouvrier international. Pour le groupe surréaliste : Adolphe Acker, André Breton, Claude Cahun, Marcel Jean, Suzanne Malherbe, George Mouton, Henri Pastoureau, Benjamin Péret. [*L’Œuvre*, 24 mars 1936] ”.

<sup>676</sup> AA. VV., *Sous le feu des canons français*, *Contre-Attaque*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 552 : “Nous leur préférons, en tout état de cause, la brutalité antidiplomatique de Hitler, plus pacifique, en fait, que l’excitation baveuse des diplomates et des politiciens”.

<sup>677</sup> Ibidem, il documento è firmato da “Paul ACKER, Pierre AIMERY. Georges AMBROSINO, Georges BATAILLE, André BRETON, Claude CAHUN, Jacques CHAVY, Jean DAUTRY, Jean DELMAS, Henry DUBIEF, Reya GARBARG, Arthur HARFAUX, Maurice HENRY, Georges HUGNET, Marcel JEAN, Léo MALET, Suzanne MALHERBE, Henry PASTOUREAU, Benjamin PÉRET, Jean ROLLIN”.

<sup>678</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme...*, op. cit., p. 269: “La première partie [de *Les Paris sont ouverts*] avait été publié par Maurice Nadeau, dans le *Documents surréalistes* en 1948, puis repris dans son *Histoire du surréalisme*, en 1964, au Seuil”.

<sup>679</sup> René Crevel, *Lettre à Claude Cahun*, 31 mai 1934, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 269.

<sup>680</sup> André Breton, *Lettre à Claude Cahun*, 7 juin 1934, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 272.

*Le Paris sont ouverts*, riporta significativamente nella prima di copertina una frase di André Breton<sup>681</sup> e sulla quarta alcune citazioni da opere di Louis Aragon,<sup>682</sup> (che peraltro nutriva un forte sentimento di ammirazione nei confronti della Cahun)<sup>683</sup> e si pone in tal modo come spazio fra i poli opposti del dibattito.

La dedica a Trotski, voluta dall'amico Neoclés Coutuzis,<sup>684</sup> è in perfetta sintonia con quella scritta dall'autrice a Breton sulla copia di *Les Paris sont ouverts* da lui posseduta.<sup>685</sup>

In forte polemica con le posizioni di Louis Aragon, come lei stessa afferma, “ce pamphlet était une défense de la poésie libre (celle des surréalistes) que j'opposais à la poésie de

---

<sup>681</sup> Claude Cahun, *Les Paris sont ouverts*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 500 : “André Breton écrivait, en février 1932,

dans *Misère de la Poésie* :

... nous sommes probablement dans l'art,  
que nous le veuillions ou non, en plein  
humour objectif.

Dans quelle mesure cette situation 'est-elle  
compatible avec ce que l'exigence révolutionnaire  
voudrait faire de nous ?”.

<sup>682</sup> Ivi, p. 534 : “Juillet 33

Les jolis moutons ton taine

Le jolis moutons ton ton - Louis Aragon

La poésie révolutionnaire est-elle

Une simple vue de l'esprit ? Aragon”.

“Bénis soient les gens du bel air

Dans le stations estivales

Et les Anglais aux belles malles

Dans la neige des sports d'hiver. Louis Aragon

La poésie révolutionnaire existe à l'heure qu'il est, et c'est toute autre affaire de savoir si elle vous plaît.

Octobre 33- Aragon”.

<sup>683</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroirs*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 605 : “Aragon pareillement n'a-t-il pas dit de moi: «quel dommage qu'elle soit trotskyste ! » ? À tous égards une surestimation. Par contre: «... donquichottisme ! » c'était visé. Du premier coup. Plus juste qu'aucune de mes flèches”.

<sup>684</sup> Ivi., p. 584 : “Quoi qu'il en soit, l'intelligence exercée à comprendre Nicolas Koustou, à lui répondre, il m'était possible d'opérer une synthèse entre nos deux «cultures ». (...)Il avait vivement désiré que la brochure fût dédiée à Trotsky mais ne l'avoua qu'au dernier instant. Il craignait une réponse négative. «J'aurais tort de repousser sa proposition, et cela le peinerait. Il n'en soutiendrait pas moins le pamphlet et son amitié n'en serait pas ternie. À moi de décider. » J'acceptai... émue du sort d'un Juif errant au passeport sans visa... et le moyen s'étant présenté de légitimer la dédicace - en la motivant à ma façon. J'acceptai... mais j'en restais gênée”.

<sup>685</sup> Claude Cahun, *Suite de la dédicace des Paris sont ouverts à André Breton, 3 juin 1934*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 289: “À André Breton, ce souvenir de l'A.E.A.R. – séance de mardi 13 juin 1933 : “ *Aragon* : Il n'existe pas en URSS d'écrivains qui écrivent ce qui leur passe par la tête. On écrit une chose parce qu'elle est utile ; sans quoi elle n'est pas publiée. / *Cahun* : Comment juge-t-on qu'elle sera utile ou non ? – Par exemple quand il s'agit de poésie. / *Aragon* : À l'enthousiasme qu'elle provoque pour le construction du socialisme. / *Cahun* : Comment peut-on se rendre compte qu'elle provoque cet enthousiasme ? / *Aragon* : C'est bien simple : quand Maïakovski lisait ses poèmes il attirait des foules ; on était obligé de refuser du monde”.

propagande - ou comme on dit aujourd'hui «engagée» (celle d'Aragon)”.<sup>686</sup>

In questo Claude Cahun si trova d'accordo con il pensiero di André Gide (a cui dedica anche un singolare ritratto fotografico, (Fig. 99):<sup>687</sup>

“L'historicité rejetée par tant d'autres que par Gide (je viens de lire ses pages de journal de 39- 42), par ceux-là même que j'aime le plus (y compris Suzanne) s'est présentée pour moi assez tard (1931 environ) mais comme la réponse essentielle du Sphinx à mon énigme personnelle. Non seulement je lui reconnais une importance objective (ce qui déplaît aux uns) mais je l'éprouve à titre individuel”.<sup>688</sup>

Sino a giungere alla sofferta ma convinta conclusione, espressa anche in un'immagine fotografica, dove si possono leggere le parole “histoire” e “poésie” (Fig. 100):

“Vivre (écrire) est pour moi cette «impossible » acrobatie de la poésie à l'historicité (de l'élan vertigineux à la planche mal assurée... du tremplin qui s'effondre au trapèze à cordes apparemment pourries), de la réponse du Sphinx (ou/et de la mienne) à *Y énigme* qu'il (et/ou je) nous propose...”.<sup>689</sup>

Nella prima parte di *Les Paris sont ouverts* essa delinea in maniera chiara e schematica le diverse forme di poesia che dovrebbero ispirare sentimenti e azioni rivoluzionarie nel lettore.

---

<sup>686</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 719.

<sup>687</sup> André Gide, *Letteratura e rivoluzione, Commune*, 1934, n. 15, pp. 161-5, *Discorso introduttivo pronunciato il 23 ottobre 1934 al Palais de la Mutualité in occasione di un resoconto sul Congresso degli scrittori sovietici promosso dall'Associazione degli scrittori e artisti rivoluzionari (A.E.A.R.)*, in Alberto Castoldi, *Intellettuali e Fronte Popolare in Francia*, De Donato, Bari 1978, p. 209-10: “Ritengo che ogni letteratura sia in grave pericolo non appena lo scrittore si veda obbligato ad obbedire a una parola d'ordine. Che la letteratura, che l'arte possano servire la rivoluzione è ovvio; ma non devono preoccuparsi di servirla. Non la servono mai così bene come quando si preoccupano unicamente del vero. La letteratura non deve mettersi al servizio della rivoluzione. Una letteratura asservita è una letteratura avvilita, per quanto nobile e legittima sia la causa che serve. Ma poiché la causa della verità si confonde nella mia mente, nelle nostre menti, con quella della rivoluzione, l'arte, preoccupandosi unicamente di verità, serve necessariamente la rivoluzione. Non la segue; non vi soggiace; non la riflette. La chiarisce. Per questo differisce essenzialmente dalle produzioni fasciste, hitleriane, imperialiste di tutti i paesi che, esse sì, rispondono ad una parola d'ordine; poiché non si tratta per loro di dire la verità, ma di nasconderla”.

<sup>688</sup> Claude Cahun, *Feuilles détachées du scrap book...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 659.

<sup>689</sup> Ibidem.



**Figura 99 - Claude Cahun, *Portrait d'André Gide par Benjamin Péret*, 1936**



**Figura 100 - Claude Cahun, *Untitled*, (Monochrome print with white border and serrated edges: still life of surrealist objects including clock faces, a doll's arm, letter blocks and the word 'Histoire', under a glass dome on a table top), Jersey Heritage Museum, 1936**



Facendo riferimento alla distinzione proposta da Tristan Tzara, arriva a sostenere che il contenuto manifesto di una poesia non può essere rivoluzionario, in quanto espressione diretta di un singolo individuo:

“Les poèmes ne peuvent être dits révolutionnaires ou non qu'autant qu'au plus secret d'eux-mêmes ils représentent des hommes, les poètes qui les ont faits. Tous les poèmes sont des poèmes de circonstance”.<sup>690</sup>

Mette inoltre in luce l'ambiguità e la complessità di qualsiasi testo poetico come di qualsiasi immagine:<sup>691</sup>

“Il faut donc nous en rapporter à la distinction que propose Tzara entre le *contenu manifeste* d'un poème et son *contenu latent*. Le contenu manifeste d'un poème ne peut être (selon moi) révolutionnaire, au sens où nous l'entendons habituellement ici, que d'une manière fugitive dans la chanson et dans le poème satirique. C'est pourquoi j'estime que la propagande communiste ne saurait être confiée qu'à la *pensée dirigée* des prosateurs *conscients*, des journalistes, des orateurs (encore doivent-ils prendre garde au lyrisme). Cependant les poètes agissent à leur façon sur la sensibilité des hommes. Leurs atteintes sont plus surnoises; mais leurs coups les plus détournés sont parfois mortels”.<sup>692</sup>

A questo proposito il riferimento all'inno nazionale francese è significativo.

Claude Cahun in maniera del tutto provocatoria, sostiene che “Il cessera d'être révolutionnaire, il pourra même devenir contrerévolutionnaire, *La Marseillaise* lorsque la situation qui l'a inspiré sera modifiée”,<sup>693</sup> e lo esprime anche attraverso un oggetto artistico da lei realizzato e poi fotografato (Fig. 101), dove sono posti in evidenza due motivi

---

<sup>690</sup> Claude Cahun, *Les Paris sont ouverts...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 508.

<sup>691</sup> Ivi., p. 509-510 : “D'ailleurs, je le répète, le *contenu manifeste* ne saurait échapper aux critiques, même sur son propre terrain, car il semble impossible de maintenir dans un poème une idéologie conséquente. Tous les poèmes que je connais sont, autant que l'idéologie *manifeste* y a part, pleins de bourdes et d'hérésies. Il serait utile de faire, d'autre part, l'analyse de *poèmes activité d'esprit*. Leur traduction produirait parfois, j'en suis persuadée, des révélations de ce genre : Un homme a cru photographier les cheveux mêlés de brins de paille de la femme qu'il aime, endormie dans un champ. Le cliché *révélé*, apparaissent mille bras divergents, des poings brillants, des armes; on s'aperçoit qu'il s'agit d'une émeute. Ces analyses de poèmes pourraient être envisagées comme un des nombreux moyens de déterminer des directives poétiques, de poser des jalons qui ne sauraient être que provisoires”.

<sup>692</sup> Ivi., p. 508.

<sup>693</sup> Ivi., p. 508.

iconografici per lei molto significativi: l'occhio e la mano che, con le sue parole scritte sulla base dell'oggetto, "La Marseillaise est un chant révolutionnaire, la loi punit le contrefacteur des travaux forcés", lo rendono, come scrive Steven Harris, una delle sue inconfondibili opere.<sup>694</sup>



**Figura 101 - Claude Cahun, *Objet*, "La Marseillaise est un chant révolutionnaire, la loi punit le contrefacteur des travaux forcés", 1936**

<sup>694</sup> Cfr. Steven Harris, *Coup d'oeil*, *Oxford Art Journal*, n. 24.1, 2001, pp. 97-98 "The articulation of the sensual and the political is extremely interesting here, as Cahun envisages a destabilization of both the art object and the utilitarian object through their desublimation, and dismantling of the status of the professional artist in the society to come. (...) It would appear that Cahun refers to two key works of the late 1920s : Salvador Dalí and Luis Buñuel film *Un chien andalou*, and Georges Batailles's pornographic novel *Story of the Eye*. (...) In Cahun's object, the eye becomes the moon in the sky; significantly, castration is both evoked and refused in the way the object reworks the film's image, for here it is the moon that pierces the clouds. The film's intercutting of eye and moon are condensed in the object to become one single eye-moon; the eye is turned upright and furnished with pubic hair, at the same time as it is mounted on a small stand. In this way it is made both phallus and vagina, in a blurring of sexual difference that becomes an instance of what Rosalind Krauss has called, after Roland Barthes, a 'round phallicism': an image of sexual power and presence in which what is represented is not precisely a phallus, and whose presence depends in part on its indeterminacy of sexual difference. The eye is traditionally associated with masculinity in western culture, as sight is identified with power, and the moon with femininity, in a logic of difference through which sun is opposed to moon, day to night, reason to madness.<sup>31</sup> Here, they are combined in one unsettling image that does not signify the resolution of sexual difference so much as a play with its terms, a sidestepping in a fetishistic image in which the vagina is raised to the power of the phallic signifier".

Inoltre nella parte più originale della sua tesi traccia un elenco dei metodi che la poesia ha a disposizione per indurre il lettore a intraprendere azioni rivoluzionarie: l’*“action directe, par affirmation et réitération”*,<sup>695</sup> l’*“action directe à contre-sens, par provocation”*<sup>696</sup> e infine l’azione indiretta, quella che lei adotta nella lotta di resistenza e a Jersey, *“la seule efficace, et du point de vue de la propagande, et du point de vue de la poésie”*,<sup>697</sup> che viene incarnata dalla figura fittizia del *“Soldato senza nome”*:

*“L'action indirecte. Il s'agit de mettre en marche et de laisser en panne. Ça oblige le lecteur à faire tout seul un pas de plus qu'il ne voudrait. On a soigneusement bloqué toutes les sorties, mais la porte d'entrée, on lui laisse le soin de l'ouvrir. Laisser à désirer, dit Breton. On peut agir encore en provoquant une contradiction indirecte (contradiction d'une vérité qui n'a pas été exprimée, mais suggérée seulement) ou en provoquant une contradiction du second degré.”*<sup>698</sup>

Così l’attività intrapresa a Jersey, si configura sia come naturale prosecuzione dei suoi legami con i surrealisti,<sup>699</sup> legami che si sono rafforzati grazie alle numerose discussioni e

<sup>695</sup> Claude Cahun, *Les Paris sont ouverts...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 511 *“L'action directe, par affirmation et réitération. A celle-là fait appel la grande poésie moralisatrice et généralement cadencée. Celle qu'on apprend par coeur. La chanson qui « vous donne du coeur ». Marseillaise, Madelon, Internationale. C'est l'action des catéchismes, des prières, des proverbes et axiomes. C'est l'action de la publicité commerciale et idéologique, des phrases-type : « Toute femme élégante est cliente du Printemps » — « C'est rue Lafayette au 120... » — « Votre patrie c'est l'U.R.S.S., un sixième du globe » — « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous », etc. L'emploi de la répétition convient à ce genre de propagande et l'on n'est pas surpris de trouver répétitions, jeux de mots, rimes et tous procédés mnémotechniques à la base de l'art poétique de ceux qui font appel à ce moyen d'action”*.

<sup>696</sup> Ivi., p. 513 : *“L'action directe à contre-sens, par provocation. L'esprit de contradiction est suffisamment répandu pour que les poètes aient toujours, volontairement et involontairement, provoqué la contradiction de leurs lecteurs. Je cite le texte bien connu de Ducasse, qui me semble d'ailleurs dépasser singulièrement l'interprétation directe qu'en a donnée Soupault et que j'utilise ici, mais provisoirement et sous toutes réserves. ... J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewickz, Byron, Milton, Southey, Alfred de Musset, Baudelaire, etc... Naturellement j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants. Ainsi peut-on enrôler dans la morale les immoralistes et utiliser pour la propagande révolutionnaire les textes les plus contrarévolutionnaires”*.

<sup>697</sup> Claude Cahun, *Les Paris sont ouverts...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 515.

<sup>698</sup> Ivi., p. 514.

<sup>699</sup> Claude Cahun, *Lettre à André Breton 18 janvier 1946*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 384 : *“Nous avons eu pendant quatre ans (...) une activité surréaliste militante comme nous avons voulu en voir lors de Contre-Attaque”* ; Claude Cahun, *Lettre à Lilette Richter 11 février 1946*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme...*, op. cit. p. 384 : *“je m'efforçai de mettre tout ce que j'avais, à commencer par le surréalisme, et jusqu'à Suzanne”* ; Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy...*, in

all'impegno politico di Cahun, sia come la trasposizione dei nodi teorici fondamentali esposti in *Les Paris sont ouverts* (1934).

È nel 1937, proprio negli anni del Fronte popolare,<sup>700</sup> che le due donne si trasferiscono sull'isola di Jersey, (luogo da loro frequentato più volte durante numerosi soggiorni estivi), lontano dalla scena artistica parigina, molto probabilmente per far perdere le proprie tracce<sup>701</sup> e fuggire così alle persecuzioni razziali.<sup>702</sup>

---

Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 714 : “De juillet 1940 (invasion de Jersey) à mai 1945 (libération des îles de la Manche) - oui, même en prison, même «au secret» - j'écrivais pour inciter les hommes - y compris les soldats allemands - à se libérer «de la double servitude de la guerre et de la misère» (page 47). Et ce qui m'animait (ce qui me permit de concevoir cette activité patriotique, ce qui me donna les moyens de la pratiquer) c'était précisément la pensée de gauche, la pensée pacifiste, surréaliste, et même communiste (la dialectique matérialiste)...”.

<sup>700</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 377 : “En vérité jamais je n'avais tant aimé Paris qu'alors (presqu'alors): durant la période dite de “Front populaire”... à son début du moins”.

<sup>701</sup> Laura ‘Lou’ Bailey and Lizzie Thynne, *Beyond Representation : Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making, History of Photography*, Volume 29, Number 2, Summer 2005, p. 139: “From 1937, living in Jersey, Cahun reverted to her birth name, Lucy Schwob. Joe Mière, one of the young Jersey men and women imprisoned with Cahun and Malherbe for their acts of resistance during the German Occupation, recalled her ‘looking like a nun’. Indeed, some images taken with friends in the 1930s show Cahun dressed in stylish but ‘respectable’ dresses. In Jersey, ‘Lucy Schwob’ became a cover for Cahun’s continuing radical artistic practice. Malherbe was known as ‘Bertie’ by her fellow prisoners and, as implied by Mière and other Jersey residents, was the more ‘butch’ of the couple. She and Cahun passed as ‘the Schwob sisters’ to the locals throughout the seventeen years they were together on the island, ironically using both Cahun’s paternal name and an assumed blood kinship to disguise the fact that there were partners”.

<sup>702</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 627 : “Mon pseudonyme aurait pu me signaler comme juive dès 1940? Il n'en fut rien. En France, ceux qui connaissaient le pseudonyme ignoraient mon départ - ou me crurent repartie pour l'Angleterre - ou s'abstinrent de m'écrire. Les quelques amis intimes à qui j'avais, dès août 1940, adressé quelques lignes dérisoires - genre message Croix Rouge - me répondirent en adressant «Lucy Schwob», conformément à ma signature. Cela allait de soi. Nous avons reçu... je crois... quelques lettres adressées «Claude Cahun». J'ai un vague souvenir d'une carte postale d'un poète, fonctionnaire de métier - souvenir à cause du choc de son adresse à lui : à Vichy ! et du ton désinvolte de ses excellentes nouvelles... La chose en resta là. Sans doute le bureau central (de la poste jersiaise) était-il peu surveillé au début de l'Occupation... Il en alla tout autrement ensuite. (...) De 1940 à 1944, le nom de Schwob était beaucoup plus gênant pour nous que celui, ignoré ici, de Cahun. On avait l'habitude d'employer plus souvent mon nom que celui de Suzanne: «Malherbe» étant d'une prononciation plus difficile pour les Anglais. Changer cette habitude en 1940 eût été plus imprudent que de la laisser subsister.” ; Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 378 : “Je n'en savais rien moi-même – rien consciemment – ou plutôt rien qui ne me parût absurde sitôt formulé (aussi je m'en abstins, malgré l'habitude de tout danger... C'est à la fin de l'année 1936 que le projet se forma dans mon esprit, sitôt que la mort de ma belle-mère eut rompu le dernier lien de famille. Nous avions des amis, des relations agréables, intéressantes surtout, une vie stable, aisée, heureuse. Suzanne ne voulait pas partir : elle n'aime pas bouger et pensait que la vie à la campagne ne me conviendrait pas si bien que je le prétendais (...). Je proposai Jersey, sachant bien que je ne l'entraînerais pas plus loin. Pour ma part j'eusse préféré l'Angleterre... ou... ?” ; Suzanne Malherbe, *Lettre à Charles-Henri Barbier, Pâques, 1952*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit. p. 429 : “Je commence à penser que nous n'y resterons plus bien longtemps. Je sais que Lucette a depuis longtemps le désir de s'en aller. Pour moi j'ai toujours détesté et redouté les changements. Mais les conditions économiques d'une part et d'autre part l'accroissements, chaque année, de la foule qui nous gâche la belle

La residenza da loro scelta, “La Roquaise”,<sup>703</sup> viene più volte evocata mediante descrizioni straordinariamente dettagliate nelle lettere agli amici Charles Henri Barbier,<sup>704</sup> Paul Levy e Gaston Ferdière, oltre che in *Aveux non avenues*.<sup>705</sup>

La casa è un vero e proprio labirinto di stanze con un giardino edenico dove una natura rigogliosa domina incontrastata, un luogo tanto impenetrabile dall'esterno, soprattutto per gli abitanti dell'isola, quanto aperto a ogni fantasia al suo interno, immortalato in suggestive immagini fotografiche (Fig. 102, 103), nelle quali entrambe le artiste svelano gli innumerevoli angoli nascosti e la vista del mare, ai loro ospiti Henri Michaux, Jacqueline e Aube Breton (Fig. 104).<sup>706</sup>

---

saison, font que j'en viens peu à peu à sa manière de voir (...). Si l'on est condamné à vivre dans la foule, je crois qu'elle est plus tolérable à Paris qu'à la campagne”.

<sup>703</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 665: “Ici, émerveillement d'une illusion de vacances indéfinies, du jardin déjà en fleurs. Il semblait qu'il ne nous restait plus qu'à apprivoiser les arbres, les oiseaux, les portes, les fenêtres et tirant de la malle un vêtement approprié, le plus court et léger, à plonger dans le soleil et la mer”.

<sup>704</sup> Ivi., p. 666 : “Il faut que je décrive l'endroit car il jouera son rôle dans la suite. Il s'agit d'une vieille maison basse en épais granit (vieille du XIVe siècle environ mais modernisée). Toutes les pièces communiquant entre elles, sans couloir. Chaque chambre traverse la maison, avec ses fenêtres au nord (vers la route) et au midi (vers la mer). Devant la maison une allée pavée du même granit mène aux hangars dilapidés, granges (quand la maison fut ferme), un garage (mais nous n'avions pas de voiture ni l'intention d'en acquérir) était le plus commode pour l'outillage nécessaire à l'entretien du jardin. Ce jardin a deux entrées principales. L'une à l'ouest, du côté des hangars. L'autre à l'est, du côté de la cuisine. Pour aller de la cuisine aux hangars, on passe nécessairement tout le long de la maison. De même, pour aller à la cuisine, si l'on entre par la porte ouest du jardin. La porte-fenêtre principale de la maison est indiscernable, chaque pièce à la sienne, donnant au midi. Seule, la cuisine a une porte vers l'est. L'ensemble n'est pas grand mais était en quelque sorte isolé dans la baie”.

<sup>705</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 260 : “ Mais un rythme supérieur me possède. L'air pur, la mer limpide, le ciel sans tache, — une fatigue proportionnée, un repos bien réparti... Il me faudra pour quitter ce pays de gaieté de cœur une attraction bien forte. C'est un amour plus fort que d'un pays natal — le lieu où j'ai pris conscience de moi-même, où j'ai commencé d'imaginer que je pensais! Où je me suis aimée pour la première fois. ”.

<sup>706</sup> Cfr. Shelley Rice, *Inverted Odissey*, in Shelley Rice (Edited by), *Inverted Odissey, Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman...*, op., cit. p. 33 “Under siege on this tiny Island because of her religious background, Cahun photographed herself continually during these years within the confines of her property. These pictures are different from the earlier ones; focusing less on the body and more on the landscape and the environment, the later works are transformations not of the self but of the space. Mostly taken outdoors, her pictures of the sea, of cemeteries, of tropical trees or roads and beaches give the impression of vast stretches of land and radical changes of scene. Unable to move, Cahun created a global stage in her back yard; her domestic environment is transformed in these tiny black-and-white snapshots into a world theater. (...) Cahun's photographic works provided her with a parallel universe, a mental theater where she could live the imaginary life with a freedom that was denied her in historical world”.



**Figura 102 - Claude Cahun, *La Roquaise*, Jersey Heritage Museum, s.d.**



**Figura 103 - Claude Cahun, *St Brelade's Beach*, Jersey Heritage Museum, s.d.**



**Figura 104 - Claude Cahun, *Self- portrait (with Henri Michaux)*, Jersey Heritage Museum, 1938; Claude Cahun, *Breton Jacqueline and daughter Aube*, Jersey Heritage Museum, 1939**

Il primo luglio 1940 i tedeschi invadono l'isola di Jersey (Fig. 105), e Claude Cahun con Suzanne Malherbe scelgono di non fuggire: insieme si preparano a svolgere un'intensa attività di resistenza, di contro-propaganda e di demoralizzazione verso le truppe d'occupazione, agendo con innumerevoli azioni eclatanti: dall'elaborazione di volantini ai fotomontaggi realizzati con ogni genere di riviste fortunosamente reperite sull'isola.



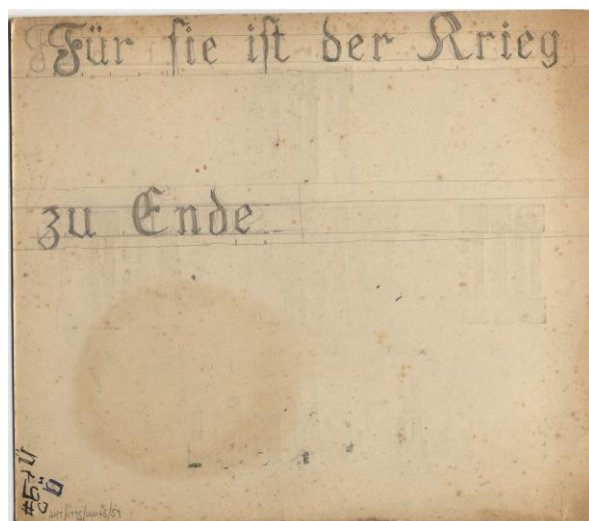
**Figura 105 - Claude Cahun, *Cat at window of La Rocquaise, Germans on beach*, Jersey Heritage Trust, s.d.**

In un campo di lavori forzati gestito dai nazisti (Organisation Todt), situato vicino alla loro casa le due donne, durante le ore del coprifuoco, aiutate dall'oscurità, portano aiuto e viveri ai prigionieri provenienti dall'est Europa, che vivono in condizioni orribili, condannati a costruire il sistema difensivo dell'isola.

La vicinanza della loro casa al cimitero, fa sì che in occasione dei funerali dei militari nazisti, che qui vengono sepolti, le due artiste approfittino per mettere i loro volantini nelle

auto parcheggiate nei pressi della loro abitazione.

Ha particolare risonanza un'azione da loro intrapresa: la fabbricazione di croci con l'iscrizione: "Per loro la guerra è finita"<sup>707</sup> (Fig. 106), piantate nel cimitero.



**Figura 106 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Notice for armed forces permits with a handwritten note on the back pronouncing that the war was near to end*, Jersey Heritage Museum, 1943**

Accanto a tutte queste manifestazioni, alcune delle quali si contraddistinguono per una forte componente di messa in scena teatrale, le due donne conducono dal luglio 1940,<sup>708</sup> per quasi quattro anni una campagna di demoralizzazione delle truppe d'occupazione, con l'ausilio di volantini (si stima in un numero di circa 6000), incitanti all'ammutinamento, scritti in lingua tedesca (che Suzanne conosceva bene), realizzati anche mediante giornali

<sup>707</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 684 : "Au cours des années 42-44, nous avons fabriqué des croix de bois peint en noir (forme ordinaire) avec peinte en blanc une inscription en lettres gothiques: « Für Sie ist der Krieg zu Ende » (pour eux la guerre est finie). L'idée, cette fois, était de Suzanne. Elle me plaisait beaucoup et j'insistai sur la répétition – la proximité même créant selon moi le meilleur des alibis. Les nuits noires, en l'absence de sentinelle, nous sortions".

<sup>708</sup> Suzanne Malherbe, *Jersey Evening Post*, June 30th, 1945, in Clair Follain, *Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – Résistants*, in Louise Downie (Edited by), *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore...*, op. cit., p. 83: "It all started in 1940 in a small way and grew as time went on. We always to BBC and any other news we could get which was not tainted by Boche propaganda, and it made us perfectly sick to hear the "news" put out by Radio Paris, so we decided to run a news service of our own for the benefit of the German troops. We were inspired by the broadcasts by "Colonel Britton" on the European service of the BBC".



illustrati, pubblicità, proclami che circolavano fra le truppe, e firmati “Il Soldato Senza Nome”, alcuni dei quali oggi disponibili on-line sul sito del Museo di Jersey.<sup>709</sup>

Le diverse modalità di composizione viengono rievocate dall'autrice nelle parole di *Le Muet dans la mêlée*.<sup>710</sup>

Claude poi descrive questa loro attività come dettata da un'urgenza che non poteva più attendere oltre:

“L'idée venait d'une coïncidence. Un numéro du journal illustré *Le Crapouillot*, datant de 32-33 (je ne sais) en tous cas consacré à l'Allemagne en passe de devenir hitlérienne. Je le lisais pour la première fois. Avec une curiosité compréhensible. Des mots allemands me frappèrent. C'est cela qui m'avait rendue jusqu'alors la conception de ce que je cherchais impossible - de ne pas savoir l'allemand.

Ces mots me fascinaient. Ils étaient présentés dans ce journal comme le

---

<sup>709</sup> Jersey Heritage Museum : “Variety of original and carbon copied propaganda leaflets produced by Lucie Schwob and Suzanne Malherbe during the German Occupation of Jersey including 'die Soldaten ohne namen’”.

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147011&LIMIT=50>

Jersey Heritage Museum : “Notice for armed forces permits with a handwritten note [by Schwob or Malherbe?] on the back pronouncing that the war was near to end”.

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147147&LIMIT=50>

<sup>710</sup> Claude Cahun, *Le Muet dans la mêlée*..., in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 627 : “Je dactylographiais aux heures que j'escomptais tranquilles. Nous achetions en ville des rouleaux de papiers de soie mince que je coupais à la taille appropriée. Je mêlai les couleurs. Il y avait le blanc, le plus lisible. Pourtant l'attrait des couleurs pastel et d'un rouge superbe avait ses avantages. On trouvait facilement ces papiers - servant aux usages ménagers, à commencer par «l'hygiénique». Avec ce papier mince et du carbone (dont j'avais par chance une provision en 40) je pouvais aller jusqu'à 12 copies à la fois (lisibles) sur mon Underwood qui avait un fameux estomac et une santé résistant à l'usage fantaisiste que j'en ai toujours fait - aimant les dessins typographiques. J'en avais composé un que je répétais souvent, texte à l'appui. Il représentait avec une simplicité enfantine la route du soldat, jonchée de «tombés», bordée de croix - et ne menant nulle part... Calculs incessants, exactitude scrupuleuse de la copiste. Après, Suzanne relisait, et la moindre erreur typographique, pouvant évoquer un inconscient non-allemand, me forçait à flanquer au feu (il y en avait un par bonheur) et recommencer. L'Underwood ayant des accents français, l'attention était plus nécessaire encore. J'avais un ruban rouge et vert, un autre noir et rouge. Je variaais ça aussi. J'aurais aimé avoir plusieurs machines - mais il n'y avait pas moyen. J'avais dit à Edna qu'il ne fallait jamais parler de la mienne parce que je comptais la cacher en cas de réquisition. C'était un point de vue normal dans l'île. Les papiers tapés, relus, rangés en pile; chaque pile contenant des textes différents, je procédais au pliage et à la mise sous enveloppes. Nous avions des enveloppes fortes, petites, d'un genre populaire. Nous faisions à l'un des coins un trou à F emporte pièce. On pouvait y passer une ficelle ou un fil de fer en S pour accrocher à des barbelés ou des grilles. Pour les portes en bois nous nous servions de punaises - une seule en haut au milieu de l'enveloppe la présentait bien. La distribution avait lieu en ville, aux abords de la ville ou dans notre région”.

slogan des nazis avant la prise du pouvoir.

La phrase était: «Shrecken ohne Ende oder Ende mit Schrecken ! (...) Ce n'était nullement un slogan, mais une vérité, une constatation tragique. Comment amener les Allemands à voir cette vérité (prématurée pour eux), à lire la phrase comme je la lisais? ». <sup>711</sup>

La loro contro propaganda non ha tanto l'obiettivo di rappresentare il nemico come un aggressore, ma si propone di incoraggiare i soldati tedeschi a dubitare della validità della guerra, affinché si ribellino agli ordini dei loro superiori.

Per dare l'impressione che si tratta di una ribellione internazionale, i volantini vengono redatti in diverse lingue: ceco, tedesco, greco, spagnolo, italiano, russo.

“Der Soldat ohne Namen” (il soldato senza nome), ricorda la figura del “milite ignoto”, anche se risulta completamente diversa. Il personaggio inventato dalla Cahun rifiuta la retorica impiegata per giustificare la guerra in nome di uno *humor noir* che, contro la violenza nazista, propone il riso come arma efficace, <sup>712</sup> appropriandosi di alcuni slogan della propaganda hitleriana come “La force par la joie”, che viene sostituito con l'ironico: “La force par la fuite”. <sup>713</sup>

Kristine von Oehsen, osserva come nei collages realizzati dalle artiste vengano poste in rilievo le differenze tra l'eredità culturale tedesca e la politica hitleriana:

“Schwob et Malherbe soulignent de façon répétée le fait que la culture national-socialiste est assez différente de l'héritage allemand (...). L'objectif consiste à encourager les soldats à réfléchir à leur propre mérite en faisant allusion aux valeurs allemandes et non à celles du national-socialisme”. <sup>714</sup>

---

<sup>711</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits*, op. cit., p. 677-678.

<sup>712</sup> François Leperlier, *Claude Cahun: l'écart et la métamorphose...*, op. cit., p. 285.

<sup>713</sup> Jersey Heritage Museum: “Variety of original and carbon copied propaganda leaflets produced by Lucie Schwob and Suzanne Malherbe during the German Occupation of Jersey including 'die Soldaten ohne namen’”.

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147011&LIMIT=50>

<sup>714</sup> Kristine Von Oehsen, *Der Soldat ohne Namen : Lucy Schwob's Resistance Work on Jersey 1940-1944*, intervention lors du colloque *Surrealism Laid Bare, Even*, West Dean College, Mai 2003, in Lizzie Thynne, *Action indirecte: politique...*, op. cit., p. 79.

Non è un caso che la forte componente performativa strettamente legata all'immedesimazione e alla riproduzione dell'identità tedesca, che le due artiste avevano messo in scena, mette in difficoltà a tal punto le autorità che, nell'agosto 1944 queste credono alla veridicità di un volantino redatto dalle due donne.<sup>715</sup>

Ciò che davvero sorprende è la varietà delle differenti forme artistiche<sup>716</sup> con cui la Cahun e la Malherbe si cimentano nel produrre il materiale di propaganda: la cura riposta nella composizione, la ricerca di effetti grafici come l'inserimento di "disegni dattilografici" (si pensi a quelli ideati per *Héroïnes*), e non da ultimo l'impiego fantasioso, anche dei libri appartenenti alla loro biblioteca personale.

Fra essi *Surrealismus*, come scrive Claude: "édité par Vitezslav Nezval, daté de 1935, revue qui ne comporte pas de traduction. J'ai employé le texte de René Crevel de confiance, les "yeux fermés""",<sup>717</sup> o come fa notare Leperlier, gli studi di Albert Béguin, fra cui *L'Âme romantique et le rêve*, a cui l'autrice dice di attingere a piene mani,<sup>718</sup> e persino gli interventi di André Breton, speaker per tre anni delle emissioni francesi di *Voice of America*:

"Vous avez vécu près de nous, sans vous en douter, d'étranges heures en d'étranges compagnies... Vous fûtes témoin muet par inadvertance (hélas ! j'eus d'autres malencontreuses distractions ce jour-là) de notre arrestation le

---

<sup>715</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 629 : "Cette fantaisie de 40-41 était uniquement destinée à occuper facticement la police allemande «keep them out of mischief», comme disent les Anglais. (...) Ils restèrent fort inquiets d'une de nos inventions du même ordre: « Rendez-vous aux grottes de Piémont ». Ce rendez-vous là avait été non seulement rédigé en allemand mais dans les termes mêmes d'une convocation de groupe pour réunion culturelle nazie. Nous avions eu la chance de tomber sur une de ces convocations perdue, ou jetée au bord d'un chemin. Je l'avais recopiée, imitant le papier, la «typographie», et me bornant à changer quelques mots. Plus la signature: «der Soldat ohne Namen». J'indiquais un mot de passe: Liebknecht-Frieden-Freiheit (ou quelque chose d'analogue). Le jour et l'heure les plus plausibles. Puis, nous avions distribué, dans nos paquets. Provocation? Quel risque? Les soldats n'iraient pas. Ils penseraient peut-être que la chose existait. (...) Mais encore, en août 1944, notre «convocation» les inquiétait; ils ne pouvaient croire qu'elle était purement imaginaire..."

<sup>716</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., op. cit., p. 692 : " En dehors des papiers dactylographiés je continuais les collages et fabriquais divers objets symboliques. Il y eut des périodes à ça. Une sorte de calendrier. On tirait une bande dissimulée entre deux cartons, et par une «fenêtre» on lisait la «bonne» (!) aventure du soldat envoyé en Russie. Sur la face externe du carton un dessin caricatural en couleur. C'était plus difficile à placer mais quelques occasions se présentèrent. Il y eut la période des sous peints. Je les peignais minutieusement avec des vernis à ongle - il me restait des fonds de flacons fort variés - et parvenais à inscrire très clairement dessus NIEDER MIT KRIEG".

<sup>717</sup> Crf. François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 391.

<sup>718</sup> Ivi., p. 392.

25 juillet 44”.<sup>719</sup>

Per i suoi volantini Claude impiega diversi inchiostri e carte colorate,<sup>720</sup> mentre Suzanne usa le sue capacità di grafica illustrandone le parole.

Nulla delle loro precedenti esperienze viene tralasciato, inclusa la pratica del fotomontaggio, che in *Aveux non avenues*, era giunta a un eccellente grado di perfezionamento.

Sono rimasti pochi esemplari di queste opere, in quanto tutto il materiale su cui viene basato il loro processo viene distrutto.<sup>721</sup> Claude ne è consapevole tanto da affidare al testo, che nei suoi intenti avrebbe dovuto essere pubblicato, *Le Muet dans la mêlée*, la precisa ricostruzione delle fasi di realizzazione di uno dei fotomontaggi distribuiti sull'isola (Fig. 107, 108):

“Une page d'illustré allemand s'était trouvée sous mes yeux aux cours de nos promenades. Je ramassai. Ça devenait machinal de ramasser tout objet allemand sans savoir s'il servirait jamais. Nous sortions avec un sac de toile - comme tant d'autres civils.

L'attitude était la recherche de nourriture dans les fermes ou de ramassage d'herbes pour lapins, etc. Sur cette page une photographie de régiment en marche.

Ça avait l'air plein d'ardeur. Je la tournai en tous sens. Je m'aperçus qu'il suffisait de cacher la moitié de la photo pour changer *complètement* l'impression qu'elle donnait.

Les jambes, les bottes, (sans les visages) n'avaient rien, rien qui put sembler exaltant. Elles étaient tachées de boue (il faut croire qu'il y en avait tout de même eu parfois durant ce printemps ultrasec) et, isolées du reste, fatiguées à l'extrême. Je coupai soigneusement la photo.

---

<sup>719</sup> Claude Cahun, *Lettre à André Breton, 30 juillet 1945*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 393.

<sup>720</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 680 : “J'inscrivais les mots *ohne Ende*, tantôt au crayon-encre violet, tantôt en rouge, au crayon ordinaire ou bien au stylo. Tantôt en majuscules, ou style page d'écriture, ou bien à la hâte, n'importe comment...”.

<sup>721</sup> Claude Cahun, *Cases from « military side »* (inédit): “While we were waiting Liberation, the Germans or their friends (...?) were burning at the Court-Martial, Queen's street, all evidence concerning the trials...”, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure...*, op. cit., p. 391.

À la peinture rouge je traçai par dessus notre ritournelle et cherchai une présentation esthétique.

Je trouvai un joli cadre à la taille voulue. Il contenait une photo d'Oscar Wilde et Alfred Douglas - l'ensemble datait de si loin que je l'avais presque oublié, gardé je ne sais pourquoi si ce n'est que la place dans les placards ne manquait ni à Nantes ni ici. J'ouvris le cadre, substituai la photo de bottes à la photo de 1892 et recollai".<sup>722</sup>

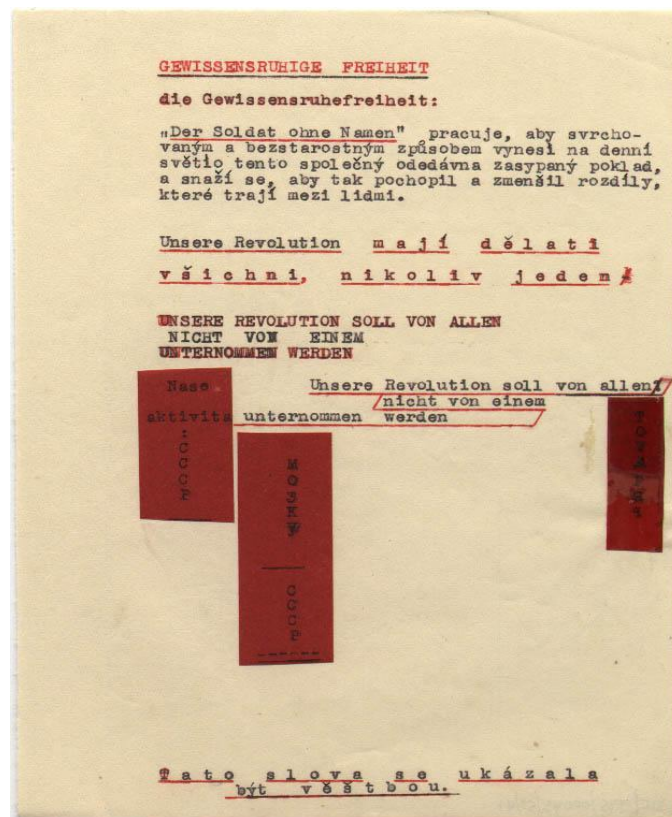
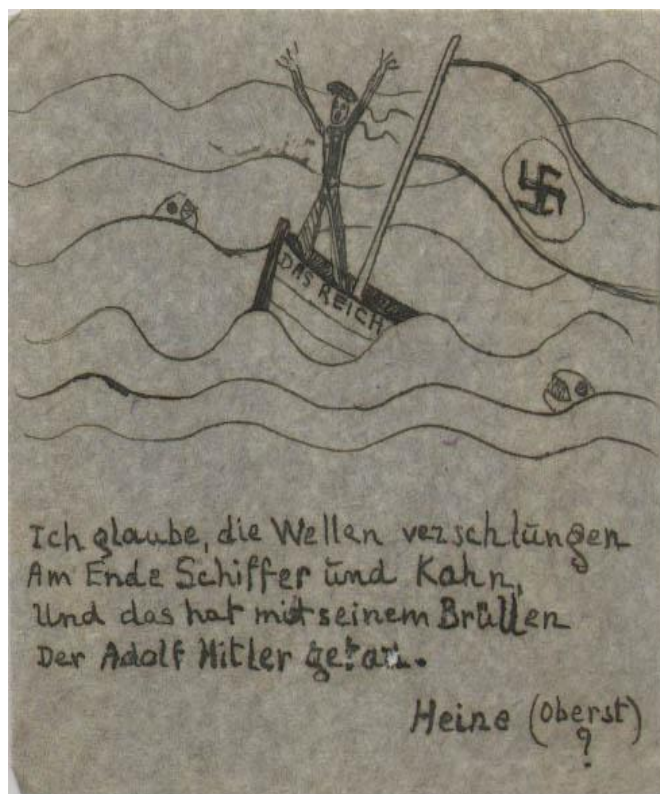


Figura 107 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Variety of original and carbon copied propaganda leaflets during the German Occupation of Jersey including die Soldaten ohne Der Soldat ohne Namen*, Jersey Heritage Museum, 1940-1945

<sup>722</sup> Claude Cahun, *Le Muet dans la mêlée...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 627.



**Figura 108 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Variety of original and carbon copied propaganda leaflets during the German Occupation of Jersey including die Soldaten ohne Der Soldat ohne Namen*, Jersey Heritage Museum, 1940-1945**

L'esperienza della prigionia e dell'impegno politico, come si è visto anche nel caso dell'oggetto che rievoca l'inno nazionale francese, e dalla sua solidarietà espressa nei confronti del pensiero di André Gide, viene interiorizzata a diversi livelli nell'opera dell'artista, tanto da divenire anch'essa parte integrante e inscindibile del suo universo artistico.

A questo proposito sono particolarmente stupefacenti le parole che lei scrive in *Confidences au miroir*, dove stabilisce un implicito collegamento tra la cella in cui è reclusa e la sua condizione di scrittrice.<sup>723</sup>

<sup>723</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 575 : "Si ne j'avais pas de miroir dans ma cellule, j'avais encore moins de confidences à lui faire. En ce temps-là (25 juillet 1944 au 8 mai 1945), du crayon, du papier, choses éminemment interdites, à conquérir et préserver en fraude, avaient

È facilmente comprensibile dunque come questa esperienza divenga parte essenziale della sua opera letteraria:

“Ce que j'avais pour me consoler, c'était mes papiers, mon entreprise de folle. Je ne puis vous donner idée de ce qu'elle était pour moi - par rapport au reste. Tourment certes ! mais au moins un mouvement *de* moi, une porte ouverte, un espoir en même temps qu'une obsession”.<sup>724</sup>

Tutto ciò è evidente a partire dalle note frammentarie con cui essa registra meticolosamente ogni piccolo fatto che accade in prigione, mentre ancora sta vivendo quell'esperienza, sino a giungere al resoconto dettagliato che trova voce nelle lettere scritte dopo qualche anno agli amici più cari, per giungere infine a una vera e propria fusione di quest'esperienza nella sua opera letteraria.

L'artista, in un passo di *Feuilles détachées du scrap book...*, mentre si rivolge alla compagna Suzanne, sembra addirittura rinvenirne le premesse quasi profetiche di *Aveux non avenus*:

“(...) En 1917, en 1918,... l'aurore déjà manquait à ses promesses: *Un horizon perdu dans la brume des vagues. Fragile , un ciel de cristal, un cielpers... A peine azur là-haut se meurent les turquoises. Plat et pommelé, mamelonné, pareil aux champs de sable ou d'émeraude, dunes grises, désert de perle, c'est déjà le matin monotone... Regard triste! Faut-il donc vivre cette journée manquée ?*» Cette citation d'*Aveux non avenus* témoigne de mon état en 1919, de ma vision des choses. (Sous la forme symbolique, ma pensée était objective aussi - tu le sais : elle était consciente.) Mon «désespoir» nous a-t-il empêchées de traverser tant bien que mal ce matin gris, ce vent glacé, ce jour trouble, ces flots traîtres, cet ouragan; d'agir sous le signe de cristal et d'azur de l'aurore? ”.<sup>725</sup>

---

leur emploi d'un intérêt vital immédiat. De tout loisir il en allait de même. La prison me réservait entre autres surprises celle de n'avoir jamais assez de temps pour le programme perpétuellement bouleversé des vingtquatre heures. Écrire pour rien, se laisser aller aux confidences était un luxe. Sur ce point rien n'a changé. La différence est que nos murs et nos planchers nous tendaient, jour et nuit, leurs bouches et leurs oreilles. C'était mieux qu'un écho. Le ricochet de la pensée, ce miroir supérieur, était justement ce qui me manquait presque jamais en ce temps-là”.

<sup>724</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 691.

<sup>725</sup> Claude Cahun, *Feuilles détachées du scrap book...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 652.

Inoltre la tendenza al “bovarysme”, che Claude fa notare all’amico Gaston Ferdière, “Il ne saurait étonner de ma part. Si vous avez jadis feuilleté *Aveux non avenues*, vous y aurez remarqué mes tendances au «bovarysme”,<sup>726</sup> risulta strettamente connessa all’idea di inventare un’altra identità fittizia, grazie alla creazione di un vero e proprio personaggio, una nuova maschera, “Il soldato senza nome”, che si sovrappone alla sua identità.

Anche in prigione la Cahun trasforma la sua esperienza in opera d’arte. Oltre alle note frammentarie che testimoniano ogni momento trascorso fra quelle mura, dedica alla compagna ed a se stessa, uno struggente componimento poetico: *Berceuse pour une condamnée a mort*<sup>727</sup> (Fig. 109).

La Cahun afferma, in un lettera a Levy che “si j’ai lutté avec des camarades d’extrême gauche, c’est que cette cause, sans être la mienne, me paraît juste”,<sup>728</sup> in nome di ideali che per lei sono sempre stati fondamentali quali la libertà d’espressione, o i diritti di ciascun individuo, come si legge anche in *Ne protestez pas contre les mots innocents de la langue française*.<sup>729</sup> E la figura fittizia del “soldato senza nome” in questo contesto diviene un’altra fra le sue inafferrabili identità, che nella lettera scritta a Gaston Ferdière, acquista il significato di un testamento sospeso fra l’esperienza personale, quella politica e l’attività artistica, in linea con ciò che aveva espresso in *Les Paris sont ouverts*:

“Je voulais non seulement donner à ce soldat sans nom que du début j’avais identifié à moi (et moi à lui autant que je pouvais le «voir»), une existence fictive, je voulais lui en fournir une réelle, le susciter - et alors me supprimer, lui passer la main. Il était mieux qualifié que moi pour savoir ce qu’il fallait dire...

Tel avait été mon projet ambitieux”<sup>730</sup>.

---

<sup>726</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 683.

<sup>727</sup> Jersey Heritage Museum : “Poem written about her time in prison by Claude Cahun”.

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?DATABASE=catalo%3Eitempix&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147291&LIMIT=50>

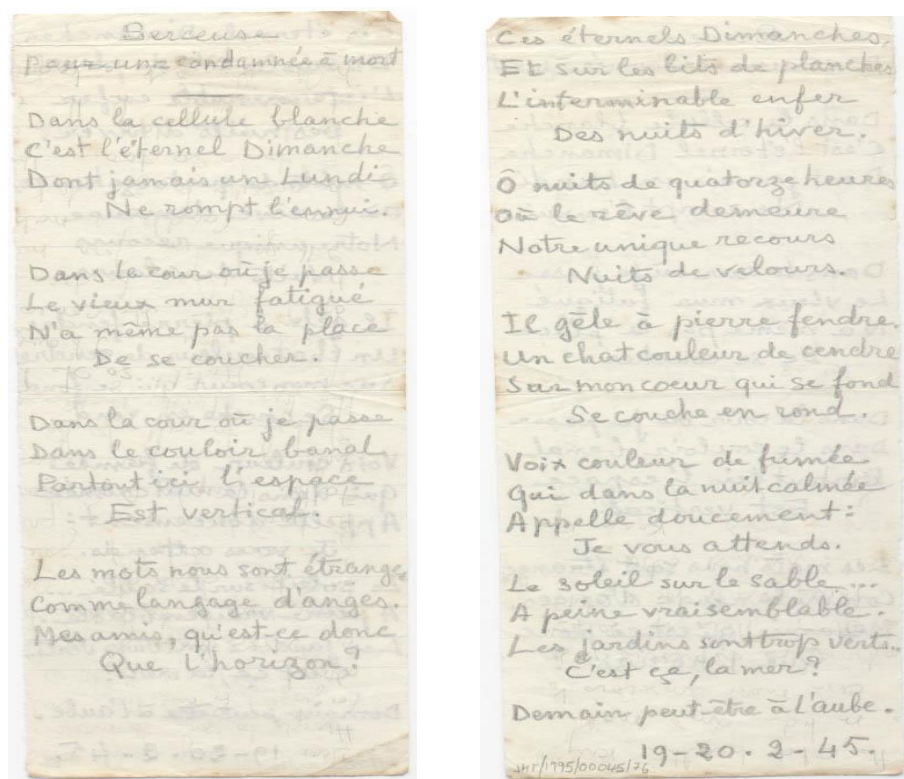
<sup>728</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 715-716.

<sup>729</sup> Claude Cahun, *Ne protestez pas contre les mots innocents de la langue française*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 769 : “Un pas de plus, il se met hors la loi. Le franc-tireur qui prend la responsabilité des fins et des moyens, des ordres qu’il se donne, des actes qu’il accomplit sans entraves ni excuses, voilà la ride au front du brouillard des guerres nationales étrangères à l’homme, voilà dans la guerre civile le citoyen de la république humanisant la guerre même, voilà l’homme encore libre. Qui s’est donné une mission ne peut plus s’engager”.

<sup>730</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière...*, in Claude Cahun, *Écrits*, op. cit., p. 693.



In tal modo le considerazioni di Lizzie Thynne, acquistano un valore del tutto nuovo. La studiosa infatti si sofferma sull'implicito legame che pare stabilirsi tra alcune immagini fotografiche di Claude e i volantini di contro propaganda (Fig. 110).



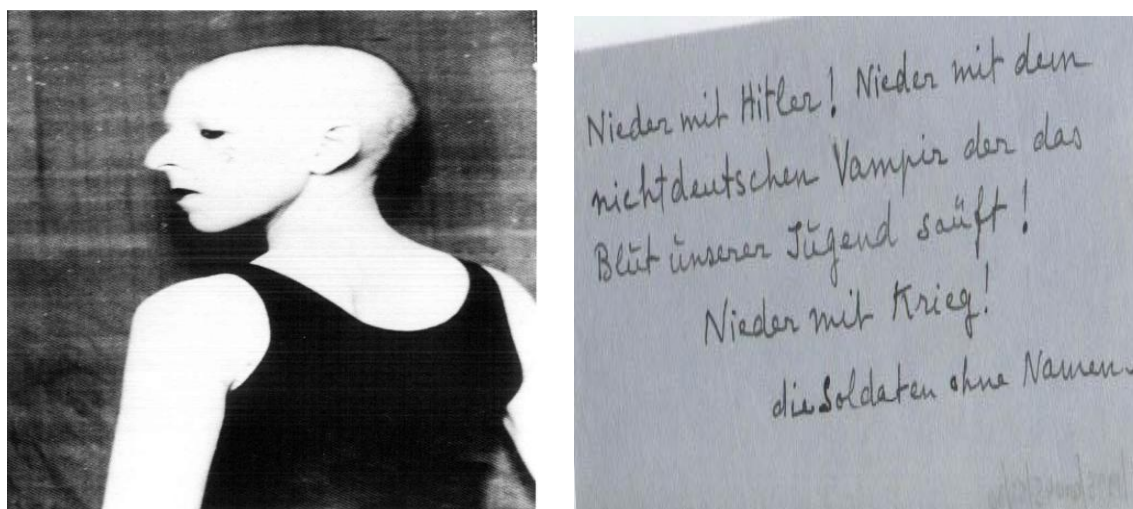
**Figura 109 - Claude Cahun, Poem written about her time in prison by Claude Cahun, Jersey Heritage Museum, 1945**

Si può così notare un'altra modalità con cui l'artista, sempre al centro della sua opera, si sovrappone e si confonde, in questo caso grazie a un atteggiamento autoironico, con i temi da lei sviluppati nella sua azione di resistenza.

Nella Fig. 110 si vede la Cahun che si ritrae in modo da porre in evidenza, come appunto scrive Lizzie Thynne, il suo “profil d'apparence juive”<sup>731</sup> e la pelle di un pallore tale da rievocare quella del *Nosferatu* (1922) di Murnau.

Così facendo, scrive la studiosa, “elle rejoue la conception antisémite prédominante du juif comme vampire, construisant délibérément son identité à travers le regard de l'autre”.<sup>732</sup>

Infatti le due artiste in uno dei loro volantini, descrivono Hitler alla stregua di “un vampire non-allemand qui suce le sang de notre jeunesse” (Fig. 110).<sup>733</sup>



**Figura 110 - Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. Patrick Lezean, 1929 e *Variety of original and carbon copied propaganda leaflets produced by Lucie Schwob and Suzanne Malherbe during the German Occupation of Jersey including 'die Soldaten ohne namen'*, Jersey Heritage Museum, 1940-1944**

L'impegno resistenziale di Claude e Suzanne si conclude con la loro cattura il 25 luglio del 1944. Durante il tragitto di trasferimento in prigione tentano il suicidio con un sonnifero,

<sup>731</sup> Lizzie Thynne, *Action indirecte...*, op. cit., p. 87 ; Cfr. Laura 'Lou' Bailey and Lizzie Thynne, *Beyond Representation : Claude Cahun's Monstruous...*, op. cit., p. 141 : “In her portrait of 1928, Cahun presents herself non only as a sexual but also a racial other – ‘third sex’, Jew, and vampire. The combination of different forms of the abject is provocative, parodic and a deliberate affront to sexological iscoruses. (...) Cahun’ ironic representation of herself as the inverted Jewish monster echoes a similar project in her writing. (...) Her performace of the aject recalls Julia Kristeva’ comment “The abject has only one quality of the object – that of being opposed to I””.

<sup>732</sup> Ibidem.

<sup>733</sup> Lizzie Thynne, *Action indirecte...*, op. cit., p. 87.

ma la dose si rivela insufficiente. Suzanne, credendo che Claude sia morta, cerca in seguito di ripetere il drammatico gesto tagliandosi le vene.<sup>734</sup>

Nel frattempo “La Roquaise” è più volte perquisita e molto materiale fotografico distrutto perché definito pornografico, come risulta dalla testimonianza di un ufficiale nazista annotata nel suo diario *The Von Aufsess occupation diary*:

“A search of the house, full of ugly cubist paintings, brought to light a quantity of pornographic material of an especially revolting nature. One woman had had her head shaved and been thus photographed in the nude from every angle. Thereafter she had worn men’s clothes. Further nude photographs showed both women practising sexual perversion, exhibitionism and flagellation”.<sup>735</sup>

La sentenza a conclusione del processo, pronunciata il 16 novembre 1944, sancisce la loro condanna a morte<sup>736</sup> e la confisca dei beni.<sup>737</sup>

Questo drammatico momento viene rievocato dalla Cahun, in tono ironico, molti anni dopo in *Confidences au miroir*,<sup>738</sup> nella cui opera elenca anche le “prove” a loro carico fra

---

<sup>734</sup> Claude Cahun, *Lettre a Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieure* ..., op. cit. pp. 403-404 : “Le bruit courut dans la prison que j’avais été transportée sur une civière à l’hôpital. (L’ambulance de l’hôpital allemand me ramena paraît-il, dans le même état quelques heures plus tard). Mais Suzanne avait ramassé dans le cour un tesson et tenté de se trancher l’artère du poignet gauche... n’atteignant que la veine (en porte encore pour toujours la cicatrice). Perdit conscience sur son grabat près de sa cuvette pleine de sang”.

<sup>735</sup> Baron Von Aufsess, *The Von Aufsess occupation diary*..., op. cit., p. 61, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieure* ..., op. cit. p. 93.

<sup>736</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 720 : “L’Oberst Sarmsen nous accusa d’être des « francs-tireurs » (il se servit de l’expression française), disant que nous avions usé d’armes spirituelles au lieu d’armes à feu, ce qui, selon lui, était plus grave, car avec des armes à feu on pouvait aussitôt mesurer le dommage causé, tandis qu’avec des armes spirituelles on ne savait jusqu’où il pouvait s’étendre... L’Oberst Sarmsen précisa qu’il considérait que nous avions agi en patriotes et qu’à titre personnel il ne nous blâmait aucunement. Le conseil de Guerre nous condamna donc à être fusillées ; il nous condamnait, en outre, pour n’avoir pas livré notre radio, nos revolvers, et notre appareil photographique, à six ans de travaux forcés et neuf mois de prison - et à la confiscation de tous nos biens”.

<sup>737</sup> Claire Follain, *Lucy Schwob and Suzanne Malherbe – Résistants*..., op. cit., p. 95 : “This was merely a formality as their home had been thoroughly pillaged by the German forces after their arrest. A huge amount of their work and private collection including paintings by Miro, Picasso and Dali went missing and were never recovered. Nothing was left untouched”.

<sup>738</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 609 : “Un temps superbe, ce 16 novembre 1944. À notre droite de grandes fenêtres ensoleillées. La salle chauffée. Quel luxe ! au sortir de nos cellules-frigidaires. Deux grands fauteuils confortables au premier rang, côte à côte, quel délice. Nous sommes au spectacle. Le décor, les acteurs ne nous déçoivent point. Déjà ragaillardies par la ballade en limousine à travers la ville familière. Nos « chauffeurs » d’un Corps d’élite... un genre « reine de beauté

cui alcuni libri dei familiari: *Coeur double* di Maurice Schwob, *Avant la bataille* e *Le danger allemand* del padre e *Aveux non avenues*, oltre a una radio e una macchina fotografica Kodak.<sup>739</sup>

Le due donne trascorrono da quel momento dieci mesi di prigionia, in attesa dell'esecuzione capitale, che verrà dapprima rinviata e poi cancellata il 20 febbraio 1945. Le loro lettere costituiscono il punto di partenza essenziale, su cui Libby Cone incentra il suo romanzo di esordio *War on the margins*.<sup>740</sup>

Ambientato sull'isola di Jersey, di cui viene ricostruita la vita quotidiana a ridosso della seconda guerra mondiale, (1940 al 1945), nel romanzo sono presenti molte delle persone che conoscevano Claude e Suzanne.

La scrittrice ricostruisce poi in maniera precisa l'attività di contropropaganda delle due amiche senza tuttavia rinunciare a una componente letteraria, per cui la sua scrittura risulta quasi il tentativo di rivivere le vicissitudini delle due artiste, in un processo identificativo che, talvolta, è lontano dall'esposizione oggettiva.

Claude e Suzanne vengono dipinte come due rivoluzionarie sprezzanti di ogni pericolo e contemporaneamente consapevoli dell'importanza della loro attività politica, in cui si

---

blonde»... Ils réapparaissent, à l'entracte. Un écriteau à la poignée de la porte où «délibère» le jury. Ils ont mission de nous tenir compagnie. Ils nous ouvrent la porte d'un charmant boudoir. Ils nous offrent du café kneipp; ils s'en versent. Aquarelles aux murs. Vues de Suisse. Tintement des cuillers d'argent contre la porcelaine... ou n'est-ce pas les clochettes des vaches montagnardes. La conversation suit ce cours avenant; l'Engadine... et la philosophie de Nietzsche”.

<sup>739</sup> Claude Cahun, *Lettre à Marianne Schwob, 13 août 1948*, in *Écrits*, op. cit., p. 610 : “Les pièces à conviction s'étaient sur la longue table à tapis vert, la couvrant presque: papiers, dossiers, livres d'art, reliés, brochés, éditions originales, gros sous émaillés, bouts d'étoffes, de bois peint en noir, enluminés d'inscriptions en caractères gothiques, feuillages et plumet végétal, radio, machine à écrire, revolvers, appareil photographique, jumelle, croix de fer en fer blanc au bout d'un fil avec tache rougeâtre au revers: *ce qu'il t'en coûtera...* ”; Ibidem : “ (...) des objets familiers sont posés sur la longue table à tapis vert... presque à portée de ma main... une collection hétéroclite d'objets disparates: *Avant la bataille* et *Le danger allemand*, du nationaliste Maurice Schwob, voisinent avec un pamphlet anarchiste (à propos de la guerre civile espagnole) de Frédéric Delanglade... deux revolvers avec une croix de bois peint... *Coeur double*, de Marcel Schwob, avec un Kodak... une radio avec des «sous» émaillés... *Aveux non avenues*, de Claude Cahun, avec des dossiers bureaucratiques (ce sont nos tracts et nos dépositions ; les tracts accompagnés de lettres indiquant la date et le lieu où ils furent trouvés, souvent avec de longs commentaires, le tout intitulé: «Feindliche propaganda»... ils n'en avaient que 350, ce qui représentait à peine un vingtième de notre production)... une machine à écrire avec des plumets (fleurs de *pampa grass*) et de larges rubans de soie rouge... Je remarque ce qui manque: les diables, les croix de fer, le crâne de panthère... et les illustrés... ils n'en ont que deux (va-t-on jouer au «Scavenger Hunt»?) ”.

<sup>740</sup> Libby Cone, *War on the margins*, Duckworth Overlook , London New York , 2009.

uniscono il moto etico e il valore estetico, come emerge da questo dialogo reinventato nel romanzo di Libby Cone:

“ ‘Well, chérie’ said Suzanne, ‘they continue to commit suicide. I regret the loss of life, but I think it is a good sign, don’t you?’  
(...)  
‘No chérie, I am not aware of any.’ They gazed out to the sea for a silent minute. ‘But it shows that we are not here for retirement, but once again for the advance of revolution and freedom. We are non old aunties yet!’ Lucille coughed as she chuckled and exhaled, and handed Suzanne cigarette”.<sup>741</sup>

Claude e Suzanne escono di prigione l’8 maggio 1945, giorno della liberazione dell’isola, come testimonia una lettera di Claude scritta a Michaux, nel 1952:

“Suzanne a vu comme moi la délatrice, incontestable agent de la Gestapo, vue presque en flagrant délit, au bus. (...) À notre sortie, le 8 mai 1945, nous la croisâmes par hasard dans la rue... elle verdit, tourna sur place, et prit la fuite au pas de course”.<sup>742</sup>

L’immagine in Fig. 111, di cui si ignora l’autore, testimonia proprio il momento della sua liberazione e ha tutto l’aspetto di un’ironica autocelebrazione, nel consueto modo provocatorio con cui la Cahun è solita misurarsi anche nei momenti più critici.

L’artista tiene infatti fra le sue labbra, l’aquila, simbolo del nazismo ricevuta in regalo da due ufficiali tedeschi.<sup>743</sup>

Qui sembra guardare l’obiettivo fotografico, con la consapevolezza di chi è stato sottoposto a una dura prova ma è riuscito a salvarsi, grazie unicamente alle proprie forze.

---

<sup>741</sup> Libby Cone, *War on the margins* ..., op. cit., p. 39.

<sup>742</sup> Claude Cahun, *Lettre à Henri Michaux 18 avril 1952*, in François Leperlier, *Claude Cahun. L’Exotisme intérieure* ..., op. cit. p. 403.

<sup>743</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*..., in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 755 : “Dos au mur, côte à côte, Erich et Karlchen s’arrachaient les insignes et les boutons de leur vareuse. Ils ne voulaient pas laisser ce «plaisir» aux SS qui les attendaient. Ils voulaient aussi nous laisser en souvenir ce que Karlchen nommait «le sale oiseau», qu’il avait jeté par terre avec un soupir de soulagement, puis ramassé en soupirant de nouveau... Ils nous offraient leurs aigles piétines et leurs boutons dorés avec une gravité enfantine qui les faisait ressembler à des personnages de Jean Cocteau. Un refus les eut blessés”.

Nell'immagine seguente (Fig. 112) invece si può vedere Claude, infaticabile combattente e nel contempo testimone di un'epoca, che nel giorno della liberazione dell'isola di Jersey, proprio sotto al marinaio sollevato dalla folla, fa un segno di vittoria.

L'artista, la cui salute è fortemente debilitata dalla prigionia, muore dieci anni dopo questa esperienza, mossa dal desiderio di riprendere a scrivere e riallacciare i contatti con gli amici di Parigi.



**Figura 111 - Unknown Photographer, *Claude Cahun with Nazi badge between her teeth*, Jersey Heritage Museum, 8-5-1945**



**Figura 112 – Unknown Photographer, *Liberation sailor held above crowd*, Jersey Heritage Museum, 09-05-1945**

## Capitolo 5 – Il rifiuto della mimesi

### 5.1 La pulsione iconoclastica

“Je compris vite l'horrible guet-apens: peintres, écrivains, sculpteurs, musiciens même, ils copiaient la vie. Au lieu de la tromper, cette éternelle épouse! C'était à qui lui serait le plus fidèle. Pouvais-je admirer leurs chromos, moi qui déjà n'aimais point le modèle. Pourtant, parfois les «ratés» me plaisaient, ceux d'entre les portraits qu'on ne parvenait point à faire ressemblants. J'achetai les laissés pour compte. Au moins, ces amants du réel étaient *cela, faute de mieux: Pardonnez-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font!*”<sup>744</sup>

(Claude Cahun, *Héroïnes*).

“La mort sans phrases.  
Mort = Simplicité. Une fois pour toutes.  
Vie = Complexités. Toujours à recommencer”<sup>745</sup>.  
(Claude Cahun, *Aveux non avenues*).

Fra i molti contributi dedicati ai vari lavori di Claude Cahun, solo Georgiana Colville pare intuire il potenziale iconoclasta che permea tutta l'opera. Anche se si tratta di una semplice definizione, nell'introduzione del suo *Self-Representation as Symptom*, così descrive alcuni degli elementi che ne caratterizzano l'originalità:

---

<sup>744</sup> Claude Cahun, *Salomé la sceptique*, in *Héroïnes...*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 55-56.

<sup>745</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 397.

“Her work as a photographer and writer who made some of the most iconoclastic, original, and unclassifiable contributions to the surrealist movement was to receive no recognition for almost forty years”.<sup>746</sup>

Molte delle opere letterarie e fotografiche di Claude Cahun sono infatti caratterizzate in maniera più o meno velata da una tensione iconoclasta di cui l'artista è pienamente consapevole, come si legge in *Les paris sont ouverts*: “J'avais toujours admis qu'en un monde nouveau il n'y eût plus de place pour les iconoclastes de mon espèce”.<sup>747</sup>

Gli interrogativi che Bruno Latour pone a premessa della mostra *Iconoclash*,<sup>748</sup> in cui cerca di ridefinire i confini dell'iconofilia e dell'iconoclastia facendo dialogare fra loro immagini artistiche, scientifiche e religiose, potrebbero essere adottati anche nel caso di Claude:

“Per quale motivo tutti questi distruttori di immagini, questi “teoclasti”, questi “inocnoclasti”, questi “ideoclasti” hanno generato una tale favolosa messe di nuove immagini, di nuove icone, di rinnovati mediatori: un più ampio flusso di media, di *idee* più potenti, di *idoli* più forti?  
Come se sfigurare [*defacing*] un oggetto generasse inevitabilmente un nuovo volto [*face*], come se lo sfigurare [*defacement*] e il ricostruire il volto [*refacement*] fossero necessariamente contemporanei”.<sup>749</sup>

Il punto di partenza originario da cui si irradia questa pulsione sembra nuovamente essere un'inesausta volontà di autoaffermazione e annullamento e Claude pare lo suggerisca fra le pagine di *Aveux non avenues*: “Diviser pour assassiner. Dissociation subjective. En procédant par élimination, qu'y a-t-il de nécessaire en moi?”.<sup>750</sup>

Tale annullamento di sé si dispiega mediante un'incessante serie di “rappresentazioni” nel

---

<sup>746</sup> Gerogiana M.M. Colvile, *Self-Representation as a Symptom...*, op. cit., p. 263.

<sup>747</sup> Claude Cahun, *Les Paris sont ouverts*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 594.

<sup>748</sup> Bruno Latour, *Che cos'è Iconoclash*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009: “Iconoclastia è quando noi sappiamo che cosa sta succedendo nel momento in cui si distrugge qualche cosa e conosciamo le motivazioni che sono dietro a quel che sembra un chiaro progetto di distruzione. Iconoclash (parola composta da due termini : *icono* ossia “immagine, icona”; e *-clash* che significa “scontro”), invece è quando non si sa, o si esita, o si è in difficoltà di fronte a un'azione per la quale non c'è modo di sapere, senza ulteriori indagini, se sia distruttiva o costruttiva. Questa mostra è sull'iconoclash, non sull'iconoclastia”.

<sup>749</sup> *Ivi.*, p. 290.

<sup>750</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 291.



senso antimimetico e “intensivo” che Jean Luc Nancy attribuisce alla parola *re-presentation*,<sup>751</sup> a cui ogni volta segue una cancellazione e una nuova reinvenzione di sé, dove l’artista diviene nello stesso tempo soggetto e oggetto della pulsione iconoclasta,<sup>752</sup> mentre dallo spazio intermedio tra un travestimento e l’altro si originano tutte le sue metamorfosi:

“Je désertai vos armées. Je circulai librement dans l'espace intermédiaire. Nous verrons bien si vos dieux ou vos balles m'en peuvent déloger”.<sup>753</sup>

In *Aveux non avenues*, la sua opera più complessa,<sup>754</sup> si trovano molti riferimenti che vanno in questa direzione e che in seguito verranno confermati nelle parole sopra citate espresse dall’artista in *Les paris sont ouverts*.

Non è un caso che la narrazione (oltre a contenere sin dal titolo la negazione dell’idea stessa di confessione), prenda avvio con una definizione sintomatica: il titolo del brevissimo capitolo introduttivo è infatti *L’aventure invisible*, e si conclude con la volontà dell’autrice di spingersi in una zona che lei chiama “la nuit noire”,<sup>755</sup> luogo dove ogni differenza viene annullata e da cui idealmente l’autrice si trova ogni volta a ripartire:

---

<sup>751</sup> Jean-Luc Nancy, *L’immagine interdotta*, in *Tre saggi sull’immagine*, Cronopio, Napoli 2002, p. 67: “Nella parola *re-presentation* il prefisso *re-* non è ripetitivo ma intensivo. La *repraesentatio* è una presentazione sottolineata (rafforzata nel suo tratto e/o nell’apostrofe: destinata a uno sguardo determinato). (Per essere più precisi, nelle lingue neolatine il valore inizialmente iterativo del prefisso *re-* si trasforma spesso in valore intensivo o, come si dice “frequentativo”). La *repraesentatio* è una presentazione sottolineata (rafforzata nel suo tratto e/o nell’apostrofe: destinata a uno sguardo determinato). Perciò la parola prende il suo primo senso dall’uso che se ne fa nel teatro (dove non ha niente a che vedere col numero delle rappresentazioni, e dove, appunto si distingue nettamente dalla “ripetizione”) e dal suo antico significato giuridico: produrre un documento, una prova o anche nel senso di “fare osservare, esporre con insistenza”. (...) Il termine latino traduce il greco *hypotyposis*, che indica uno schizzo, uno schema, la presentazione dei tratti di una figura nel senso più ampio, senza alcuna idea di ripetizione (nella retorica la parola indica la messa in scena di persone o cose come viventi davanti a noi: è ancora di teatro che più o meno si tratta...).

<sup>752</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit. p. 207: “La sirène est la seule victime de la sirène.”; Claude Cahun, *Pour qui écrivez-vous?*, in *Commune* n. 4 décembre 1933, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 538: “C’est assez dire que j’écris, que je souhaite écrire avant tout *contre moi*”.

<sup>753</sup> *Ivi.*, p. 377.

<sup>754</sup> Cfr. Andrea Oberhuber, « *J’ai la manie de l’exception* » : illisibilité, hybridation..., op. cit., p. 82: “Dans *Aveux non avenues*, Claude témoigne d’une nette tendance à la monstruosité fantasmagorique qui reflète celle de certains autoportraits, recyclés et recontextualisés dans les photomontages : monstruosité d’un « je » polymorphe et monstruosité d’un texte que ne se livre pas nonobstant le genre adopté : prose, poésie, dialogue dramatique ou essai. À l’instar des photographes surréalistes qui ont allègrement exploité la distorsion, la solarisation, le double exposition ou le jeu spéculaire, l’auteure joue délibérément sur l’informe, voire le difforme”.

<sup>755</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 178.

“Que puis-je? (...) Confondre une auréole et des éclaboussures?  
Refusant de me cogner aux murs, me cogner aux vitres?  
Dans la nuit noire.  
En attendant d'y voir clair, je veux me traquer, me débattre”.<sup>756</sup>

Lo stessa pulsione trova sbocco anche nell'immagine in Fig. 113, dove è raffigurata una serie confusa di membra a cui si alterna il volto di Claude, mentre nella Fig. 114 si può vedere lo strumento, le forbici, con cui nei fotomontaggi si manifesta materialmente questo impulso, che viene a sua volta espresso con l'immagine di un taglio posto in corrispondenza della fotografia dell'autrice sotto le sembianze di Medusa.



**Figura 113 - Claude Cahun, Marcel Moore, *Photomontage*, in *Aveux non avenus*, 1930**

---

<sup>756</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 178.



Figura 114 - Claude Cahun, *Photomontage*, in *Aveux non avenue*, 1930

Nel primo capitolo di *Aveux non avenue* l'autrice pone poi in evidenza che la sua "aventure sentimentale",<sup>757</sup> ovvero la sua esistenza, si origina da un moto di cancellazione, "les ratures de mon âme",<sup>758</sup> che si costituisce quasi come lo spazio originario da cui proviene la sua scrittura,<sup>759</sup> mentre in un ipotetico dialogo con se stessa, Claude, che non esita a definirsi come un "être faible",<sup>760</sup> così descrive le sue fantasie:

"Hélas ! les êtres faibles n'en font jamais qu'à leur tête (...) Ils vivent leurs fantaisies, se détruisent à leur plaisir et créent seulement s'il leur chante...".<sup>761</sup>

La singolare pulsione iconoclasta, di cui si può leggere anche nel tardo *Confidences au*

<sup>757</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenue*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 179

<sup>758</sup> Ivi., p. 183.

<sup>759</sup> Ibidem : "Je m'amuse à regarder, indiscrete et brutale, sous les ratures de mon âme. Là, des intentions mal avisées se sont ravisées, se sont endormies ; d'autres leur ont passé sur le corps".

<sup>760</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenue*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 261.

<sup>761</sup> Ivi., op. cit., p. 261.

*miroir*,<sup>762</sup> si arricchisce di un ulteriore elemento: le sue origini ebraiche.<sup>763</sup>

Sin dalla scelta strategica del suo pseudonimo,<sup>764</sup> Claude le rivendica senza timore<sup>765</sup> e ne rimarca l'importanza sia nelle opere letterarie, che nelle lettere<sup>766</sup> e nelle immagini fotografiche. In alcune di esse ci sono diverse serie di mani che ricordano l'emblema

---

<sup>762</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 613 : "Lutté avec mes armes d'écrivain de circonstance surréaliste. Lutté sans littérature : tout papier, tout poème, toute peinture à détruire, sitôt vu, sitôt lu".

<sup>763</sup> Claude Cahun, *Lettre à Adrienne Monnier du 20 juin 1928*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, in Marie- Jo Bonnet, *Les deux amies...*, op. cit., p. 226 : "Chère amie, je suis heureuse d'avoir remporté sur ma fausse timidité, sur ma fausse modestie, sur ma fausse discrétion, cette faible victoire : d'avoir fait l'effort d'entrer chez vous, de m'asseoir en face de vous, de vous parler tant bien que mal. (...)

Vous trouverez en moi de l'ambition peut-être téméraire, assurément point basse. Vous y trouverez aussi (vous avez dû le voir... c'est aussi évident que mon origine juive, mais c'est humain in somme) une certaine part d'ambition « réaliste »".

<sup>764</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 711 : "Vous verrez par ailleurs, dans cette lettre, que je ne m'accroche nullement à la mémoire de mon père - pas plus qu'à celle de Marcel Schwob: j'ai toujours porté un pseudonyme pour écrire, le nom d'obscurs parents juifs (Cahun) avec qui je me sentais plus d'affinités. Si je proteste ici c'est par sentiment bien sûr mais surtout par sentiment de justice que j'éprouverais aussi s'il s'agissait d'un mort qui me soit étranger." ; Cfr. Laura 'Lou' Bailey and Lizzie Thynne, *Beyond Representation : Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making...*, op. cit., 137 : "Schwob was also a Jewish name but carried a 'cultural veneer' which offered some protection to its bearers. Cahun was the maiden name of her paternal grandmother, who had partly raised her after her mother's hospitalisation. Using her grandmother's name was thus (again, paradoxically, given her simultaneous adaption of the gender neutral first name, Claude) a way of reconnecting with her female Jewish line as opposed to either the paternal lineage or the problematic maternal one of her insane Protestant mother, Victorine Courbebaisse".

<sup>765</sup> Claude Cahun, *Lettre à Gaston Ferdière*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 696: "Mon nom de passeport et extrait de naissance est Lucy Schwob. (Le nom de Claude Cahun est un pseudonyme choisi pour sa parenté avec Léon Cahun, frère de ma grand-mère paternelle.) Il convient d'ajouter que mon père, Maurice Schwob, mort en 1928, était directeur de journal, Juif (d'origine et non d'opinion mais anti-allemand extrême en 14-18. Écrivit de nombreux articles et livres assez connus en Allemagne). L'ordre pouvait me faire supposer : 1- qu'ils me soupçonnaient au sujet des tracts, sans avoir de preuves; 2- qu'on me recherchait d'après des informations familiales venues de France ; 3- que la consonance allemande du nom les avait intrigués".

<sup>766</sup> Ibidem : "En descendant de l'autobus j'eus une impulsion déraisonnable (Suzanne m'en blâma fort - nous avions déjà posé pas mal de papiers) et dis à Mrs Armstrong mon origine juive. Pour... voir. Elle me répondit qu'elle s'en doutait et qu'elle était antisémite - mais pas comme les Allemands ! Ce qu'elle voulait dire est qu'elle était effectivement raciste, mais raciste anglo-saxonne (encore cela n'inclut qu'une petite minorité à ancêtres choisis)" ; Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 750: "Bode et Cie, sachant l'origine israélite de mon père - athée; l'origine catholique de ma race - convertie au protestantisme ; ayant à leur disposition tous nos papiers de famille, y compris la correspondance de mon arrière-grand-père paternel, rabbin à Francfort-sur-le- Mein, avec sa fille Mathilde, institutrice en Angleterre, suivi des lettres d'amour de mon grand' père George Schwob, à l'époque de ses fiançailles (1853) avec Mathilde (Cahun)... conclurent, sans doute, que mes antécédents religieux étaient indéchiffrables ! - Comment pouvais-je leur dire si j'avais été baptisée - ou non... et, si oui, à l'église catholique ou au temple protestant? Il est vrai qu'au temple protestant de Nantes ma mère m'avait fait suivre «l'école du dimanche», mais ça n'avait duré que quelques mois... ma mère partie de Nantes, je n'y étais pas retournée... et je n'avais que cinq ou six ans... Il est vrai que de douze à treize ans j'avais assisté, dimanches et fêtes, aux offices de l'église anglicane d'Ashted... mais c'est que telle était la coutume de la pension où mon père m'avait envoyée, cette année-là, pour apprendre l'anglais...".

familiare dei Cahun (Fig. 115), come già rammentato nelle osservazioni di François Leperlier e Silvana Turzio, mentre in un'altra immagine la si vede sotto una campana di vetro vestita con un abito scuro su cui spicca un'enorme stella di David, (Fig. 117) la stessa che si vede anche sulla foto del passaporto (Fig. 116) pubblicata nel saggio *Claude Cahun. A sensual politics of photography*<sup>767</sup> e mai apparsa nei cataloghi ufficiali.



**Figura 115 - Claude Cahun, *Hands and Table* (untitled), Jersey Heritage Museum, circa 1936**



**Figura 116 - *Passport photo of Claude Cahun*, private collection, UK**

---

<sup>767</sup> Gen Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography...*, op. cit., p. 84.



**Figura 117 – Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1926**

Anche per quanto riguarda le sue origini l'autrice rivendica per sé una totale indipendenza da qualsiasi vincolo religioso, come scrive in *Le muet dans la mêlée*<sup>768</sup> e in una lettera a Paul Levy:

“J'ai ainsi appris jeune à résister aux conformismes religieux, même païens ou laïques”.

Je ne m'engage qu'à conquérir ma liberté (et encore! - autant qu'il est en moi, autant que les circonstances ne s'avèrent pas absolument accablantes); ce n'est que par mes actes de liberté que je m'éprouve responsable”.<sup>769</sup>

<sup>768</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 658 : “La Bible clame: «la distinction du bien et du mal est l'origine du mal. » Je dis : « c'est l'origine de l'homme. » L'Église clame: « c'est l'œuvre de Satan. C'est le péché d'orgueil. » Je dis : « c'est la politique de l'Église. Le monopole du péché d'orgueil est la pierre sur laquelle elle est bâtie. » La science clame: « cette distinction que vous affirmez n'existe pas dans la nature. » Je dis: « n'est-elle pas à l'origine de n'importe laquelle de vos hypothèses (sous la forme du vrai et du faux?) Comment poursuivre vos travaux sans là créer? Je vous en défie. » Le libre arbitre reste impossible à établir scientifiquement. Que m'importe? La préférence *irrationnelle* du bien a-t-elle jamais existé ici-bas ? *Jamais assez*. J'affirme le droit imprescriptible de l'homme à la distinction *irrationnelle* du bien et du mal, à la *préférence irrationnelle du bien*”.

<sup>769</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 717.

Di particolare interesse risultano a questo proposito le parole che l'artista rivolge a un'amica cattolica di Jersey, Faith, per spiegarle il suo "point de vue messianique païen",<sup>770</sup> che si distingue per un sincretismo filosofico e religioso che fonde fra loro le sue diverse ed eterogenee letture:

"I have tried to do my share... but you cannot call me a Christian. There is a gulf between us.

If you would build a bridge, let it not be a snare. I believe in the search for beauty, for goodness, for understanding, of such men as Socrates, Buddha, da Vinci, Kropotkin, Havelock Ellis...

I believe in the method of thought of such men as Heraclite, Hegel, Karl Marx... I believe in any of these as much and as little as I believe in the way of Jesus. I do not believe in the virtue of scapegoats. I do not believe in redemption by proxy.

If suffering saves your soul, those who crucify must do so - and be damned in order to save you.

It is preposterous. The exaltation of suffering is the misleading way of Christ. This exaltation should be regarded as a sin.

The Jewish people could not save Jesus from the cross without suppressing the Romans and the high-caste Jews ready to do Pontius Pilate's dirty work.

These all knew what they did, but the people knew not what was done unto them for thousand years.

The cross stays put. There have been millions of Christs.

There should be no more. But if Christ is too much, Jesus is not enough.

Let him be brought up-to-date.

Let his spirit of revolt against the oppression of the poor and the weak, his love for joy and freedom, his power to create fraternity be born, increase and multiply.

Let Jesus live. Defend him against the high Priests. Mankind depends on man, on each and all".<sup>771</sup>

Tuttavia, nonostante questo aspetto anticonformista è possibile scorgere nei suoi scritti una notevole familiarità con il testo biblico che conosce sin dall'infanzia:

"Il lui arrivait de parler de (...) l'antique... et de la Palestine... de la Bible... de la Mythologie grecque, de la Grèce, de Sparte, d'Homère, de Socrate...

---

<sup>770</sup> Claude Cahun, *Le muet dans la mêlée*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 645-646.

<sup>771</sup> Ibidem.

Ce sujets, les derniers surtout, me tenaient sous le charme”.<sup>772</sup>

La Bibbia è presente anche nella sua biblioteca insieme a tante altre opere della letteratura classica,<sup>773</sup> tanto da indurla ad affermare che “l'on peut désirer la Bible comme n'importe quelle autre mythologie”.<sup>774</sup>



**Figura 118 - Newscutting of a quote from the book of Isaiah, Bible, s.d., Jersey Heritage Museum**<sup>775</sup>

Proprio perché la Cahun considera il testo biblico come una fonte di archetipi da cui

<sup>772</sup> Claude Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier*, 21 janvier 1951, in François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur* ..., op. cit. p. 26.

<sup>773</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 751 : “Et nous avons retrouvé (à Government House) notre édition française de la Bible. Nous avons même retrouvé ma bible et mon William Shakespeare, de Parson's Mead (à Métropole Hôtel)... en même temps que de rares éditions, ayant appartenu à Marcel Schwob: les poèmes de François Villon... et ceux de Lord Alfred Douglas (dont les haines familiales valurent deux ans de travaux forcés à Oscar Wilde).” ; Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 750: « Au moment de cet interrogatoire, je savais - par Edna - le pillage de notre maison, c'est pourquoi je ne perdais pas une occasion de les gêner un peu. Par les geôliers, je fis demander une Bible illustrée, traduite en français par le Maître de Sacy, reliée en trois gros volumes. (Cette belle édition - de 1837 - avait appartenu au grand' père de Suzanne, Léonce Malherbe, Directeur de l'École de médecine de Nantes, comme, après lui, son fils Albert.) Ma demande restée sans réponse, je priai Heinrich de transmettre à La Kommandantur une seconde demande. À défaut de la Bible en trois volumes, je me contenterais de la version anglaise, du petit volume noir «Qu'on trouverait chez nous sans grand' peine»... (Un livre de prix à mon nom; je l'avais reçu à Parson's Mead, en 1908, ce qui se trouvait imprimé sur la feuille de garde.) Ma demande restée sans réponse, je revins à la charge, toujours de vive voix (je n'avais pas de quoi écrire) et m'adressant à H., parlant anglais et chargé des liaisons administratives avec le Komm. «Ne pouvait-on vraiment pas m'accorder une Bible? Assurément le Rector de St Brelade m'en prêterait une volontiers. Ne pouvait-on le lui faire demander de ma part?». (Remarquez que j'eusse aisément pu obtenir la chose clandestinement - mais cela n'était pas leur affaire. D'autre part, je ne tenais nullement à me poser vis-à-vis des Jersiais, en général, en croyante privée des secours de la religion : le fait est que je ne suis pas croyante et ne voulais pas passer pour une hypocrite près de ceux qui me connaissaient bien, ni, de toute façon, pour ce que je n'étais pas. Mais cela non plus n'était pas l'affaire des Allemands”.

<sup>774</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits*..., op. cit., p. 750.

<sup>775</sup> Jersey Heritage Museum: “Newscutting of a quote from the book of Isaiah, bible”

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je/wwwopac.exe?&DATABASE=catalo&LANGUAGE=0&DEBUG=0&BRIEFADAPL=../web/archbrf&DETAILADAPL=../web/wwwreq&%250=300147726&LIMIT=50>



attingere a piene mani, nella sua raccolta di racconti *Héroïnes* non esita a proporre una rilettura dissacratoria e per certi aspetti “iconoclasta” di alcune famose icone femminili presenti nella Bibbia fra cui Eva, Dalila, Giuditta, Salomé, come fa notare Leperlier:

“Ève est une ingénue qui se moque de la loi ; Dalila une séductrice qui finit par aimer son pire ennemi ; Judith se révolte contre son peuple ; (...) Salomé est une esthète qui prend le monde pour un théâtre”.<sup>776</sup>

Non è un caso che questi racconti siano scritti in forma di monologhi quasi a voler suggerire da parte dell’artista una possibile sovrapposizione tra lei e le protagoniste dei racconti<sup>777</sup> grazie a numerose allusioni biografiche: ricordi d’infanzia, del padre, della madre e della compagna Suzanne.

L’eterogeneo insieme di elementi sin qui delineati, (le origini ebraiche, l’anticonformismo, la conoscenza del testo biblico), confluiscono tutti ancora una volta verso un unico sbocco prospettico, la sua volontà, lei ebrea, “moi juive”,<sup>778</sup> di fonderli nella propria attività artistica, che considera la “délectation morose”<sup>779</sup> per eccellenza:

“Moi, juive au point d'utiliser mes péchés à mon salut, de mettre en œuvre mes sous-produits, de me surprendre continuellement, l'œil en crochet, au bord de ma propre poubelle! ”.<sup>780</sup>

---

<sup>776</sup> François Leperlier, *Des fables intempestives...*, in Claude Cahun. *Héroïnes*, Éditions Mille et une nuits, Paris 2006, p. 111.

<sup>777</sup> Georgiana Colville, *Derrière le miroir déformant des autoportraits : Héroïnes*, in Andrea Oberhuber, Claude Cahun. *Contexte, posture...*, op. cit., p. 121 : “ On peut donc considérer “La Sadique Judit”, “Cendrillon, l’enfant humble et hautaine”, “La Belle”, “Hélène la rebelle”, et “L’Allumeuse (Pénélope l’Irrésolue”, entre autres *Héroïnes* de Claude Cahun comme des déformations anamorphiques de personnages de la Bible, de l’épopée d’Homère, des contes de Perrault ou des Frères Grimm, plutôt que comme de simples satires. Car la satire, comme l’ironie ou le sarcasme, vise à ridiculiser un texte ou un narrateur et à le faire paraître indigne de confiance, attitude qui n’est pas absente des *Héroïnes*” ; Joëlle Papillon, *L’entre-deux de la réécriture : les Héroïnes*, in Andrea Oberhuber, Claude Cahun. *Contexte, posture...*, op. cit., p. 144 : “Claude Cahun, quant à elle, positionne franchement ses *Héroïnes* dans l’entre-deux, dans un équilibre instable entre le passé et le présent. (...) Au delà des binarisme ancienne/nouvelle, bonne/méchante, pure/impure, féminine/masculine, l’héroïne cahunienne s’occupe à brouiller les frontières”.

<sup>778</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 211.

<sup>779</sup> Ivi., p. 231 : “L’art est la délectation morose par excellence, un triste et tendre essai d’éterniser nos dilections, de rappeler l’amour qui passe. (d’un moment pénible) — Sur le moment, je t’assure, cela n’avait rien d’agréable ; ça n’avait l’air de rien. Volupté morose mûrie par la mémoire... C’est maintenant qu’il est bon d’en souffrir”.

<sup>780</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 211.

A questo punto non si può evitare di fare alcune brevi riflessioni in merito all'interdetto visivo che tanto ha condizionato la cultura ebraica sin dalle origini.

Esiste, infatti, per gli ebrei un divieto relativo all'immagine che viene espresso nel secondo Comandamento del Decalogo contenuto in *Esodo 20, 3-6*,<sup>781</sup> ripreso anche in testi posteriori biblici ed extra biblici che condannano ripetutamente ogni rappresentazione figurativa.<sup>782</sup>

Suddiviso in quattro parti, il Comandamento contiene nella prima, il principio monoteistico, nella seconda il divieto di raffigurazione con immagini materiali – questo è il passo più controverso – nella terza si proibisce di prestare culto agli dei ed alle immagini, nella quarta si enuncia un nuovo principio di giustizia punitiva e remuneratrice.<sup>783</sup>

Se tutta la tradizione ebraica è permeata dall'imprescindibile centralità della parola, come sottolinea acutamente Biancamaria Bruno,<sup>784</sup> e questo aspetto è evidente anche nell'opera

---

<sup>781</sup> La traduzione usata di questo passo biblico è quella di Rav Dario Disegni, *Bibbia ebraica*, La Giuntina, Firenze 2000: “Non avrai altri dèi al mio cospetto. Non ti farai alcuna scultura né immagine qualsiasi di tutto quanto esiste in cielo al di sopra o in terra al di sotto o nelle acque al di sotto della terra. Non ti prostrare loro e non adorarli poiché Io, il Signore tuo D-o, sono un D-o geloso che punisce il peccato dei padri sui figli fino alla terza generazione e alla quarta generazione per coloro che Mi odiano. E che uso bontà fino alla millesima generazione per coloro che Mi amano e che osservano i Miei precetti”; Maria Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006: p. 63 “In Esodo 20, 3-5 si legge che il primo comandamento (“parola”, cfr. anche Deuteronomio 5,7-8), ricevuto da Mosè sul Sinai è quello che di solito è tradotto con “non avrai altri dei davanti a me” ma che alla lettera suona “non ci sarà per te altri □ *elohim* sulla mia faccia”, o “in faccia a me”. Il testo prosegue: “non ti farai sculture o immagini di quello che è su in cielo né di quello che è quaggiù sulla terra, né di quello che è nelle acque sotto terra” (alla lettera “non farai per te idolo – *nefal* – o ogni immagine – *we-kol-temunah* – che nei cieli da sopra e che nella terra da basso o che nelle acque da sotto alla terra”), e conclude con la proibizione a prostrarsi e a servire tali idoli e immagini.”; Stefano Levi della Torre, *Non ti farai alcuna immagine*, in *Zone di turbolenza. Intrecci, somiglianze, conflitti*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2003, “Non ci saranno per te altri dei al mio cospetto. Non ti farai scultura (*pésel*) né alcuna immagine (*temunà*) di ciò che è in cielo al di sopra e in terra al di sotto e nelle acque al di sotto della terra; non ti prostrerai loro né presterai loro culto (Es. 20, 4-5; Deut. 5, 8-9)”.

<sup>782</sup> Stefania Roncolato, *Periplo dell'arte ebraica sulla rotta dell'interdetto visivo. Sosta curiosa a Verona*, Tesi di laurea, Relatore Prof. Giuseppe Laras, Correlatore Prof.ssa Paola Vismara, Università degli Studi di Milano, Anno Accademico 2005/2006, pp. 26-34.

<sup>783</sup> Cfr. Stefania Roncolato, *Periplo dell'arte ebraica sulla rotta dell'interdetto visivo. Sosta curiosa a Verona...*, op. cit.

<sup>784</sup> Biancamaria Bruno, *L'immagine a misura d'uomo*, in *Lettera Internazionale* 76, Roma 2003, p. 36: “Il Dio della Bibbia ha creato il mondo e allo stesso tempo il linguaggio per “chiamare” ogni suo elemento. Dio crea parlando, parla creando. Il Verbo è all'origine di tutto. Ciò che non ha nome non esiste. Dio è puro ente, è tutto e niente, non può avere nome perché non deve essere chiamato. Esiste nella sua ineffabile lontananza e basta. Dio non solo crea le cose e i nomi delle cose: crea per sempre l'arbitrarietà del linguaggio. La parola dell'uomo è incapace di coincidere con la Parola divina. Significato e significante sono separati per sempre: solo in Lui coincidono”.

della Cahun,<sup>785</sup> è pur vero che la storia dell'ebraismo ha oscillato tra interpretazioni più o meno restrittive dell'interdetto visivo.

Il comandamento è sempre stato interpretato dalla cultura ebraica come una proibizione a farsi "creatori" di cose copiate dalla realtà, innanzitutto per allontanare il pericolo dell'idolatria, come sottolinea l'interpretazione ormai riconosciuta che accomuna fra loro diversi studiosi<sup>786</sup> fra cui Jean Luc Nancy,<sup>787</sup> Elio Limentani,<sup>788</sup> ma anche, come sottolinea

---

<sup>785</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 211 : "Et quoi que ce soit que je ramène à moi, je le manipulerai, je lui appliquerai toutes mes formules, je lui essayerai tous mes noms" ; p. 246 : "Le goût de la discussion, de la logique, de la précision, de la poésie, de l'illogisme avec ses papiers en règle, des mots pour les mots".

<sup>786</sup> Bruno Latour, *Che cos'è iconoclash...*, op. cit., p. 294: "Ma quindi allora il secondo comandamento non può più essere seguito. (...) Non c'è alcun bisogno di nascondere l'intenzione e la tensione insita in questa mostra come l'abbiamo immaginata negli ultimi quattro anni: questa è una mostra sul secondo comandamento. Siamo certi di averlo capito correttamente? Non abbiamo continuato a commettere un terrificante errore sul suo significato? Come possiamo riconciliare questa richiesta di una società, una religione e una scienza completamente aniconiche con la straordinaria proliferazione di immagini che caratterizza le nostre culture pienamente mediatizzate? Se le immagini sono così pericolose, perché ne abbiamo così tante? Se sono innocenti, perché scatenano tali e tanto durevoli passioni? Questo è l'enigma, la sospensione, il puzzle visivo, l'iconoclash che noi desideriamo sottoporre allo sguardo dei visitatori e dei lettori".

<sup>787</sup> Jean-Luc Nancy, *L'immagine interdetta...*, op. cit., p. 58: "Bisogna innanzitutto ricordare che il comandamento vieta di farsi immagini "delle cose che sono nel cielo e in alto o sulla terra in basso o nelle acque che sono sotto la terra", vale a dire di ogni cosa, e soprattutto di farne immagini scolpite (l'insistenza sulla scultura e sulla fabbricazione di tali sculture la si ritrova in tutti i testi che fanno parte del corpus biblico e nella tradizione talmudica e cassidica). Il comandamento riguarda la produzione di forme consistenti, intere ed autonome come una statua, e destinate a fare da idolo. È dell'idolatria, quindi che si tratta e non dell'immagine in quanto tale né della "rappresentazione". L'idolo non è la rappresentazione di un dio, ma un dio fabbricato, e il carattere ridicolo e falso della sua divinità è legato proprio a questa fabbricazione. (...) L'idolo, pertanto, non viene condannato, perché è copia o immagine che imita, ma perché è presenza piena, spesso, presenza di un'immanenza in cui nulla si apre (occhio, orecchio o bocca) e da cui nulla si separa (pensiero o parola in fondo a una gola o a uno sguardo). Più tardi i commentari talmudici preciseranno che, se è lecito dipingere – piuttosto che scolpire – dei visi (la questione è circoscritta a ciò che ha aperture...), occorre almeno che questi visi non siano mai completi: la completezza è una compiutezza che chiude, senza accesso, senza passaggio. L'immagine scolpita di un viso compiuto, ecco il vero divieto".

<sup>788</sup> Elio Limentani, *L'iconoclastia ebraica, tra mito e realtà*, in *Lettera Internazionale* 76..., op. cit., p. 38: "L'interdizione alla rappresentazione abbiamo detto, è nel secondo comandamento. (...) È evidente che non si vieta di rappresentare, quanto piuttosto di venerare ciò che si è rappresentato. (...) L'episodio del vitello d'oro è paradigmatico: l'ira di Mosé sceso dal Monte Sinai dove aveva ricevuto i dieci comandamenti non sta tanto nel fatto che gli ebrei fondendo l'oro portato dall'Egitto abbiano forgiato una bestia, quanto piuttosto che sotto a questa bestia venivano consumati riti e si adoravano figure che in nessun modo corrispondono a quella di Dio. Del resto, l'uomo non può immaginare Dio: la sua grandezza e possanza sono per noi inimmaginabili. (...) Se questa è l'interpretazione ormai più accreditata, e valenti studiosi tipo Amos Luzzato o Fiorella Bassan si orientano verso questa direzione, sposando appieno questa tesi che era già figlia della riflessione ebraica del primo dopoguerra, altri insigni pensatori non sono d'accordo: ancora oggi Levinas ne La realtà e l'ombra afferma che l'idolo è caricatura e che la proibizione delle immagini è tra tutti il comandamento essenziale".

Maria Bettetini per “non pretendere di imitare l’unico vero Creatore”,<sup>789</sup> per questo va tutelata la separazione tra Dio e mondo, poiché l’immagine materiale (o scritta) è accettabile se è intesa “come un indizio e non come un’essenza. Idolatria è lo scambiare il retro con la faccia, l’opera con l’Autore, e adorare l’uno come se fosse l’altra”.<sup>790</sup>

Tuttavia se una lettura estremamente rigorosa esclude qualunque figura innanzitutto quella Divina, un’applicazione più tollerante bandisce ogni approccio visuale alla divinità soprattutto per quanto riguarda l’uso idolatrico delle immagini, tant’è vero che gli stessi testi biblici non sono avvolti dal silenzio iconico, bensì abbondano di immagini.<sup>791</sup>

La scoperta nel secolo scorso, durante la prima guerra mondiale, della diffusa utilizzazione di pitture o mosaici in edifici per il culto ebraico ha causato grande stupore e ha dato origine ad una rilettura delle affermazioni sull’interpretazione dell’interdetto dell’immagine<sup>792</sup> e ad una vasta gamma di studi sulle problematiche nell’arte ebraica.<sup>793</sup>

---

<sup>789</sup> Maria Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006: “L’interdetto non riguarda solo l’atto di adorazione di forme (*temunah*) tratte dalla natura, ma, ancora prima, riguarda produrre (*lo’ taaseh*) immagini scolpite, ossia *fesel*, termine derivato dal verbo *fasal* (intagliare), e utilizzato nella Bibbia come sinonimo di “idolo”: nel dibattito iconoclasta vi fu anche chi lo interpretò come “scultura” per dare liceità alle pitture (Volli 1997, 116), ma l’accezione corretta di *fesel* è quella di “figura”, immagine genericamente intesa. Risultano così proibiti tanto i manufatti che rappresentano divinità false, idoli, quanto i risultati di manipolazioni della materia, che potrebbero trasformarsi da *mimēsis* delle creature in divinità (Halbertal e Margalit 1992: 40-42). Va tutelata la separazione tra Dio e mondo, che consente allo stesso tempo la trascendenza del divino e l’autonomia del creato, e che potrebbe essere minacciata da una rappresentazione con caratteristiche simili a quelle della divinità, che non si limiti quindi a riferirsi a Dio (...), ma che nel rappresentare ironicamente avanzi la pretesa di avere in comune qualche proprietà con ciò che rappresenta, e quindi possa essere scambiata per ciò che rappresenta. Ma soprattutto va mantenuta la distanza tra un Dio invisibile e qualunque realtà materiale”.

<sup>790</sup> Stefano Levi della Torre, *Zone di turbolenza...*, op. cit., p. 45; Cfr. Slavoj Žižek, *Credere*, Meltemi, Roma 2005, in Maria Bettetini, *Contro le immagini...*, op. cit., p. 66: “In questa linea, ma capovolgendo la questione, si collocano le recenti e paradossali riflessioni di Slavoj Žižek, secondo il quale la proibizione delle immagini nell’ebraismo deriverebbe da una visione di Dio “totalmente antropomorfizzato”, tanto che “l’incontro con Lui è l’incontro con un’altra persona nel pieno senso della parola – il Dio ebraico prova pienamente collera, sete di vendetta, gelosia” e “questa è la ragione per cui è proibito rappresentarlo: non perché una sua immagine ‘umanizzerebbe’ una pura Entità spirituale, ma perché lo rappresenterebbe troppo fedelmente” (Žižek 2005: 185-186). Chiamando a sostegno la psicanalisi, Žižek afferma la non sostenibilità di un senso di rispetto a motivazione della proibizione delle immagini: il rispetto significa “rispetto della debolezza dell’Altro” (Žižek 2005:2139, evitare una sfida per non vedere l’altro soccombere, e Dio in quanto tale di questo non ha bisogno. Un Dio dunque che non vuole dare troppa confidenza e che proibirebbe una troppo facile identificazione tra la rappresentazione e il rappresentato, in nome di una somiglianza reale e propiziatrice di fraintendimenti”.

<sup>791</sup> Stefania Roncolato, *Periplo dell’arte ebraica sulla rotta dell’interdetto visivo...*, op. cit. pp. 34-37.

<sup>792</sup> Gabrielle Sed-Rajna, *Ebraismo. Piccola enciclopedia*, Rizzoli Libri Illustrati, Milano 2003, p. 29: “Le scoperte archeologiche hanno dimostrato che il Secondo Comandamento non fu mai inteso come una proibizione totale della rappresentazione figurativa. Il divieto fu applicato esclusivamente alle immagini

David Freedberg, nel suo saggio *Il potere delle immagini*, si sofferma proprio sul rifiuto dell'aniconismo da parte della cultura ebraica,<sup>794</sup> mentre sul valore della ricchezza iconica nelle sinagoghe concordano Bruno Zevi<sup>795</sup> e Amos Luzzato il quale scrive che si potrebbe

---

realizzate a scopo di culto (e in questo senso fu rispettato ovunque, senza alcuna eccezione), ma non comportò la rinuncia a raffigurare immagini che avessero altri scopi”.

<sup>793</sup> Francesca Calabi, *Simbolo dell'assenza: le immagini nel giudaismo*, in “Quaderni di storia”, Edizioni Dedalo 1995, p. 9: “Dopo la distruzione del Tempio, come si costruiscono altre forme della tradizione, di lettura e trasmissione, così muta anche il rapporto con il luogo ormai solamente vagheggiato e desiderato, simbolo ed espressione a un tempo di una realtà non più afferrabile, di una spazialità che ha perduto il suo fulcro, di un popolo che deve costituirsi intorno alla temporalità più che alla spazialità.

L'immagine dipinta rappresenta forse allora, l'evocazione dell'assente, la concretizzazione di ciò che non vi è più, il richiamo a ciò che rischia di morire anche nella memoria, come la scrittura della tradizione orale rappresenta per certi versi la sua registrazione, la garanzia che essa non sarà dispersa, che la distruzione del Tempio e di Gerusalemme, la dispersione e l'uccisione delle scuole e dei maestri che la tenevano viva non ne implica l'oblio. [...]

Nel momento della lontananza e della nostalgia, possono darsi dei cambiamenti di segno per cui l'immagine, non più veicolo di idolatria e di determinazioni improprie, diviene evocazione e memoria, chiarimento ed affermazione”.

<sup>794</sup> David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2009, pp. 88-91: “Consideriamo le religioni monoteistiche: i teologi e i legislatori possono inveire contro le immagini figurative e le tradizioni canoniche possono impedirle, ma, in pratica, tali restrizioni sono destinate a fallire. Naturalmente non si tratta solo di una questione pratica: malgrado tutte le proibizioni della Bibbia e le condanne e riserve della *Mishnah*, le culture ebraiche hanno semmai “teso” all'iconico, dalla costruzione del vitello d'oro e di tutte le immagini ricordate nella Bibbia (idolatre o meno) fino alle splendide decorazioni narrative e ornamentali della sinagoga del III secolo a Dura Europo. (...) Perfino in culture come quella islamica ed ebraica, in cui prevalgono le interdizioni nei confronti della rappresentazione antropomorfa e che presentano un'evidente enfaticizzazione della parola rispetto all'immagine, dello scritto sul figurato, la volontà di rappresentazione figurativa – anche antropomorfa – non può essere soppressa. (...) Ci sono inoltre gli esempi ebraici, come il notevole colophon di Joseph ibn Hayyim nella Bibbia Kennicott, del tardo Quattrocento (che del resto non è priva di precedenti), in cui, entro le lettere, si rivelano inseriti animali e figure umane nude, che anzi ne costituiscono la vera e propria armatura. (...) Non è che le lettere si espandano fino a diventare figure, sono le figure che si contraggono fino a diventare lettere. Queste sono le immagini incise proibite, ma sono anche lettere; le lettere sembrano lettere, e lo sono, ma si rivelano anche oggetti figurati: animali, mostri, persone, stelle. Il fatto che l'idea possa essere stata mutuata da manoscritti non ebraici non ha alcuna importanza: l'influenza artistica in casi simili è semplicemente un sintomo dell'impulso psicologico qui delineato. Questa volontà di rappresentare in modo figurato quello di cui si parla piega al proprio scopo qualsiasi modo o schema disponibile. Nella lunga tradizione della micrografia che va dal IX secolo ai giorni nostri intere costellazioni di lettere sono trasformate in figure naturalistiche o mistiche, proprio come nei calligrammi occidentali. (...) Questo modo di ritrarre la scrittura ricorre in situazioni molto diverse, dai testi sacri ai manifesti moderni e perfino (il che è davvero sorprendente) nei ritratti. (...) Possiamo cercare di convincerci che ciò che si trova nella pagina sia pure sempre un testo, ma esso diviene un'immagine. Il bisogno di rappresentazioni figurate non potrebbe essere più evidente che in questi capovolgimenti della nozione comune di testo come fatto estraneo alla rappresentazione”.

<sup>795</sup> Bruno Zevi, *Ebraismo e architettura*, Giuntina, Firenze, 1993, p. 27: “Le pitture e i mosaici ebraici scoperti negli ultimi decenni sono concepiti come concatenazione, trasmesso immediato, intreccio di una figura sull'altra, cioè come narrazione continuata, cinetica, temporalizzata. Sono ascritti alla metà del III secolo, ma dimostrano una tale perizia maturità di linguaggio da rendere pienamente legittima l'ipotesi di cicli precedenti, fonte di ispirazione per la tarda arte romana. Comunque additano la scelta ebraica: no

parlare di una scrittura per immagini talvolta sconfinante “nella esegetica, quasi fosse una traduzione commentata”.<sup>796</sup>

Interessanti a questo proposito sono le riflessioni di Francesca Calabi, che fa notare come una parte della critica tenda a una semplificazione eccessiva del tema del rapporto tra parola ed ascolto, riducendo il problema alla contrapposizione tra mondo greco, che favorisce la visione, e mondo ebraico, che privilegia l’ascolto,<sup>797</sup> confermate anche dalla tesi esposta da Carlo Ginzburg, il quale sostiene che fra mondo greco e mondo ebraico vi sia un’intima simmetria:

“Sulla contiguità tra nome ed immagine sono tornando indagando sul mito. I greci hanno raffigurato i loro dei e ne hanno pronunciato i nomi, hanno ragionato sulla natura dell’immagine e su quella del nome. Ma questa apparente opposizione tra greci ed ebrei forse nasconde una simmetria nascosta: la riflessione greca sul mito, così come la proibizione ebraica dell’idolatria, sono strumenti di distanziamento. Greci ed ebrei, in modi diversi, hanno cercato di elaborare strumenti per guardare criticamente la realtà, senza farsene sommergere”.<sup>798</sup>

A questo punto se l’interdetto visivo si configura come una misura preventiva contro l’idolatria, al fine di porre in evidenza che non vi è somiglianza tra Creatore e creatura, gli studiosi sono pressoché concordi a porre in evidenza un altro aspetto che viene posto in maniera problematica in Genesi 1,26 : “Facciamo l’uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza”.<sup>799</sup> Se è vero che queste parole sembrano in apparente contraddizione con

---

all’immagine immobile, statica, classica, proporzionata e naturalistica: sì al racconto storico, espressionista e dinamico”.

<sup>796</sup> Amos Luzzato, *L’aniconismo ebraico tra immagine e simbolo*, in *L’arte e la Bibbia: immagine come esegesi biblica*, a cura di Timothy Verdon, Biblia, Settimello, p. 98, in Stefania Roncolato, *Periplo dell’arte ebraica sulla rotta dell’interdetto visivo...*, op. cit., p. 57.

<sup>797</sup> Cfr. Stefania Roncolato, *Periplo dell’arte ebraica sulla rotta dell’interdetto visivo...*, op. cit. pp. 43-44.

<sup>798</sup> Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 12.

<sup>799</sup> Maria Bettegini, *Contro le immagini...*, op. cit., p. 65: “L’esegesi ebraica più seguita pone comunque l’accento sul versetto successivo del Genesi: il plurale, al momento dell’azione, diventa singolare e tale resta (Dio “creò”). Rimangono l’immagine e la somiglianza. Ma prima dell’*imago* et *similitudo* della Vulgata, e prima dell’*eikōn* e dell’*homoiōsis* dei Settanta, c’è il testo ebraico con *selem* e *demût*: il primo termine introduce un’idea di “immagine” materiale (da cui *selem* per dire “fotografare”), come una statua (cfr. 1 Samuele 6,5; Re 11,18; Cronache 23,17; anche una statua idolatrica, come in Ezechiele 7, 20 e Numeri 33,52); il secondo in 2 Re 16,10 indica un modellino per l’altare. In tutto ciò si è voluto vedere una “somiglianza” di tipo spirituale, anche se in Ezechiele 23,14 e 2 Cronache 4,3 è utilizzato come sinonimo di *selem*”.

quando detto sopra, ovvero la proibizione a raffigurare qualsiasi immagine, Franco Voltaggio ne offre una chiara lettura:<sup>800</sup>

“È vero che nel libro della Genesi si dice che l’uomo fu creato da Dio a sua immagine e somiglianza, ma forse il senso di questa affermazione andrebbe esplorato con attenzione. (...)

A decifrare con fedeltà il testo biblico ci aiuta il termine somiglianza che ci dice che “simile” non vuol dire “identico”, ma soltanto “approssimato (per difetto) a”; come dire che l’uomo si approssima nelle sue fattezze a quelle del suo creatore, ma non può riprodurle esattamente, allo stesso modo come gli altri elementi della creazione, dagli astri agli animali, sono il segno dell’onnipotenza divina, ma non sono l’onnipotenza divina”.<sup>801</sup>

In quest’ottica assumono particolare rilevanza le parole con cui la Cahun nega l’idea di somiglianza facendo riferimento al testo biblico attraverso un’originale rilettura:<sup>802</sup>

“Dieu se multipliant s'est subdivisé à l'infini.

En vain dans l'univers nous chercherons sa ressemblance.

Ceux qui nous rassemblent dans leur cœur hétérogène (croyant reconstituer l'unité originelle) ce sont des enfants qui jouent dans la poussière, des vieillards qui ne connaissent de leur maîtresse que le grain de sa peau”.<sup>803</sup>

Si potrebbe dunque ipotizzare che il suo tentativo di mascherarsi e travestirsi si configuri come una personale interpretazione del testo biblico, tutta volta ad affermare una soggettività non monolitica e statica, ma in perenne evoluzione, oltre a denotare anche

---

<sup>800</sup> Franco Voltaggio, *L'iconoclastia come problema storico*, in *Lettera Internazionale...*, op. cit., p. 32: “È vero che nel libro della Genesi si dice che l’uomo fu creato da Dio a sua immagine e somiglianza, ma forse il senso di questa affermazione andrebbe esplorato con attenzione. Infatti leggendo più attentamente l’Antico Testamento, si intuisce che quella dell’uomo non è tanto, in accezione propria, l’immagine di Dio, quanto una delle tante immagini delle cose; anche se, indubbiamente – ché altrimenti si smarrirebbe il significato profondo dell’ “alleanza” – l’uomo è una creatura privilegiata”.

<sup>801</sup> Ibidem.

<sup>802</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 234: “Le n...ième jour Dieu regretta d'avoir créé le Ciel et la Terre. Il voulut détruire son œuvre. Mais elle était, tombée dans le domaine public. Alors il descendit en lui-même, se divisa par trois pour atténuer sa responsabilité, inventa le Serpent — et changea de pseudonyme”.

<sup>803</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 420.

un'altra valenza: quella di una pulsione iconoclasta che si presuppone come momento intermedio tra l'ideazione di una maschera e l'altra e, come conseguenza, ne deriva la possibilità di cancellarsi al proprio sguardo e anche allo sguardo altrui.

È un apparire che è al contempo uno sparire e uno sparire che è nello stesso tempo un apparire, non qualcosa che appare e poi scompare, ma lo stesso unico evento: un'offerta ed un rifiuto simultanei e indistinguibili.

La medesima idea che Bruno Latour propone come unico modo di fuggire alle prescrizioni del secondo comandamento nella misura in cui afferma che esiste solo un modo per far credere di osservarlo, “ossia *negare* il lavoro delle proprie mani, nascondere l'azione sempre presente nella fabbricazione, costruzione e produzione di immagini, cancellare la scrittura nel momento stesso in cui si scrive, schiaffeggiarsi le mani nel momento stesso in cui stanno lavorando”.<sup>804</sup>

Se si osservano le immagini in Fig. 119, 120, 121 e 122 si può vedere Claude raffigurata come in una sequenza che, mediante un processo di progressiva limitazione, la conduce a essere sempre la stessa ma allo stesso tempo diversa dai suoi tratti originari (si ricordino i suoi primi autoritratti in Fig. 19) da cui non cessa di distanziarsi.

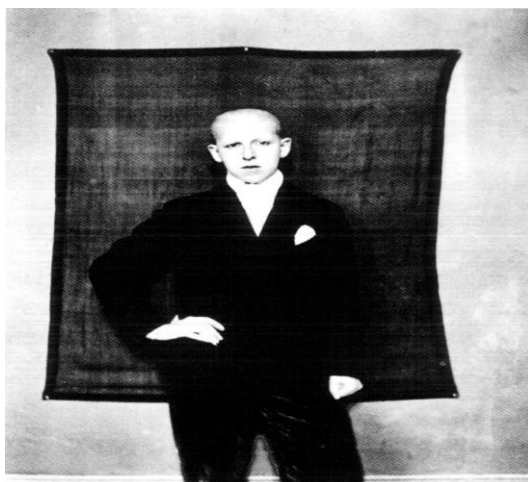
Ecco che la si vede dapprima abbigliata con abiti maschili, poi coperta solo da alcuni veli, in seguito fotografata a mezzo busto e infine in un'inquadratura che prende solo il viso con la calotta cranica deformata anatomicamente come nelle *Distorsions* di André Kertész.

Vi è inoltre un altro importante aspetto che Latour prende in considerazione nel capitolo introduttivo alla mostra *Iconoclash*, uno snodo concettuale che riguarda nuovamente la proibizione insita nel secondo comandamento.

---

<sup>804</sup> Bruno Latour, *Che cos'è iconoclash...*, op. cit., p. 302.





**Figura 119 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1928**



**Figura 120 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929-30**



**Figura 121 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929-30**

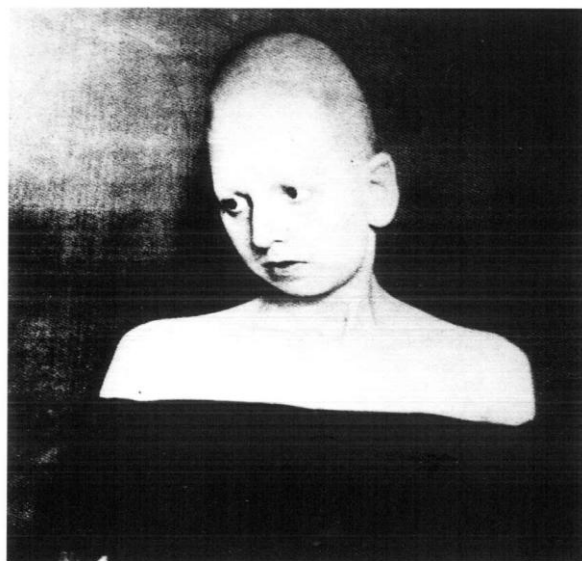


Figura 122 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929-30

Egli afferma che le mediazioni prodotte dall'uomo, fra cui le immagini, sono necessarie a qualsiasi livello, ma non c'è alcun modo di obbedire al comandamento e scegliere tra i due opposti, ovvero se l'oggetto sia stato fatto, o se sia reale.

Si tratta, dice il filosofo di “un'impossibilità strutturale, un'impasse, un doppio vincolo, un delirio. È come chiedere a un manovratore di Bunraku di scegliere, d'ora in avanti, tra mostrare la sua marionetta o mostrare se stesso sul palcoscenico”.<sup>805</sup>

Claude Cahun pare essere pienamente consapevole di questa contraddizione nel momento in cui, in una fotografia mostra se stessa a fianco di un manichino abbigliato come lei, l'oggetto e il soggetto della rappresentazione, l'originale e la copia, l'artefice e l'opera d'arte delle sue incessanti metamorfosi e della sue ossessioni antimimetiche (Fig. 123).

---

<sup>805</sup> Bruno Latour, *Che cos'è iconoclash...*, op. cit., p. 304; Cfr., Laura 'Lou' Bailey and Lizzie Thynne, *Beyond Representation : Claude Cahun's Monstruous...*, op. cit., p. 145: “Cahun uses objects to double herself, such as her portrait of 1939 where she poses in a black cloak next to a dummy in similar dress. Here, 'the fake' questions the authenticity of 'the real' encouraging the viewer to ask which represents the authentic and which is the substitute”.



**Figura 123 - Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. John Wakeham, 1939**

A questo proposito risulta stimolante riportare ciò che Zevi scrive a proposito dell'arte ebraica che si oppone al classicismo, all'illuminismo e al cubismo:

“No al classicismo, perché punta sull'ordine a priori.

No all'illuminismo, perché propugna idee universali, assolute ed assolutistiche.

No al cubismo, perché astrae dalla materia, scompone, sovrappone ed incastra le forme con un processo solo in apparenza dinamico, perché non riguarda l'autofarsi della forma, ma il montaggio di forme. L'ebraismo in arte punta invece sull'anticlassico, sulla destrutturazione espressionista della forma; rigetta i feticci ideologici della proporzione aurea e celebra la relatività; smentisce le leggi autoritarie del bello, ed opta per l'illegalità e la sregolatezza del vero. Ne consegue che per l'ebraismo l'arte non è catartica nel senso mitico ed evasivo. Anzi, come la scienza, avversa i miti di qualsiasi natura, trascendenti o immanenti”<sup>806</sup>.

Il discorso di Zevi include non solo l'arte figurativa, ma anche la musica, l'architettura, la letteratura e la cultura ebraica in generale:

---

<sup>806</sup> Bruno Zevi, *Ebraismo e architettura...*, op. cit., pp. 12-13.

“A livelli diversi, Einstein e Freud sono dissacratori di miti.

Ma Schönberg non è da meno: dissacra l’ottava, formula la dodecafonia e poi relativizza anche questa. Nel campo letterario Kafka; in quello visuale, Soutine o Mendelsohn – sostanzialmente, uno stesso impegno dissacratore e laico, antimitico, antidolatrico.

L’idolo è il vitello d’oro, l’immane interminabile, continuamente rinnovatesi serie di vitello d’oro, di dogmi, di assiomi, di verità rivelate, di eroi marmorei e retorici, di fronte alla quale la storia ebraica è un plebiscito di NO reiterati con leggendario rigore, con incredibile tenacia critica e soprattutto autocritica: un sacerdozio del tempo e dello sviluppo, del comportamento quotidiano, prosaico”.<sup>807</sup>

Se a questo proposito si ripensa all’opera di Claude è facile notare come sia animata da una sorta di astrazione visionaria: immagini e testi provocatori, surreali, appunto perché ideati e voluti in un contesto di partenza, che reclamava obbedienza a un canone implicito e testimoni di una nozione di realtà che non si configura come imitazione dell’esistente, ma sua originale trasfigurazione.

È qui interessante notare come l’artista non cessi di menzionare l’irrisolta polemica con la figura paterna, richiamando un’implicita accusa che pare lui le rivolgesse ovvero quella di culto idolatrico per la propria immagine, dimostrando di conoscere i termini del dibattito intorno all’interdetto visivo, facendo riferimento in maniera velata all’idolatria<sup>808</sup> o citandola direttamente nel testo:<sup>809</sup>

“Tu as incriminé des regards (que toi seul as su voir), je ne sais quels contacts, et mon idolâtrie (ça, c'est la vengeance divine), et mon exagération verbale (honteuse, littéraire). Je la reconnais d'ailleurs, je te donne raison; mais j'ai l'ambition de vivre soumise à d'autres vérités que la vérité littéraire”.<sup>810</sup>

---

<sup>807</sup> Bruno Zevi, *Ebraismo e concezione spazio-temporale dell’arte*, in *Ebraismo e architettura...*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>808</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 289 : “Petit tueur d'amours, j'avais beaucoup d'amants naguère (tous les hommes furent mes amants) ; comme tu as su m'en détacher ! Ton habileté divine ébranla chaque piédestal nouveau, et la statue désormais indigne de mon culte s'écrasait à nos pieds”.

<sup>809</sup> *Ivi.*, p. 280

<sup>810</sup> *Ibidem.*

Un altro aspetto che permette di stabilire una relazione tra l'opera di Claude Cahun, e la pulsione iconoclasta che la caratterizza con l'interdetto visivo nel pensiero ebraico è costituito dal rapporto di consequenzialità che alcuni studiosi istituiscono tra quest'ultimo e l'arte astratta, a cui non è estranea l'artista, le cui parole paiono spingersi in una zona che si propone di negare l'idea stessa di astrazione:

“Je suivrai le sillage dans l'air, la piste sur les eaux, le mirage dans les prunelles. J'ai beau me mettre à taïse. L'abstrait, le rêve, sont aussi limités pour moi que le concret, que le réel”.<sup>811</sup>

Stefano Levi della Torre ritiene che il divieto biblico abbia contribuito ad un continuo fermento intorno allo status dell'immagine e sostiene che la polemica platonica contro le apparenze insieme allo stesso divieto biblico abbiano collaborato nell'imprimere all'arte europea, un “impulso persino ossessivo al superamento di sé che ne fanno un'anomalia”,<sup>812</sup> rispetto alle altre aree culturali del mondo, delineando un orizzonte che egli propone come un'ipotesi su cui riflettere:

“Penso che nel XX secolo la polemica dell'arte astratta contro la figurazione, in nome di un superamento spirituale, sia la propaggine singolarmente viva di un'antichissima controversia”.<sup>813</sup>

Sulla stessa linea di pensiero si collocano le considerazioni del pittore e semiologo Tobia Ravà<sup>814</sup> che nella conclusione della sua tesi, anche lui come Stefano Levi della Torre, giunge a ipotizzare un rapporto tra l'interdetto visivo e l'arte astratta:

“Che possa esistere un rapporto tra l'interdetto visivo nella cultura ebraica e l'arte astratta è un'ipotesi assai interessante, probabilmente l'anello di collegamento è l'arte decorativa, intesa nella sua funzionalità e finalità basti pensare ai rapporti di segno tra l'arte islamica,

---

<sup>811</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 178.

<sup>812</sup> Stefano Levi della Torre, *Non ti farai alcuna immagine...*, op. cit., p. 60.

<sup>813</sup> Ibidem.

<sup>814</sup> Tobia Ravà, *L'immagine proibita. L'interdetto visivo nell'arte ebraica*, Tesi di laurea Anno Accademico 1985-86, Relatore Prof. Omar Calabrese, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia.

l'ultimo periodo dell'arte simbolista e il Blaue Reiter e poi Malevič, Mondrian, Klee e gli altri”<sup>815</sup>

Ravà cita l'opera *Icone della legge* di Massimo Cacciari.<sup>816</sup> Quest'ultimo partendo dalla cultura ebraica mitteleuropea del primo Novecento e ruotando attorno al concetto di icona seguendo un percorso tutto filosofico, “legge la svolta dell'astrazione come torsione positiva ad una soluzione nella superficie del plesso tra rappresentabile e irrepresentabile, per arrivare ad un concetto di astrazione non derivato dalla perdita della referenzialità dell'oggetto ma come distanza tra l'essenza della rappresentabilità ed il tentativo di esprimerla sulla superficie”.<sup>817</sup>

Il conflitto tra rappresentabile e irrepresentabile, può fare da scenario anche a un altro tipo di interpretazione: quella di Rosalind Krauss, che in *Celibi* propone una lettura dell'opera cahuniana alla luce dell'idea di informe batailliano rivedendo così l'intera storia della fotografia surrealista.<sup>818</sup>

Da questo punto di vista, prosegue la Krauss, la posizione della Cahun, in merito alla rappresentazione del soggetto, si può accostare all'idea di sfocatura, attribuita alla maggior parte della produzione surrealista riguardo ai concetti di “informe”, “alterazione”, o “declassamento”.

La predilezione di Claude Cahun per la tematica dell'androgino o del neutro rientra a pieno titolo in questa lettura e trova il massimo grado di espressione nelle linee “informi” di un autoritratto letterario, incluso nell'omonimo racconto di *Héroïnes*, che la fa coincidere con la figura mitica dell'androgino:

---

<sup>815</sup> Tobia Ravà, *L'immagine proibita. L'interdetto visivo nell'arte ebraica ...*, op. cit., pp. 258-259.

<sup>816</sup> Cfr., Massimo Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi, Milano, 1985

<sup>817</sup> Stefania Roncolato, *Periplo dell'arte ebraica sulla rotta dell'interdetto visivo...*, op. cit., p. 124.

<sup>818</sup> Rosalind Krauss, *Claude Cahun e Dora Maar...*, op. cit., p. 5: “Dichiarando che le parole dovevano possedere una funzione più che una definizione scrisse che la funzione propria della parola “informe” è quella di “declassare”, un atto che simultaneamente (1) abbassa o svisciva gli oggetti, privandoli delle loro pretese – nel caso delle parole, del loro significato – e (2) svaluta, o minaccia, i presupposti stessi del significato, in altre parole, l'opposizione strutturale tra termini definiti”.

## “Portrait de l’Androgyne

- Des seins superflus; les dents lourdes et contradictoires ; les yeux et les chevaux du ton le plus banal ; des mains assez fines, mais qu’un démon – le démon de l’hérédité – a tordues, déformées...

La tête ovale de l’esclave, la front trop haut... ou trop bas ; un nez bien réussi dan son genre – hélas ! un genre qui donne de vilaines associations d’images ; la bouche trop sensuelle (...) ; le menton à peine assez saillant ; et par tout le corps de muscles seulement esquissée...”.<sup>819</sup>

Tuttavia se l’idea predominante è quella di rendere manifesta la ricerca di un’indeterminatezza fortemente voluta,<sup>820</sup> come sottolineano anche Sharla Hutchison,<sup>821</sup> Abigail Solomon-Godeau<sup>822</sup> e Katy Kline,<sup>823</sup> l’artista rifiuta di lasciarsi intrappolare in

---

<sup>819</sup> Claude Cahun, *L’Androgyne, héroïne entre les héroïnes*, in Claude Cahun, *Héroïnes...*, op. cit., pp. 81-82.

<sup>820</sup> Catherine Gonnard and Elisabeth Lebovici, *How Could They Say I?*, in Juan Vicente Aliaga (Edited by), *Claude Cahun*, IVAM Institut Valencia d’Art Modern, Valencia 2001: “In Cahun’s case, we never see the naked body. The anatomical difference between the sexes is nor visible and it is only in the last self-portraits in Jersey or in some portraits (like the naked breasts of Jacqueline Lamba seen through a window on which, by the way, Cahun’s shadow is reflected)”.

<sup>821</sup> Sharla Hutchison, *Re-forming Transgressive Sexuality : The Anamorphic Bodies of Cahun and Barnes*, in Sharla Hutchison, *Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Trasgressive Sexuality Claude Cahun and Djuna Barnes, Sympleke: a journal for the intermingling of literary, cultural and theoretical scholarship*, 2003, Vol. 11, n. 1-2, pp. 220-222: “The second strategy used by Cahun and Barnes to disrupt the perspective of their audience is the way that they distort the object of desire by staging the body as both anamorphic and abject. (...) In art, though, anamorphic generally refers to the extreme distortion of an image that results in a dramatically altered perspective. It is in this regard that the anamorphic and abject seem to meet on common ground. As Julia Kristeva explains, when the object of desire becomes abject, when it causes a feeling of revulsion, it is at this point that it begins to be “what disturbs identity, system, [and] order”. (...) Cahun again approaches the limits of the viewer’s knowledge as she stages her body in an autoportrait that Katy Kline aptly describes as an “anamorphic self-study in a void” (...) The use of anamorphic distortion calls attention to the formless of sexual form, not the transgression of it”.

Cfr. Elisabeth Bronfen, *Die hysterische Geste der Porträtfotografie*, in *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2009. (Trad. it: *Il gesto isterico nel ritratto fotografico*, in *Crossmappings. Saggi di cultura visuale*. La traduzione del paragrafo è di Christina Pinetti). Il motivo per cui la studiosa accosta Claude Cahun alle pazienti della clinica psichiatrica di Salpêtrière è da ricercare in un comune ricorso al linguaggio dell’isteria. C’è tuttavia una differenza: laddove con le immagini rappresentanti le malate il fotografo cerca di portare in primo piano la passione tragica, Cahun impiega il linguaggio e il gesto isterico per rappresentare la molteplice alterità del Sé. Sostanzialmente il lavoro artistico di Cahun non sarebbe altro che la ricerca dell’autenticità del Sé. Infatti, questa ricerca si configura come auto-creazione, come metamorfosi del Sé. In questo percorso, la fotografia è impiegata per visualizzare un complesso teatro mentale.

<sup>822</sup> Abigail Solomon-Godeau, *The equivocal “I”: Claude Cahun as Lesbian Subject...*, in Shelley Rice, *Inverted Odissey...*, op. cit., p. 229: “Moreover, Cahun’s textual and visual explorations of femininity or womanliness (as in “Héroïnes” and *Aveux*) deemphasize the body, particularly the eroticized feminine body so ubiquitous in surrealist art in general. (...) Altogether, Cahun’s photographs minimize or efface the body as body, abstracting or otherwise dematerializing it”.

una singola definizione, seppur così sfuggente, tanto da giungere ad affermare che nemmeno la figura mitologica dell'ermafrodito, protagonista del racconto *Salmacis la suffragette*,<sup>824</sup> che nella sua opera tende a coincidere con quella dell'androgino, può circoscrivere i confini labili e indistinti che sono la caratteristica fondativa di una identità che lei stessa vuole inclassificabile e in perenne metamorfosi:

“Les signes ont-ils un sexe? Mon multiple est humain. Un signe hermaphrodite ne suffirait pas à le rendre (à lui rendre justice) ”.<sup>825</sup>

Quindi risulta evidente, come sottolinea Rosalind Krauss, la continuità che si stabilisce tra le modalità visive espresse dall'artista, volte alla creazione di maschere e travestimenti, e “gli effetti di disarticolazione e riarticolazione, o di fantasia e proiezione”,<sup>826</sup> utilizzati da alcuni dei più importanti fotografi a lei contemporanei: si pensi all'uso di specchi deformanti “per agire contro la propria anatomia, come nelle *Distorsions* di Kertész, o alla sua decisione di rannicchiarsi in una credenza, assumendo la mollezza e la docilità di una bambola come nelle *Poupées* di Bellmer”<sup>827</sup> (Fig. 124).

Vi è infine un ultimo aspetto che va rimarcato.

La pulsione iconoclasta che permea la sua opera, si arricchisce di un'altra singolare caratteristica che si oppone alla sua pulsione “à se détruire”: uno spiccato narcisismo, che tuttavia non riporta alle origini del mito, ma le rifugge, conducendo a una sua originale

---

<sup>823</sup> Katy Kline, *In or Out of the Picture...*, op. cit., p. 73: “Cahun’s extreme reworking of the human form is her striking anamorphic self-study in a dark void. The same severely shaven head is stretched so that she is seen simultaneously from two vantage points. The feminine décolletage below and the “unwomanly” bald skull above construct an uneasy combination. As David Bate ponders, “To become not-a-woman and not-a-man in representation is to become what?. One possible answer lies in Ellis’s neither-masculine-nor-feminine”.

<sup>824</sup> François Leperlier, *Nota*, in *Salmacis la suffragette*, in Claude Cahun, *Héroïnes...*, op. cit., p. 71 “Claude Cahun s’adresse ce conte à elle-même. On retrouvera la thématique privilégiée du double genre (féminin/masculin). Salmacis, nymphe de Phrygie, obtint d’être éternellement unie à Hermaphrodite (fils d’Hermès et d’Aphrodite) dont elle était amoureuse – et de ne former qu’un seul corps.”; Claude Cahun, *Salmacis la suffragette...*, op. cit., p. 72 : “Salmacis, la première, se rendit volontairement stérile. Par ses lentes caresses préliminaires, elle désarma le fils d’Hermès et d’Aphrodite, et pour plus de sûreté se fit retirer les ovaires. Ils n’en continuèrent pas moins de s’aimer; mais l’arrière-pensée, le commun souci de perpétuer l’espèce, quelle qu’elle soit (noble ou indigne- ou vainement, lorsqu’impérissable), disparut de leurs cœurs”.

<sup>825</sup> Claude Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 586.

<sup>826</sup> Rosalind Krauss, *Claude Cahun e Dora Maar...*, op. cit., p. 39.

<sup>827</sup> Ibidem.



rilettura in senso antimimetico.

È assai significativo che sin dalla sua opera giovanile, *Les jeux uraniens*, l'autrice stabilisca un ideale collegamento tra l'interdetto visivo: "Ont-ils le droit divin pour faire les autres à leur image ? Vain orgueil. Nous n'imiterons pas ces gens-là"<sup>828</sup> e la negazione dell'idea di somiglianza insita nel mito ovidiano, a voler nuovamente sottolineare il suo rifiuto di un'arte ispirata dai principi della mimesi:

"Tu as adapté la légende ancienne, cherchant à retenir ton ombre bondissante te tenue sur la pente glissante de lumière.

Tu te penchas sur toi-même, réfléchi, contemplatif – et j'ai compris différemment l'allégorie du trop curieux Narcisse, épuisé d'avoir voulu, par delà l'espace, pénétrer la réflexion divine, image invertie et troublante du mystère interdit"<sup>829</sup>.

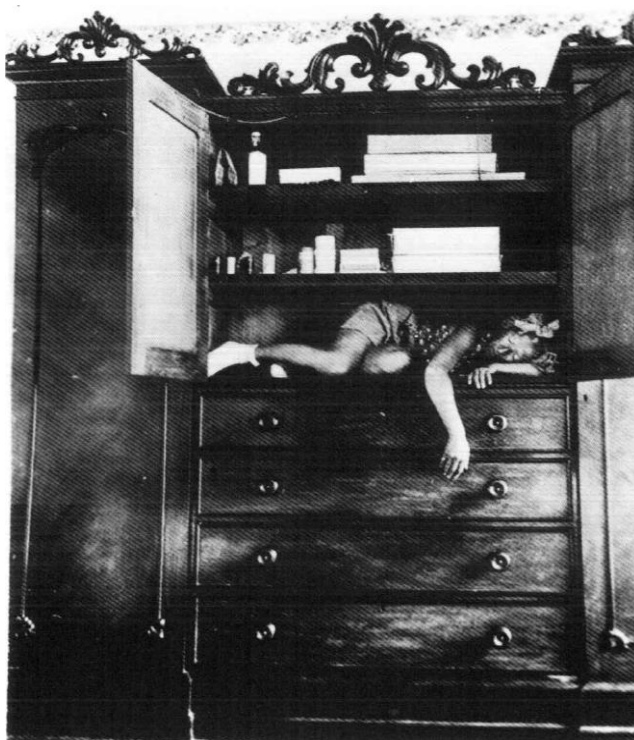


Figura 124 - Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. John Wakeham, 1932

<sup>828</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., pp. 73-74

<sup>829</sup> *Ivi.*, p. 80.

## 5.2 Narciso senza specchio

“Individualisme ? Narcissisme ? Certes. C'est ma meilleure tendance, la seule intentionnelle fidélité dont je sois capable”.<sup>830</sup>  
(Claude Cahun, *Aveux non avenues*).

“Rousseau prenderà così possesso di se stesso col semplice sentimento della propria esistenza senza dovere rimirarsi. Nella rinunzia estatica o nell'espansione immaginaria egli è immediatamente presente a se stesso: è in se stesso, con se stesso. E non ha motivo di ricercare il proprio riflesso che spezzerebbe la preziosa unità ritrovata”.<sup>831</sup>  
(Jean Starobinski, *Narciso senza specchio*, in *Jean-Jacques Rousseau e il pericolo della riflessione*, in *L'occhio vivente*).

Il mito di Narciso, oltre ad essere al centro di variegata discussione negli anni venti come rileva Jennifer Shaw,<sup>832</sup> è presente nell'opera di Claude Cahun sin dalle origini. Ovunque nei suoi testi, a partire da *Les jeux uraniens*, *Éphémérides*, *Aveux non avenues*, e persino

---

<sup>830</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 187.

<sup>831</sup> Jean Starobinski, *Narciso senza specchio*, in *Jean-Jacques Rousseau e il pericolo della riflessione*, in *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1987, p. 146.

<sup>832</sup> Jennifer Shaw, *Narcissus and the Magic Mirror*, in Louise Downie, (Edited by), *Don't kiss me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore...*, op. cit., p. 34: “The story of Narcissus – the youth who dies of love for his own reflection – and his counterpart, Echo, whose love for Narcissus can only be expressed through her repetition of his words – has a long history in the visual and literary arts. Perhaps more than any other theme in *Aveux non avenues*. Narcissus draws together a series of interesting debates of the 1920s ranging from the psychological to the sexological to the literary”.

nelle lettere agli amici,<sup>833</sup> l'artista, profonda conoscitrice dei testi della tradizione classica,<sup>834</sup> trasforma questo mito nello snodo ideale da cui si originano tutte le ossessioni visive che vengono rappresentate anche nelle immagini fotografiche.<sup>835</sup>

Non si tratta della riproposizione del mito come lo abbiamo conosciuto nel testo di Ovidio, non vi è alcun fanciullo che si compiace della propria bellezza e nemmeno una superficie che ne restituisce il riflesso fedele: l'artista ne mette in discussione proprio i motivi più conosciuti.

Molti fra i saggi dedicati alla Cahun hanno indugiato sull'idea di una forte spinta narcisista all'interno della sua opera fotografica, tuttavia pochi di questi hanno individuato nei suoi testi e nelle sue fotografie qualcosa di diverso dal classico mito di Narciso.<sup>836</sup>

Claude Cahun ne ripropone, infatti, una personale versione, luogo in cui convergono tutte le tensioni e le angosce che hanno animato la sua vita e che sono confluite nella sua opera.

Lo fa in particolare nel testo più ambiguo e controverso, *Aveux non avenus*, che contiene il nocciolo di una poetica, disseminata nell'intreccio di innumerevoli rimandi (talora deliberatamente fuorvianti) e di note, nonché di giochi di parole, e allusioni linguistiche e letterarie di ogni origine e tipo, il cui risultato è di grande omogeneità formale.

Non stupisce tuttavia che proprio qui, nel secondo capitolo intitolato *Moi-même (faute de mieux)* l'autrice ponga nuovamente l'accento su se stessa mediante una singolare equazione :

---

<sup>833</sup> Claude Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 727 : "Je me voyais. Parfois Otto m'apportait un miroir qu'il empruntait à un prisonnier jersiais. Mais jamais il ne me laissait seule avec cet objet dangereux".

<sup>834</sup> Cfr. Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit. Ogni paragrafo di cui è composto il dattiloscritto quest'opera è introdotto da citazioni letterarie manoscritte fra cui si possono trovare Platone, Petronio, Marco Aurelio, Seneca.

<sup>835</sup> Cfr. Sul mito di Narciso come origine e essenza della pittura in riferimento al *De pictura* di Leon Battista Alberti, si veda: Philippe Dubois, *Mythologies aux miroir: Narcisse, Méduse*, in *L'acte photographique*, Éditions Labor, Bruxelles 1983, pp. 134-150 ; Lina Bolzoni, *Lo specchio del ritratto fra Petrarca e Marino*, in *Poesia e ritratto nel rinascimento*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari 2008, pp. 5-69.

<sup>836</sup> Cfr., Whitney Chadwick, *An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation*, in Whitney Chadwick (Edited by), *Mirror Images...*, op. cit., p. 10: "In Surrealism, the mirror image, rather than confirming our assumptions about the nature of the real (and its replicability), defamiliarizes the real and opens it up to the forces of the dream, the irrational, and the unconscious. Tanning's mirror both affirm and denies the self, like the mirror evoked by Claude Cahun in her autobiographical narrative *Aveux non avenus*."; Lucy R. Lippard, *Scattering Selves*, in Shelley Rice (Edited by), *Inverted Odissey...*, op. cit., p. 48: "Cahun also seems to have been interrupted in some kind of communion with the self in the mirror, who looks away from the viewer a theme carried through more disturbingly and poetically in *Que me veux-tu?* in which the artist's two shaved heads seem merged at the shoulder like Siamese twins".

“Je suis (le “je” est) un résultat de Dieu multiplié par Dieu divisé par Dieu :

$$\frac{\text{Dieu} \times \text{Dieu}}{\text{D I E U}} = \text{moi} = \text{Dieu}^{837}$$

Tuttavia se il mito di Narciso, come afferma Claude : “est partout. Il nous hante. Il a sans cesse inspiré ce qui perfectionne la vie, depuis le jour fatal où fut captée l'onde sans ride”,<sup>838</sup> poche righe dopo l'artista disinvoltamente nega quanto appena scritto: “« Miroir », « fixer », voilà des mots qui n'ont rien à faire ici”<sup>839</sup> e si sofferma poi sull'idea dell' impossibilità di un riflesso mimetico delineando chiaramente quelli che lei ritiene essere i limiti di Narciso:

“La mort de Narcisse m'a toujours paru la plus incompréhensible.  
Une seule explication s'impose : Narcisse ne s'aimait pas. Il s'est laissé tromper par une image. Il n'a pas su traverser les apparences (...).  
Mais s'il eût su s'aimer par-delà son mirage, son sort heureux eût été, digne de l'envie des siècles, le symbole du paradis vital, le mythe de l'homme privilégié”.<sup>840</sup>

In *Éphémérides* Claude oltre a delineare un singolare ritratto di Narciso che si sovrappone al suo autoritratto, come già spiegato (nel primo capitolo), esprime con fermezza una delle caratteristiche che contraddistinguono la sua particolare idea di narcisismo.

L'artista conclude infatti il suo autoritratto letterario, con una ferma dichiarazione di intenti: “Assez de truchement. Je ne veux plus me voir que dans mes propres yeux.”,<sup>841</sup> che non significa vedersi in un riflesso ma in un modo diverso, in “un étrange et troublant universe”,<sup>842</sup> che si manifesta attraverso “les yeux de l'imagination”,<sup>843</sup> come si legge ancora in *Aveux non avenues*:

---

<sup>837</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 214.

<sup>838</sup> Ivi., p. 218.

<sup>839</sup> Ivi., p. 218.

<sup>840</sup> Ivi., p. 216.

<sup>841</sup> Ivi., p. 216.

<sup>842</sup> Ivi., p. 475.

<sup>843</sup> Ibidem.

“Libéré de l'anneau (cette prison, l'orbite), peut-être le globe de l'œil se mettrait à tourner... Il évoluerait dans le ciel, se peuplerait de mes créatures, adorable monde! .<sup>844</sup>

La negazione di uno sguardo che possa riflettersi, anche se in questo caso si tratta dello specchio dei suoi occhi, appare evidente in uno dei suoi autoritratti più conosciuti ed emblematici, (Fig. 125) poi ripreso in uno dei fotomontaggi inclusi in *Aveux non avenues*, dove lei si raffigura in forma di doppio,<sup>845</sup> indefinita e irriconoscibile, “maison hantée”,<sup>846</sup> con “les yeux ouverts”<sup>847</sup> e lo sguardo che solo in apparenza sembra rivolto a sé stessa. Anche Katy Kline nel corso del suo saggio *In or Our of the Picture*, pone in evidenza questo aspetto:

“The striking contraposed profiles of *Que me veux-tu?*, for example construct doubles who are nonetheless not quite mirror images. This poignant hybrids is one of the few images for which the artist provided a title. Both image and title pose the title's question “What do you want of me?” and underscore Cahun's uncompromising self-interrogation in her quest for identity. The interrupted narcissistic dialogue signified by the broken eye contact implies the impossibility of any answer”.<sup>848</sup>

L'intervallo che si pone fra i suoi due sguardi, viene ulteriormente accentuato dal fotomontaggio in Fig. 126, dove non ci sono occhi che stabiliscono fra loro alcun contatto, “the umbilical chord of narcissism is broken”,<sup>849</sup> afferma anche David Bate.

La figura rovesciata di Claude nelle vesti di *Satan* accentua la lontananza di uno sguardo che si distoglie dalle figure sottostanti e si rivolge verso l'alto, la stessa idea di scissione che pare suggerire anche l'immagine della statua posta ai lati del fotomontaggio.

---

<sup>844</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 423.

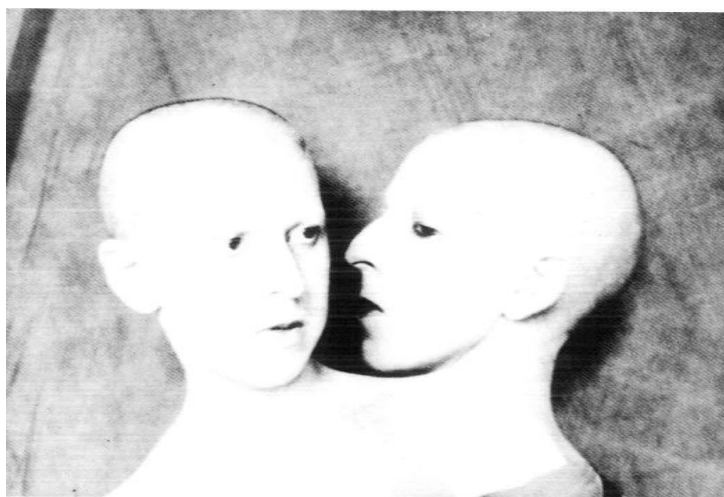
<sup>845</sup> Ivi., p. 295 : “Car il ne faut pas oublier que « nous », ça peut être le couple — ce monstre à deux têtes”.

<sup>846</sup> Ivi., p. 356 : “Maison hantée. (...) Je n'en sortirai pas : je ne conçois pas qu'on sorte de soi-même. Cette maison, cette hantise, il n'est qu'un remède, c'est d'y mettre le feu. Incendie volontaire. Société, vous acquitterez ma mémoire. Je n'ai pas agi par intérêt (vous direz : sans discernement). Je ne m'étais point assurée sur la vie”.

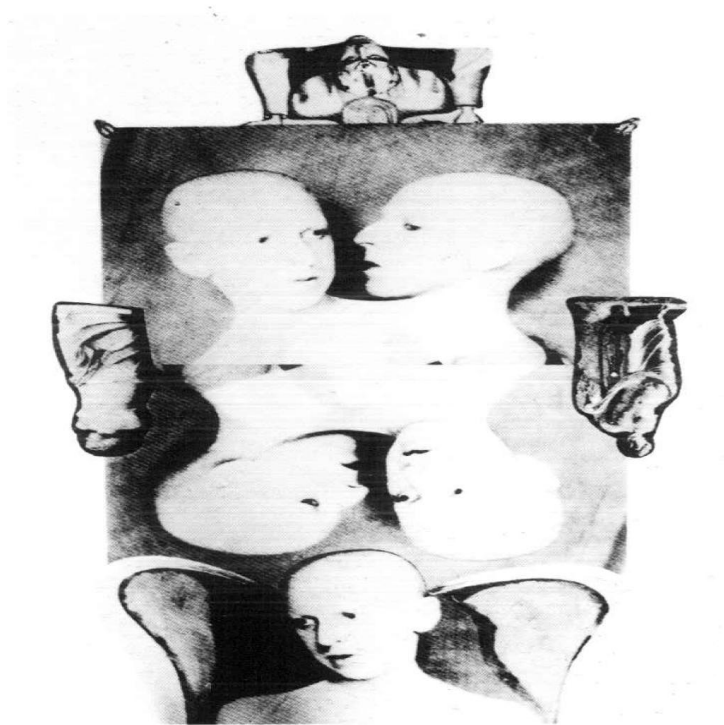
<sup>847</sup> Ivi., p. 335 : “ Chez moi, chez la plupart des enfants, l'expression du désir est bouche fermée, les yeux grands ouverts. Il ne faut pas en abuser. Muet. Unisensuel”.

<sup>848</sup> Katy Kline, *In or out of the picture...*, op. cit., p. 73.

<sup>849</sup> David Bate, *The Mise en Scène of Desire...*, op. cit., p. 8.



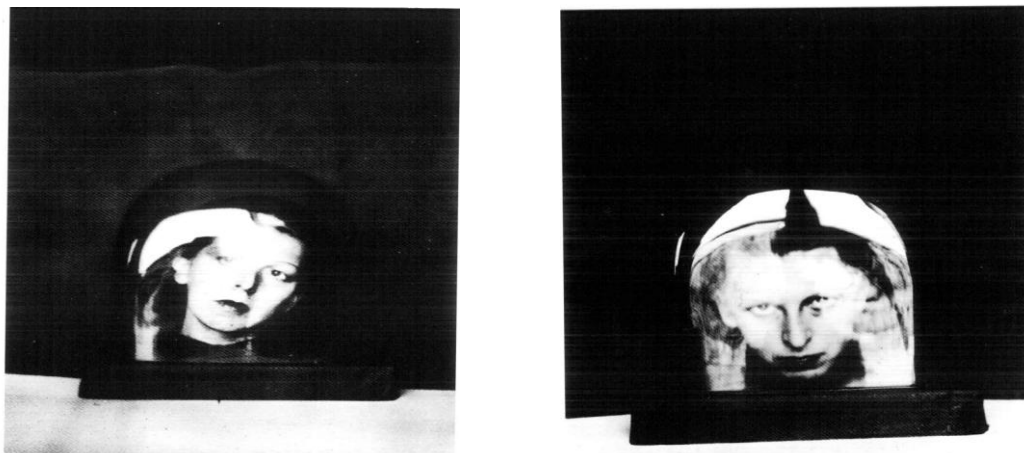
**Figura 125 - Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928**



**Figura 126 –Claude Cahun, Marcel Moore, *Phomontage*, in *Aveux non avenues*, 1930**

Il fatto che Claude Cahun neghi uno sguardo su se stessa che proviene dall'esterno, seppure sia essa stessa colei che guarda, fa riflettere sul fatto di cosa voglia veramente significare “dans mes propres yeux”. Forse il tentativo di ridefinire i propri contorni evitando qualsiasi cosa che non provenga che da dentro lei stessa? Un ulteriore modo di affermare la sua unicità attraverso qualsiasi oggetto che riproduce un'idea di mimesi? Eppure nella dedica a un amico riportata su una copia di *Aveux non avenues* scrive : “Je me vois donc je suis”.<sup>850</sup> A questo proposito la serie fotografica in cui raffigura il suo volto sotto una campana di vetro parrebbe condurre in questa direzione, come rileva l'analisi di Yi-lin Lai, che prende in considerazione una di queste immagini per suggerire come il globo trasparente e sferico, dal significato polisemico, possa anche ricordare un bulbo oculare (Fig. 127, 128):

“Dans cette photo, le modèle semble être pris dans un globe, et il a un œil aveuglé, blessé, rayé, vidé par le reflet de la lumière. Tandis que son autre œil se trouve sur la frontière du clair et de l'obscur et nous regarde avec sérénité. Le globe suggère à la fois la volonté de se saisir par l'œil (globe oculaire), la boîte noire de l'appareil photo et le miroir (par sa surface réfléchissante). Cette photo serait-elle une sorte de résumé de la pratique de l'autoportrait photographique ? ”.<sup>851</sup>



**Figura 127 - Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. Galerie Adam Boxer, 1925**

<sup>850</sup> Claude Cahun, *Dédicace manuscrite* “à Jacques F.R.”, sur un exemplaire de *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., pp. 770.

<sup>851</sup> Yi-lin Lai, *Les impossibles autoportraits de Claude Cahun*, in <http://www.sens-public.org/spip.php?article418>



Figura 128 - Claude Cahun, *Autoportrait*, Coll. Galerie Adam Boxer, 1925

Il rifiuto dell'idea di riflesso è un'altra delle caratteristiche che rendono unica la rilettura del mito operata da Claude, che più volte<sup>852</sup> in *Aveux non avenus* nega l'idea stessa di specchio:

“Fenêtre à guillotine. Une feuille de verre. Où mettrai-je le tain ? En deçà, au delà ; devant ou derrière la vitre ?  
Devant. Je m'emprisonne. Je m'aveugle. Que m'importe, Passant, de te tendre un miroir où tu te reconnais, fût-ce un miroir déformant et signé de ma main? (...)  
Derrière. Je m'enferme également. Je ne saurai rien du dehors. (...)  
Alors, casser les vitres. (...)  
Avec les morceaux, composer un vitrail.  
Travail de Byzance. Transparence, opacité.  
Quel aveu d'artifice! ”<sup>853</sup>

<sup>852</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 276 : “Mon corps humiliait bien souvent ma pensée, mon corps mal construit aux révoltes sans grâce. Elle se vengeait à l'occasion des miroirs, qu'elle recherchait, amoureuse, sadique — et toutefois s'y torturant soi-même. Elle amène ce corps rétif devant son reflet, l'y retient; affecte la surprise et de ne pas d'abord le reconnaître, le critique, le juge — le juge indigne d'elle — l'endort enfin comme un gardien pour s'échapper de cette sordide prison”.

<sup>853</sup> *Ivi.*, p. 209.



Il celebre ritratto con la lunga veste a quadri ne è sicuramente l'esempio più emblematico: il viso rivolto verso l'obiettivo della macchina fotografica ma che si riflette nello specchio, indica il rapporto di appartenenza circolare che si stabilisce fra lei e la sua opera, che coincidono, mentre lo sguardo in macchina, riconduce al proprio sguardo, che genera l'autoritratto (Fig. 129).

A questo proposito, se nel soliloquio, come nel dialogo, parlare significa udirsi, questa visione acustica, nella quale l'orecchio si costituisce come vero e proprio *punctum* (Fig. 130), consente di comprendere appieno, la valenza polisemica di ciò che Mireille Calle-Gruber, chiama "tympanisation de l'image":<sup>854</sup>

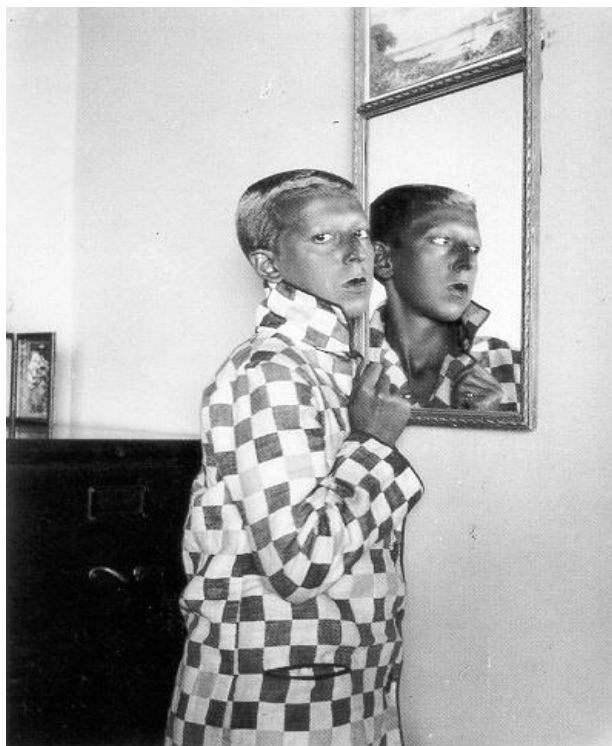
“Enfin, par la mise en œuvre de tous ces procédés, les deux visages, au lieu d'être symétriques, comme ils seraient supposés être en raison de la présence du miroir, se répondent en une forme de variation rythmique : ils ont presque le même contour, même zone d'ombres (notamment sur le front et le nez), et même oreille. L'oreille dans le miroir attire d'ailleurs particulièrement notre attention : d'une part, pour des raisons de composition, elle se trouve sur la ligne médiane de la photo ; d'autre part, elle est comme partagée par les deux visages. De plus, en raison de ses reliefs bien relevés et sa proximité avec le cadre du miroir, cette oreille fait effet de trompe-l'œil et tend à sortir de l'espace du miroir. Ainsi, cette oreille, lieu entre dedans et dehors, devient un véritable passage non seulement entre ces deux visages mais aussi entre des espaces différents. Et serait-ce l'hommage discret de la photographie, art visuel, à ce que pourrait être un art de l'écoute ? ”.<sup>855</sup>

---

<sup>854</sup> Mireille Calle-Gruber, *Créer à la proie de soi-même. L'œuvre photographique de Claude Cahun*, in <http://www.sens-public.org/spip.php?article421> : “L'écho du portrait (ce qui fait *auto*) passe par le conduit auditif. La photo semble avoir retourné l'oreille comme elle retourne l'œil (contre-narcisse : distraite du miroir). L'intérieur tourné vers l'extérieur. Pavillon dehors, la figure s'appareille de la propre oreille. Elle est en sur-écoute. Elle appareille, elle a mis voiles ; elle passe à l'autre comme on dit passer à l'ennemi. L'appareillage de l'œil par l'oreille inscrit le portrait à l'enseigne de l'« écouter voir » : c'est-à-dire par surenchère synesthésique des sens et effet de révélation : « Parle un peu que je te voie » (parole attribuée par Erasme à Socrate, en fait attestée chez Apuléius) ”.

Il y va d'une tympanisation de l'image : de la mise au secret du sujet. Car la bouche murmure à l'oreille et le regard fait passer à l'oblique jusqu'à l'ancre du secret. Le contour du visage, surexposé, au plus grand risque, tend à s'effacer par excès de lumière. L'autoportraitiste a l'oreille à l'œil”.

<sup>855</sup> Cfr., Yi-lin Lai, *Les impossibles autoportraits de Claude Cahun*, op. cit.



**Figura 129 - Claude Cahun, *Self-portrait (reflected image in mirror, checqued jacket)*, Jersey Heritage Museum, 1928**



**Figura 130 - Claude Cahun, *Self-portrait (reflected image in mirror, checqued jacket)*, Jersey Heritage Museum, 1928**

Il rifiuto dello specchio è evidente anche in un'altra immagine in cui si vede l'autrice che, come sempre consapevole della propria messa in scena, (insita anche nell'idea stessa di autoritratto),<sup>856</sup> pone intorno al suo viso una cornice vuota che rievoca uno specchio senza la superficie riflettente (Fig. 131) come si può leggere nelle pagine di *Aveux non avenues*, in cui l'autrice rimarca la duplicità del complesso rapporto che lei stabilisce con se stessa e la propria immagine:

“OE— En vain j'essaye de remettre mon corps à sa  
place (mon corps avec ses dépendances), de me  
voir à la troisième personne.  
Le je est en moi comme l'e pris dans l'o.  
Sortir de l'O...”<sup>857</sup>

Le parole finali “sortir de l'O”, oltre al netto rifiuto del mimetismo, per cui lo specchio non assume più una funzione speculare bensì speculativa, rinvia, nel modo in cui evidenzia nuovamente Yi-lin Lai<sup>858</sup> alla negazione del riflesso:

“L'auteur veut se voir directement sans intermédiaire, et ne veut pas d'une  
vitre partielle et trompeuse.  
L'autoportrait de 1938 (...) montrant son visage derrière un cadre rond (qui  
fait penser au cadre d'un miroir) n'est-elle pas une illustration de ces propos ?  
Non seulement elle veut se scinder pour se voir, mais de plus, elle veut un  
œil qui voit partout, qui se sait, qui se voit”<sup>859</sup>.

---

<sup>856</sup> Yi-lin Lai, *Les impossibles autoportraits de Claude Cahun*, op. cit. : “Si nous feuilletons un album d'autoportraits, qu'ils soient peints ou photographiés, nous remarquons que le miroir est un élément fréquent, puisqu'il est l'instrument qui nous permet de nous voir, donc l'élément primordial d'« auto ». Un peintre se peint grâce à un miroir, un peintre en train de se peindre « à travers » le miroir est donc une scène assez typique de l'autoportrait. Mais ne soyons pas dupes : il s'agit d'une scène, donc d'une mise en scène. Un tableau montrant le peintre en train de se peindre à l'aide d'un miroir n'est point la garantie de l'auto-portrait. Il est toujours possible que ce soit une autre personne qui l'ait peint. L'identification ne peut que rester probable. Dans le cas d'autoportrait, il faut toujours l'élément extrinsèque - le titre - qui le désigne (...).

Dans le cas de la photographie, certains dispositifs de la prise de vue permettent l'identification d'un autoportrait. Mais dans ce cas, la possibilité de composition devient très réduite. D'autant que si la photo veut montrer le photographe en train de se photographier (équivalent d'un peintre en train de se peindre), l'appareil cacherait une grande partie du visage du photographe. Le sujet de la photo deviendrait le « faire » et son instrument, non pas le personnage. Tel serait la condition contradictoire de l'exercice photographique d'un autoportrait”.

<sup>857</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 430.

<sup>858</sup> Yi-lin Lai, *Les impossibles autoportraits de Claude Cahun*, op. cit.

<sup>859</sup> Ibidem.



**Figura 131 - Claude Cahun, *Self- portrait (with round frame)*, Jersey Heritage Museum, s.d.**

L'assenza di riflesso si può constatare inoltre in tutte quelle immagini in cui l'artista impiega l'acqua come oggetto sostitutivo dello specchio.

Emblematica è infatti l'immagine in cui la si vede riflessa in una superficie d'acqua ferma: il corpo ben distinto, gli abiti definiti ma il volto completamente annerito e irriconoscibile e, anche in questo caso, con lo sguardo non rivolto verso il suo riflesso, ma verso l'obiettivo della macchina fotografica (Fig. 132), oppure, in un'altra immagine, dove la si vede con i piedi immersi nell'acqua (Fig. 133) la quale restituisce solo il riflesso dei monti circostanti.

È vero, infatti, come scrive Gaston Bachelard nel saggio che si occupa di analizzare il rapporto tra il mito di Narciso e la "psicologia delle acque", che:

“L'immagine della bagnante, dai luminosi riflessi è falsa. La bagnante, agitando l'acqua, infrange la propria immagine. Chi fa il bagno, non si riflette. Occorre quindi che l'immaginazione venga in soccorso alla realtà. Essa realizza così un desiderio”.<sup>860</sup>

---

<sup>860</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, Red Edizioni, Milano 2006, p. 44.



**Figura 132 - Claude Cahun, *Self-portrait (kneeling beside pond)*, Jersey Heritage Museum, s.d.**



**Figura 133 - Claude Cahun, *Self-portrait (standing on pebbles)*, Jersey Heritage Museum, s.d.**

Non tanto, quindi, come scrive Clara Carpanini, il mito di Narciso “nudo, sdraiato, e proteso verso lo specchio dell’acqua”,<sup>861</sup> ma proprio il suo superamento: il volto della

---

<sup>861</sup> Clara Carpanini, *Vedermi alla terza persona...*, op. cit., p. 80.

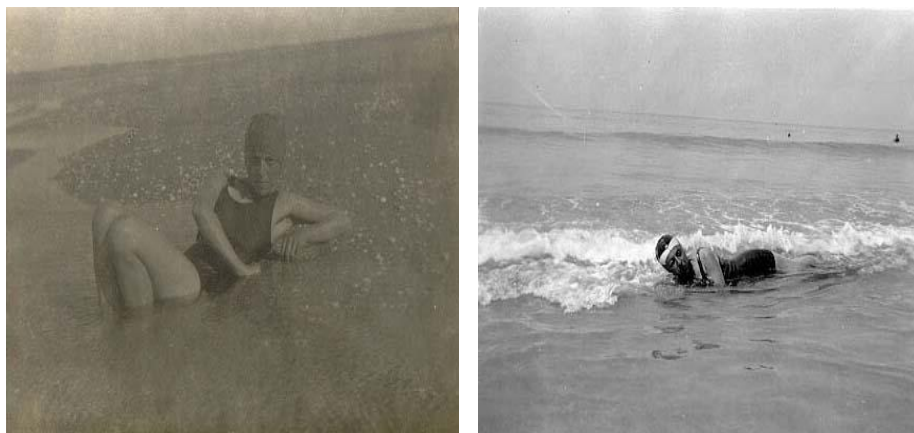
Cahun che non si riflette e non entra in contratto con l'acqua, (Fig. 134) lei stessa superficie mossa, (Fig. 136), immaginazione aperta, opera d'arte, che con le sue metamorfosi riesce a dare l'illusione della mobilità (Fig. 137).



**Figura 134 - Claude Cahun, *Self- portrait (naked near rocks)*, Jersey Heritage Museum, 1930**



**Figura 135 - Claude Cahun, *Self- portrait crouched naked in rock pool*, Jersey Heritage Trust, s.d.**



**Figura 136 - Claude Cahun, *Self portrait (reclining in sea)*, Jersey Heritage Museum, s.d.; Claude Cahun, *Self portrait (in sea)*, Jersey Heritage Museum, s.d.**



**Figura 137 - Claude Cahun, *En Oceanie*, 1932**

Vi sono inoltre altre immagini che esprimono il rifiuto della mimesi espressa dalla negazione del riflesso.

In esse si vede Claude/Narciso immersa nell'acqua, il corpo posto in modo da non rivelare nulla che possa condurre al genere sessuale, gli occhi chiusi e il viso appoggiato a una superficie rocciosa completamente priva di riflesso (Fig. 138).

Nell'immagine seguente (Fig. 139) vi è la duplicazione dell'immagine (si noti che gli sguardi non si incontrano mai), mentre nell'ultima fotografia della serie (Fig. 140) si nota quasi l'invito a considerare superata l'idea di mimesi e somiglianza propria del mito di

Narciso, a favore di un altro mito: quello dell'androgino, compresenza di opposte dualità che, come si è visto, l'artista declina in più luoghi della sua opera nella forma del neutro. Si vede infatti nelle immagini seguenti un doppio volto di Cahun, sintesi degli opposti, che si sovrappone a quella stessa superficie rocciosa che ora evoca la conformazione e i muscoli di un unico corpo umano.

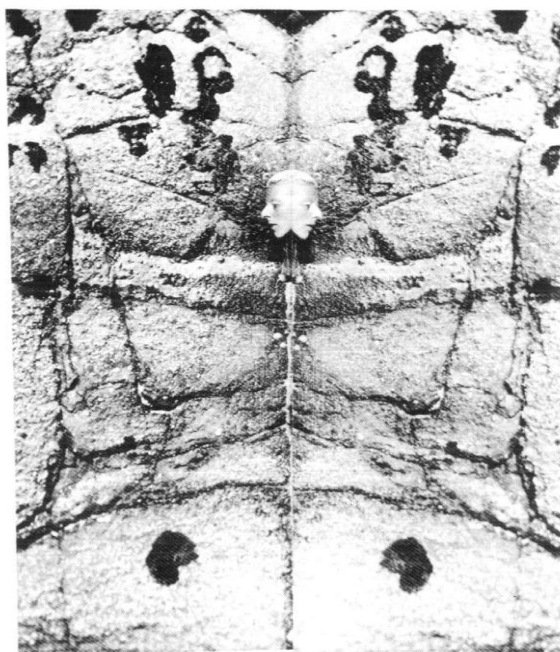


**Figura 138 - Claude Cahun, *Sans titre*, 1928**





**Figura 139 - Claude Cahun, *Sans titre*, Coll. Musée de Beaux-Arts, Nantes, 1928**



**Figura 140 - Claude Cahun, *Self- portrait (naked, floating in rock pool)*, Jersey Heritage Museum, s.d.**

Tuttavia secondo le osservazioni di Andrea Oberhuber, la reiterata evocazione del mito di Narciso, non è che un invito a riflettere sull'idea stessa di sguardo,<sup>862</sup> come si legge ancora in *Aveux non avenues* e si vede nel fotomontaggio posto a introduzione del secondo capitolo (Fig. 141):

“Dominé par un immense œil qui, semblable à une planète lunaire, occupe la partie inférieure de l'image, thématise explicitement le regard : par l'œil, évidemment, mais aussi par le biais d'un miroir de femme tenu par une main, dans lequel est reflétée la partie supérieure seulement du visage de Cahun, soit ses yeux et son front.

À bien y regarder, on s'aperçoit que l'œil-planète est l'agrandissement surhumain de l'œil droit de Cahun.<sup>863</sup>



**Figura 141 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Photomontage*, in *Aveux non avenues*, 1930**

<sup>862</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 217 : “ Self-love. Une main crispée sur un miroir — une bouche, des narines palpitantes — entre des paupières pâmées, la fixité folle de prunelles élargies... ”.

<sup>863</sup> Andrea Oberhuber, *Aimer, s'aimer à s'y perdre?*, in *Intermedialité*, n.4, Automne 2004, p. 106.

Ma non è tutto. In quest'immagine pare che Claude voglia riassumere tutte le spinte centrifughe a cui ha sottoposto il mito classico.

L'artista infatti esprime visivamente l'idea di vedersi riflessa capovolta nel proprio occhio, dunque non in versione "mimetica", e lo specchio che mostra solo una parte del suo viso, suggerisce l'idea di prestarsi a infinite metamorfosi, "le néo-narcissisme d'une humanité pratique",<sup>864</sup> insieme con la sagoma di una mano che indica lo specchio, costruita proprio con la pagina di *Aveux non avenues* in cui enuncia la già citata equazione:

"Dieu X Dieu = moi = Dieu.

D I E U".

La centralità del motivo dell'occhio si può vedere anche nel primo fotomontaggio che appare in *Aveux non avenues*, in cui esso è sorretto regalmente da due mani, simbolo di un onnisciente potere di visione, in grado di scandagliare tutte le sue metamorfosi (riprodotte nello specchio), dove l'autrice è "mondo" e opera d'arte da esplorare, come suggeriscono parallelamente altre due mani che reggono l'artista-pianeta.

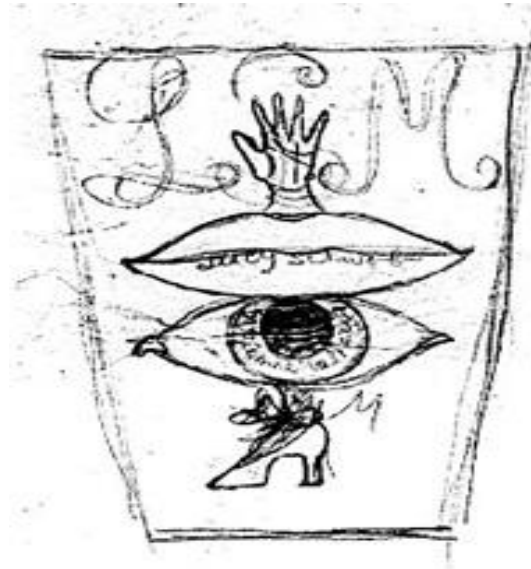
Se è vero, come scrive Tirza True Latimer, che "the eye at the center of this book (...) is also, of course, the "I""<sup>865</sup>, a questo punto resta da chiedersi a chi viene indirizzato questo sguardo.

Sicuramente a se stessa, poi all'obiettivo fotografico, anch'esso specchio ma in grado di riflettere quello che l'artista si propone di mettere in scena e soprattutto all'occhio di colei che, dietro l'obiettivo si occupa di scattare la fotografia: l'inseparabile compagna Suzanne.

---

<sup>864</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 217: "Self-love. Une main crispée sur un miroir — une bouche, des narines palpitantes — entre des paupières pâmées, la fixité folle de prunelles élargies... Dans l'horizon brutal d'une lampe électrique, en blond, mauve et vert sous les étoiles, voilà tout, par pudeur! ce que je voudrais éclairer du mystère : le néo-narcissisme d'une humanité pratique".

<sup>865</sup> Tirza True Latimer, "Narcissus and Narcissus". *Claude Cahun and Marcel Moore*, in Tirza True Latimer, *Women Together/Women Apart. Portrait of Lesbian Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London 2005, p. 97.



**Figura 142 - Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Photomontage*, in *Aveux non avenus*, 1930; Claude Cahun, Suzanne Malherbe, *Untitled*, (*Simbolo visivo della collaborazione fra Claude Cahun e Suzanne Malherbe*), Jersey Heritage Museum, 1909**

Questo fotomontaggio ricorda infatti alcuni elementi di quel simbolo visivo (Fig. 142) in cui le due artiste rappresentano il loro sodalizio intellettuale, che Jennifer Shaw mette a confronto:

“The elements of the montage also connect to another set of images: the ‘duogram’ (...).

In this emblem for the couple, eye, lips and hands are stacked upon one another in much the same way have been arranged in the photomontage. In the duogram the eye is labelled ‘Suzanne Malherbe’ (alias Marcel Moore) and the lips ‘Lucy Schwob’ (alias Claude Cahun).

The positions of the central elements have been reversed in the montage, with the eye above and lips below.

Seen in the light of duogram, the photomontage seems to propose non a singular symbolist-like self in place of God, but a doubled, collaborative interspersal of selves – a ‘Singular Plural’ – to take title of the opening section of Chapter VI”.<sup>866</sup>

<sup>866</sup> Jennifer Shaw, *Narcissus and the Magic Mirror...*, op. cit., pp. 39-40.

In questo contesto è interessante ricordare ancora una volta alcune considerazioni di Yi-lin Lai a proposito dell'autoritratto fotografico per cui "l'identification reste toujours, comme pour la peinture, hypothétique, mais de plus, puisque c'est un travail de la lumière, le photographe n'aura jamais l'occasion de signer".<sup>867</sup>

Oltre alla difficoltà di definire il gesto autoriale, la studiosa mette in risalto un altro aspetto utile a far luce sul rapporto tra Claude e Suzanne, ovvero l'impossibilità di conoscere se stessi se non per mezzo dello sguardo altrui,<sup>868</sup> di cui Claude pare essere pienamente consapevole sin dalle pagine di *Les jeux uraniens*, quando così si rivolge alla compagna:

"Ami, (...) quand tu es là, tu domines ma pensée elle s'attache à la tienne et je ne peux plus la détacher de moi. C'est comme si constamment un miroir me faisait face, quand, pour observer, pour rêver ou pour rire, tes yeux se fixent sur moi".<sup>869</sup>

Mentre in seguito, nelle pagine di *Aveux non avendus*, riscrive con diverse parole lo stesso concetto, forse in uno dei rari momenti in cui si toglie la maschera:

"Moi! — très modeste Narcisse.  
Je vous expliquerai mon self-love...  
C'est du faux.  
Pur stoïcisme, fierté peut-être...  
En réalité, j'ai grand besoin des autres".<sup>870</sup>

È qui che entra in gioco il ruolo vissuto dalla compagna Suzanne. Claude, che la definisce di volta in volta come l'*autre moi*,<sup>871</sup> l'*ame jumelle*, la *grande absente*, non la considera

---

<sup>867</sup> Yi-lin Lai, *Les impossibles autoportraits de Claude Cahun...*, op. cit.

<sup>868</sup> Ibidem : "René Zazzo nous rappelle que le mot visage, *visus* en latin, est le participe passé de *videre*, voir. « Le visage est donc ce qui est vu. ». Or, je ne peux jamais me voir directement, et celui que je vois *dans* (comme si le miroir avait un dedans !) le miroir n'est jamais « mon » visage que voient les autres. « Mon » visage m'est inconnu, il est toujours de l'autre, pour l'autre. Ainsi, « visage » implique intrinsèquement le rapport avec autrui - l'autre est la condition de mon visage -, et le paradoxe : je suis privé de celui qui me désigne et représente le plus. Je suis aveugle de mon propre visage".

<sup>869</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 58.

<sup>870</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 254.

<sup>871</sup> Catherine Gonnard and Elisabeth Lebovici, *How Could They Say I ?...*, op. cit., p. 71 "The authority, the power and the common sense contained in this sentences lose strength then, as they also look like a deviant

affatto reclusa in un ruolo subalterno, piuttosto considera sé e Suzanne due individualità che si incontrano: “Contrat de mariage : C'est aussi bête qu'un baptême. Mais si j'ai la grâce de ne point abjurer ma foi, la belle revanche ! ”<sup>872</sup> o meglio “deux narcissismes” :

“Douce pourtant, sous une chandelle fichée dans une vieille bouteille de Bass, la minute où nos deux têtes (ah! que nos cheveux s'emmêlent indébrouillablement) se penchèrent sur une photographie.

Portrait de l'un ou de l'autre, nos deux narcissismes s'y noyant, c'était l'impossible réalisé en un miroir magique.

L'échange, la superposition, la fusion des désirs.

L'unité de l'image obtenue par l'amitié étroite des deux corps — au besoin qu'ils envoient leurs âmes au diable! ”.<sup>873</sup>

Claude traduce poi tutte queste parole in immagini sia nel momento in cui raffigura la compagna in piedi, di fronte a una roccia scoscesa con le spalle rivolte verso l'acqua che restituisce solo un suo flebile e irriconoscibile riflesso,<sup>874</sup> (Fig. 143) oppure accostando idealmente il suo ritratto e quello di Suzanne, dove lo specchio funge da canale dialogico fra i due sguardi, (Fig. 144) come fa notare Tirza True Latimer:

“In the photograph of Cahun taken by Moore, the subject turns away from her own reflection to return the regard of the camera, the regard of the lover looking through the camera's lens.

---

repetition of sentences already pronounced, in other words of quotations. Let us take “IOU”, the title of picture of X of *Aveux non avenues* – a title that tells us a great deal about the autobiographical intention of the author: it is not only the enumeration of the last three vowels in the French language; the fact that it bears a subtitle in English, (...) leads to pronouncing in English ‘I owe you’. (...) The game of writings, the game of faces or pantomime is all the more critical here as it is addressed to the other ‘I’, the accomplice, that is to say, the lover, Suzanne Malherbe (or Marcel Moore according to her artist's name).”; p. 73: “The idea of a self-portrait as a game for two cannot fail to evoke Gertrude Stein's *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Why would she call this work an ‘autobiography’ instead of a biography followed by her partner's name unless it was to meld the ‘I’ and ‘she’ in a single ‘I’, the couple? In both cases, in *The Autobiography of Alice B. Toklas* and *Aveux non avenues*, for example, there is an exchange, a creation made by two, in order to produce ‘I’”; p. 75: “however, she is[Claude Cahun] mentioned once in Gertrude Stein's *Autobiography of Alice Toklas* when she speaks of their first visits to Sylvia Beach: ‘The only people to be seen there were the author of *Beebie le bebeist* [Raymonde Linossier] and Marcel Schwob's niece, and a few indolent poets...”.

<sup>872</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 219.

<sup>873</sup> Ivi., p. 220.

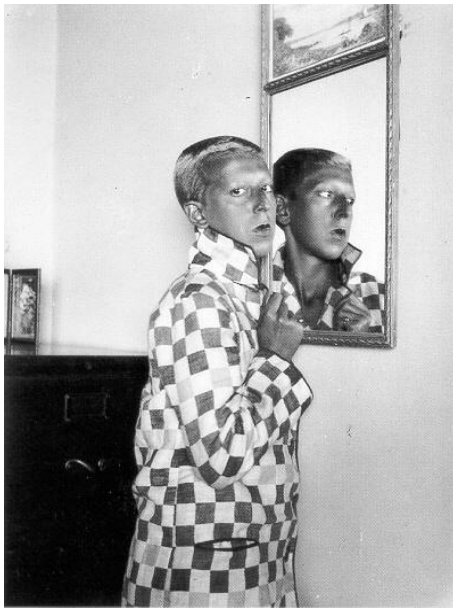
<sup>874</sup> Cfr., Tirza True Latimer, *Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore*, in Louise Downie (Edited by), *Don't Kiss me ...*, op. cit., p. 58: “Cahun (or is it Moore), turns her back to the camera to a pool of still water that capture her reflection, as if to reject (...) the stereotypes of narcissism linked with feminine subjectivity as well as homosexuality”.

In the photograph of Moore taken by Cahun, the subject meets her lover's regard via the mirror image. The mirror is not, in either case, a closed system (self vis-à-vis self-same). (...)

Triangulated by the external regard of the collaborator and her camera, the mirror opens the field of representation to possibilities of transformation and exchange”.<sup>875</sup>



**Figura 143 - Claude Cahun, *Standing in front of Rocks* (untitled), Jersey Heritage, s.d.**



**Figura 144 - Claude Cahun, *Self-portrait (reflected image in mirror, checkered jacket)*, Jersey Heritage Museum, 1928; Claude Cahun, *Suzanne Malherbe*, Jersey Heritage Museum, 1928**

<sup>875</sup> Tirza True Latimer, “Narcissus and Narcissus”. *Claude Cahun and Marcel Moore...*, op. cit., pp. 95-96.

Se i presupposti da cui partono le letture di Tirza True Latimer, Jennifer Shaw e Whitney Chadwick, prendono spunto dai *gender studies*, e mettono in risalto soprattutto il rifiuto del cliché legato a una comune idea di femminilità, mediante la predilezione da parte dell'autrice di un genere neutro e del travestimento, la lettura del mito ovidiano di Narciso di Giovanni Bottirolì, che propone “una scansione narrativa e logica, ispirata alla psicoanalisi lacaniana”,<sup>876</sup> può fornire indicazioni illuminanti per comprendere la rilettura del mito da parte della Cahun.

Lo studioso dà avvio alla sua analisi sottolineando che “nel primo tempo di questa versione del mito, Narciso è ‘colui che non si riflette’: egli suscita l’amore, senza mai provarlo o ricambiarlo. (...) All’inizio, dunque, Narciso non è “narcisista””.<sup>877</sup>

Se nei testi della Cahun questo importante aspetto è del tutto trascurato, tanto che l'autrice pare non esserne consapevole, in seguito nell'analisi di Bottirolì si inizia a intravedere un aspetto che invece la riguarda da vicino.

Lo studioso prosegue la sua analisi del mito ovidiano indugiando sul momento successivo, ovvero quando avviene la scoperta della divisione:

“Narciso si invaghisce di una forma che vede riflessa, e che è la sua. (...) E’ l’abolizione della distanza: una somiglianza perfetta non avvicina forse due esseri più di qualunque altra relazione, tranne l’identità stessa?”

Asserisce poi che la figura di Narciso riflessa nell’acqua della fonte è la raffigurazione di un paradosso ovvero di una lontananza che dipende da un eccesso di vicinanza:

“la persona da cui siamo più divisi è la persona a cui siamo più uniti – noi stessi. Non solo: la causa della scissione è l’amore, cioè il desiderio di non-scissione. L’amore è causa di una *impasse* insuperabile.

L’impossibile che si fa strada nel mito di Narciso non è tanto un’impossibilità empirica bensì logica: è *l’impossibilità di coincidere con se stessi*.

In altri termini, l’impossibilità empirica di abbracciare la propria immagine – l’assurdità che suscita sconcerto, e anche derisione, nelle versioni minori o mediocri del mito - è il velo di un’impossibilità logica.

---

<sup>876</sup> Giovanni Bottirolì, *Dalle somiglianze alle differenze di famiglia*, in corso di stampa per il numero di ottobre 2011 della rivista *L’immagine riflessa*, p. 20.

<sup>877</sup> *Ivi.*, p. 21.



L'io desidera coincidere con l'Io ideale (o immagine perfetta, narcisistica), *a* desidera coincidere con *a'*. Ciò non è possibile, ed esattamente questa è la tragedia del narcisismo”.

L'impossibile che si fa strada nel mito di Narciso è, scrive Bottirolì *l'impossibilità di coincidere con se stessi*, così risulta assolutamente significativo nella prospettiva di una rilettura cahuniana del mito, il fatto che Claude Cahun definisce Suzanne “l'autre moi”, l'alter ego per eccellenza e mostra dunque di essere consapevole di questa insuperabile impasse, e quindi decide di oltrepassare questo limite individuando la compagna e complice Suzanne, come il vero specchio del proprio riflesso.

Ecco le sue parole:

“Tu as fait de Narcisse la seule transposition possible dans notre vie tardive, où le noir même, de plus en plus terne, s'affadit en ombres falotes. Nous ne saurions nous reconnaître, nous aimer, qu'en ces reflets noctambules, grossiers et pressés – mobiles que nous pouvons contempler en courant”.<sup>878</sup>

Tuttavia come suggerisce di nuovo Bottirolì, nel mito di Narciso si manifesta una verità che riguarda tutti. In quanto essere desiderante, scrive lo studioso, ciascuno di noi:

“vorrebbe coincidere con l'Io ideale, e s'innamora di chi va ad occupare la posizione dell'imgo narcisista. Più fortunati di Narciso, disponiamo di risorse mediante cui contrastare – in misura molto variabile - quell'irresistibile potere di captazione. Il mito di Narciso indica una delle nostre possibilità *estreme*”.<sup>879</sup>

È forse per questo che la Cahun grazie allo specchio degli occhi della compagna dietro all'obiettivo non si mostra mai uguale a se stessa?

Un ultimo aspetto, forse il più significativo, che va rimarcato è che l'identità di Narciso non risulta connessa, come sostiene sempre Bottirolì, nè con la metamorfosi nè con lo

---

<sup>878</sup> Claude Cahun, *Les jeux uraniens...*, op. cit., p. 80.

<sup>879</sup> Giovanni Bottirolì, *Dalle somiglianze alle differenze di famiglia...*, op. cit., p. 26.

*sparagmós*, e questo nelle *Metamorfosi* di Ovidio è “il tratto più singolare e più sorprendente in un’opera che contiene tante storie di trasformazione”.<sup>880</sup>

“Nell’episodio di Narciso, diversamente da molti altri episodi, la metamorfosi occupa un posto marginale: è condensata in un paio di versi (“Al posto del corpo trovarono un fiore: giallo nel mezzo, e tutt’intorno petali bianchi”), ed è indicata soltanto nell’esito finale senza alcuna descrizione del *processo*, che rappresenta invece l’*acmé* della storia di Licàone e di altre storie”.<sup>881</sup>

Invece all’opera di Claude, come si è visto, tutto conduce nella direzione opposta: il suo rifiuto dell’idea di mimesi e somiglianza trova la risposta ideale nell’idea di una perenne metamorfosi che dal nome, si sposta al suo aspetto fisico e anche alla modalità di un sguardo che trova nella compagna la complice ideale dei suoi innumerevoli travestimenti. Ecco, per concludere, le parole con le quali l’artista pare rivolgersi idealmente a Narciso forse rimproverando a questo personaggio, la sua eccessiva fedeltà alla propria immagine che diviene quasi un invito rivolto a se stessa, “Narciso senza specchio”, che invece ha fatto della metamorfosi una strategia che le ha consentito di esprimersi liberamente e di rompere con qualsiasi vincolo mimetico:

“O Narcisse, tu pouvais t'aimer en tout : soleil, ton frère, plus beau dans la nuit lasse, qui sur la lune mire une pâleur qu'il ne se lasse d'admirer; lune, qui ne peut voir son corps que dans le lac où il s'allonge jusqu'à l'aube; toutes couleurs éparses, dont chacune épie sa copie la plus fidèle parmi les ancolies multicolores de la vallée; miels où les fleurs recherchent leur parfum, et dont les abeilles, tes sœurs, sont elles-mêmes friandes...

Tu pouvais t'aimer parmi les sylvains et les nymphes, miroirs fidèles ou flatteurs, instruments inconscients d'une volonté distincte, inconciliable par

---

<sup>880</sup> Giovanni Bottirolì, *Dalle somiglianze alle differenze di famiglia ...*, op. cit., p. 29.

<sup>881</sup> *Ivi.*, p. 30.

le seul fait que tu aurais su divinement t'isoler de l'univers, te sentir, te connaître et t'aimer”<sup>882</sup>.

---

<sup>882</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, in Claude Cahun, *Écrits...*, op. cit., p. 217.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, Musée des Beaux-Arts de Nantes Bibliothèque Municipale de Nantes 17 décembre 1994 – 2 avril 1995, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Réunion des musées nationaux, Nantes-Paris 1994.

AA.VV., *Schwob Marcel. Les croisades d'une famille republicaine à travers 50 ans de presse nantaise*, in *La Nouvelle revue Nantaise*, Vol. 3, anno 1997.

AA.VV., *Elles@centrepompisou. Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne, Centre de Création industrielle*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2009.

Aliaga Juan Vicente (Edited by), *Claude Cahun*, Institut Valencia d'art Modern, Valencia 2001.

Aliaga Juan Vicente, Leperlier François (Commissariat), *Claude Cahun*, Éditions Hazan/Éditions du Jeu de Paume, Paris 2011.

Apollinaire Guillaume, *Le mammelle di Tiresia*, Giulio Einaudi editore, Torino 1980.

Artaud Antonin, *Le Théâtre d'après-guerre à Paris*, in *Messages révolutionnaires, Œuvres complètes*, Vol. VIII, Gallimard, Paris 1971.

-, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi Edizioni S.p.A., Milano 1989.

-, *Artaud le Môme, Ci-gît e altre poesie*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 2003.

-, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis, Milano 2003.

-, *I Cenci*, Giulio Einaudi, Torino 1979.

-, *Io sono Gesù Cristo. Scritti eretici e blasfemi*, Nuovi Equilibri, Roma 2003.

-, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972.

-, *L'arte e la morte*, Il Melangolo, Genova 2003.

-, *Per farla finita col giudizio di Dio*, Nuovi Equilibri Stampa Alternativa, Viterbo 2001.

-, *Van Gogh. Il suicidato della società*, Aldephi Edizioni S.p.A., Milano 1988.

Bachelard Gaston, *Psicanalisi delle acque*, Red Edizioni, Milano 2006.

Bajac Quentin, Cheroux Clément (Direction d'ouvrage), *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2009.

Barthes Roland, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

Bataille Georges, *Documents*, Dedalo Libri, Bari 1974.

Bate David, *Mise en Scène: Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh*, Institute of Contemporary Arts, London 1994.

Belpoliti Marco, *Crolli*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2009.

-, *Lunga vita alla nuova carne!*, Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario, Prima Serie, [http://193.204.255.75/elephant\\_castle/web/saggi/lunga-vita-alla-nuova-carne/7](http://193.204.255.75/elephant_castle/web/saggi/lunga-vita-alla-nuova-carne/7).

Benjamin Walter, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 2009.

Bettetini Maria, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006.

Bloom Harold, *L'angoscia dell'influenza*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1983.

Bolzoni Lina, *Lo specchio del ritratto fra Petrarca e Marino*, in *Poesia e ritratto nel rinascimento*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari 2008.

Bonnet Marie-Jo, *Les deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, Éditions Blanche, Paris 2000.

Bottiroli Giovanni, *Dalle somiglianze alle differenze di famiglia*, in corso di stampa per il numero di ottobre 2011 della rivista *L'immagine riflessa*.

Brauer Florence, *L'amer / La mère chez Claude Cahun*, in Georgiana M.M. Colville & Katharine Conley (Textes réunis par), *La femme s'entête*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Lachenal & Ritter, Paris 1998.

Breton André, -, *Nadja*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 1972.

-, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in *Œvres complètes II*, Éditions Gallimard, Paris 1992.

-, *Écrits sur l'art et autres textes*, *Œuvre Complètes IV*, Éditions Gallimard, Paris 2008.

-, *I vasi comunicanti*, Lucarini Editore s.r.l., Roma 1990.

-, *Je vois, j'imagine*, Préface d'Octavio Paz, Éditions Gallimard, Paris 1991.

-, *L'amour fou*, Einaudi, Torino 1980.

-, *L'un dans l'autre* in *Œvres complètes*, Vol. IV, Éditions Gallimard, Paris 1992.

-, *Manifesti del surrealismo*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino, 2003.

Breton André, Soupault Philippe, *I campi magnetici*, Newton Compton Editori S.r.l., Roma 1979.

Bronfen Elisabeth, *Die hysterische Geste der Porträtfotografie*, in *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2009.

Bruno Biancamaria, *L'immagine a misura d'uomo*, in *Lettera Internazionale* 76, Roma 2003.

Calabi Francesca, *Simbolo dell'assenza: le immagini nel giudaismo*, in "Quaderni di storia", Edizioni Dedalo 1995.

Calcagni Abrami Artemisia, Chimirri Lucia, Rodriguez Jean-François, *Cento libri surrealisti 1920-1940* a cura di, Centro Di, Firenze 1996.

Calle-Gruber Mireille, *Créer à la proie de soi-même. L'œuvre photographique de Claude Cahun*, in <http://www.sens-public.org/spip.php?article421>

Carpanini Clara, *Vedermi alla terza persona. La fotografia di Claude Cahun*, Quinlan, Bologna 2007.

Castoldi Alberto, *Intellettuali e Fronte Popolare in Francia*, De Donato, Bari 1978.

-, *Artaud e il testo isterico*, in *Locus Solus, L'immaginario dell'isteria*, n. 3, Bruno Mondadori, Milano 2005.

-, *Stendhal, Shelley, Artaud: il lutto della rappresentazione*, in Giovanni Bottiroli (a cura di), *Problemi del personaggio*, Sestante, Bergamo 2001.

Chadwick Whitney, Latimer Tirza True, *The modern woman revisited: Paris between the wars*, Rutgers University Press, New Brunswick 2003.

Charlotta Maria, *L'écriture de la lettre chez Claude Cahun: "genre indéterminé" pour une artiste "sans etiquette"*, in *Les lettres romanes*, Tome LXIII, n. 3-4, Août-Novembre 2009.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dizionario dei simboli*, R.C.S. Libri S.p.A., Milano 1997.

Clair Jean, *Medusa. L'orrido e il sublime nell'arte*, Leonardo, Milano, 1992.

Clair Jean, *Processo al surrealismo. Del surrealismo considerato nei suoi rapporti con il totalitarismo e i tavolini medianici*, Debray Regis, *L'onore dei funambuli* Fazi, Roma 2007.

Colville Georgiana M.M., *De l'éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier*, 2006, in <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>

-, *Je est un(e) autre : structures de l'anorexie dans les autoportraits de Claude Cahun*, Mélusine, n. 18, 1998.

-, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, Paris 1999.

-, *Self-Representation as Symptom : the case of Claude Cahun*, in Sidonie Smith e Julia Watson, *Interfaces : Woman/ Autobiography/ Image/ Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002.

Cometa Michele, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi Editore, Roma 2004.

Cone Libby, *War on the margins*, Duckworth Overlook , London New York , 2009.

Cottingham Laura, *Cherchez Claude Cahun. Une enquête de Laura Cottingham*, Éditions Tahin Party, Lyon 2000.

Dawn Ades, Chadwick Whitney, *Mirror images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Mit Press, Cambridge MA, 1998.

Dean Carolyn J., *Claude Cahun's Double*, *Yale French Studies*, No. 90, *Same Sex/Different Text? Gay and Lesbian Writing in French* , 1996.

Dècina Lombardi Paola, *Surrealismo 1919-1969 ribellione e immaginazione*, Editori Riuniti, Roma 2002.

Deharme Lise, *Le coeur de Pic. Trente-deux poèmes pour les enfants illustrés de vingt photographies par Claude Cahun*, Éditions MeMo, Nantes 2004.

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 1979.



-, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia. Volume I*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., Roma 1987.

Derrida Jacques, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990.

Didi-Huberman Georges, *Ninfa Moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano, 2004.

Downie Louise (Edited by), *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Jersey Heritage Trust, Tate Publishing, London 2006.

Doy Gen, *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, I.B. Tauris & Co. Ltd, London 2007.

Dubois Philippe, *L'acte photographique*, Edition Labor, Bruxelles 1983.

Ferrari Moira, *Claude Cahun. Scrivere l'inconfessabile*, in *Towanda*, n. 11, Milano, settembre-novembre 2003.

Ferrari Stefano, Chiara Tartarini (a cura di), *L'autoritratto fotografico tra arte e psicologia*, Clueb, Bologna 2010.

Fini Leonor, *Le livre de Leonor Fini*, avec la collaboration de José Alvarez, Éditions Clairefontaine, Lausanne 1975.

Foucault Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2004.

-, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2002.

Franchi Franca (a cura di), *Il testo crudele atti del convegno internazionale Bergamo 10-11 febbraio 2005*, Sestante, Bergamo 2007.

Freedberg David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2009.

Freud Sigmund, *La testa di Medusa*, in Opere IX, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

Gabellone Lino, *L' oggetto surrealista : il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977.

Garber Marjorie, *Interessi truccati : giochi di travestimento e angoscia culturale*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

Gazzotti Melania, Villari Anna, *Le provocazioni dadaiste*, in *Futurismo e Dada da Marinetti a Tzara. Mantova e l'Europa nel segno dell'Avanguardia*, Silvana Editoriale S.p.A., Cinisello Balsamo Milano 2009.

Ginzburg Carlo, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.

Gravano Viviana, *Desire. Claude Cahun e il desiderio dei sé*, in *Roots & Routes. Research in visual cultures*, Periodico trimestrale, Anno I, n.3, luglio-settembre 2011 in:  
<http://www.roots-routes.org/?p=4133>

Grazioli Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

Grosenick Uta (a cura di), *Women Artists. Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Taschen, Colonia 2008.

Guazzo Paola, Rieder Ines, Scuderi Vincenza (a cura di), *R/esistenze lesbiche nell'Europa nazifascista*, Ombre Corte, Verona 2010.

Hall Emily, Bentley Kyle, Norment Kate, Roberts Rebecca (Edited by), *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 2010.

Harris Steven, *Coup d'oeil*, *Oxford Art Journal*, n. 24.1, 2001.

Hutchison Sharla, *Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Trasgressive Sexuality Claude Cahun and Djuna Barnes*, *Symploke: a journal for the intermingling of literary, cultural and theoretical scholarship*, 2003, Vol. 11, n, 1-2.

Jarry Alfred, *Ubu Re*, Giulio Einaudi, Torino 1988.

Lai Yi-lin, *Les impossibles autoportraits de Claude Cahun*, in <http://www.sens-public.org/spip.php?article418>

Latimer Tirza True, *Between Claude Cahun and Marcel Moore*, *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, Vol. 12 Issue 2, 2006.

- *Women together women a part. Portraits of lesbian Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2005.

Latour Bruno, *Che cos'è Iconoclash*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

Leiris Michel, *Glossaire: j'y serre mes gloses*, Éditions de la Galerie Simon, Paris 1939.

-, *Età d'uomo* preceduto da *La letteratura considerata come tauromachia* a cura di Andrea Zanzotto, SE, Milano 2003.

Leperlier François, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, Paris 1992.

-, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2006.

Levi della Torre Stefano, *Non ti farai alcuna immagine*, in *Zone di turbolenza. Intrecci, somiglianze, conflitti*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2003.

Limentani Elio, *L'iconoclastia ebraica, tra mito e realtà*, in *Lettera Internazionale* 76, Roma 2003.

Kafka Franz, *Lettera al padre*, con uno scritto di Georges Bataille, Se Studio Editoriale S.l.r., Milano 1987.

Kahlo Frida, *Lettere appassionate*, a cura di Martha Zamora, Abscondita, Milano 2002.

-, *Il diario di Frida Kahlo : un autoritratto intimo, Introduzione*, di Carlos Fuentes , a cura di Sarah M. Lowe, Leonardo, Milano 1995.

Krauss Rosalind, *Celibi*, Codice, Torino 2004.

Krauss Rosalind, Jane Livingston (Edited by), *L'Amour fou. Photography & Surrealism*, Washington, The Corcoran Gallery of Art e New York, Abbeville Press, 1985.

Margueritte Victor, *La giovinotta (La garçonne)*, traduzione di Decio Cinti, Casa Editrice Sonzogno, Milano 1922.

Masau Dan Maria (a cura di), *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, Museo Revoltella, Trieste 2009.

Michaux Henri, *Oevres complètes*, Vol I, Éditions Gallimard, Paris 1998.

Moreno Marguerite, *Souvenirs de ma vie*, Édition Phébus, Paris 2002.

Muzzarelli Federica, *Il corpo e l'azione : donne e fotografia tra otto e novecento*, Atlante, Monteveglio 2007.

Nancy Jean-Luc, *L'immagine interdetta*, in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002.

Oberhuber Andrea, *Aimer, s'aimer a s'y perdre ?*, in *Intérmédialités: histories et théorie des Arts, des Lettres et des techniques*, Vol. 4, No. Autumn, 2004.

-, *Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the surrealist book, History of Photography*, Volume 31, Number 1, Spring 2007.

-, (sous la direction de), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Département des littératures de langue française, Montréal 2007.

Perniola Mario, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.

Pfeiffer Ingrid and Hollein Max (Edited by), *Surreal Object. The dimensional works from Dalì to Man Ray*, Schirn Kunstalle Frankfurt, 2011.

Pinotti Andrea, Somaini Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

Prignitz-Poda Helga (Exhibition concept by), *Frida Kahlo Retrospective*, Prestel, Berlin 2010.

Rice Shelley (a cura di), *Inverted Odissey: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, The Mit Press Cambridge (Mass.) and London 1999.

Ricoeur Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

Rimbaud Artur, *Opere in versi e in prosa*, Garzanti Editore s.p.a., Milano 1989.

Ripoll Ricard (Sous la direction de), *Stratégie de l'illisible*, Presses Universitaire de Perpignan, Perpignan 2005.

Rivière Joan, *Womanliness as a Masquerade*, *The International Journal of Psychoanalysis* (IJPA), Vol. 10, 1929.

Robert Marthe, *Introduzione a Franz Kafka*, Journal, Grasset, Paris 1954.

Romano Pace Alba, *Il gioco delle maschere*, in *Art e Dossier*, n. 280, settembre 2011.

Roncolato Stefania, *Periplo dell'arte ebraica sulla rotta dell'interdetto visivo. Sosta curiosa a Verona*, Tesi di laurea, Relatore Prof. Giuseppe Laras, Correlatore Prof.ssa Paola Vismara, Università degli Studi di Milano, Anno Accademico 2005/2006.

Schwarz Arturo (a cura di), *Dada e surrealismo riscoperti*, Skira, Ginevra-Milano 2009.

Schwob Marcel, *Vite immaginarie, Introduzione e traduzione di Nicola Muschitiello*, testo francese a fronte, R.c.s. Libri, Milano 1994

Sed-Rajna Gabrielle, *Ebraismo. Piccola enciclopedia*, Rizzoli Libri Illustrati, Milano 2003.

Starobinski Jean, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1987.

Thynne Lizzie, *Claude Cahun: an experimental biopic*, Journal of Media Practice, Volume: 2, Issue: 3, 2002.

-, *Indirect Action: Politics and the Subversion of Identity in Claude Cahun and Marcel Moore's Resistance to the Occupation of Jersey*  
“<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Articles/thynne%20final%2019.05.10.pdf>.”

Vergine Lea, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Mazzotta, Milano 1980.

Welby-Everard Miranda, *Imagining the Actor: the Theatre of Claude Cahun*, Oxford Art Journal, Volume n. 29, Issue n. 1, 2006.

Zaccaria Paola (a cura di), *Transcodificazioni*, Meltemi Editore, Roma 2005.

Zevi Bruno, *Ebraismo e architettura*, Giuntina, Firenze, 1993.

**Bibliografia degli scritti e della corrispondenza di Claude Cahun sull'archivio on line del Jersey Heritage Museum**

6 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/1 Diary written by Claude Cahun about her time in prison in Jersey having been imprisoned and sentenced to death for inciting the german soldiers to rebellion -

8 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/3 Various rough notes regarding Claude Cahun's diary including the help given to a Moroccan French prisoner by a local man named Mr Le Cornu and various stories concerning people called 'Peter' and 'Madonna' -

10 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/5 Extract from Claude Cahun's diary of her time in prison during the occupation recounting an encounter with her defence counsel at her trial, a description of the wash basins in the prison and her attitude towards death -

11 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/6 Extract from Claude Cahun's diary of her time in prison during the occupation recounting being accompanied to the toilet by a nurse past a room full of german soldiers -

13 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/8 Stories involving a conversation between two people called 'The Lie', 'Flying Lessons' and 'The Ring' -

14 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/9 Extract from Claude Cahun's diary of her time in prison during the occupation -

15 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/13 A passage written by Claude Cahun to Marcel Moore for christmas entitled 'Piège à Hommes: Pour recruter des Anges' [Trapping men: For recruiting Angels] 25/12/1919 - 25/12/1919

16 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/14 Letter written from Claude Cahun to 'Dear Friend' regarding arranging a meeting between the two of them and a poem that she had written 27/03/1926 - 27/03/1926

17 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/15 Letter written by Henry Michaux addressed to 'Mademoiselle' [Claude Cahun?] about her article which he read to his friend Viot 17/01/1929 - 17/01/1929

18 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/16 Letter written to Michaux from Claude Cahun regarding the surrealist movement [no date] -

19 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/17 Letter written to Viot from Claude Cahun regarding the surrealist movement [no date] -

20 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/18 Letter written to Claude Cahun from Pierre Albert Birot in Paris about Claude Cahun's book 'Aveux non Avenus' 23/06/1930 - 23/06/1930

21 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/19 Letter written from Claude Cahun to ? regarding coming to dinner and the health of friends 30/06/1934 - 30/06/1934

22 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/20 Letter to Claude Cahun from ? about surrealism 01/02/1939 - 01/02/1939

23 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/21 Telegram from Jacqueline to Claude Cahun telling her that Jacqueline and Aube were arriving tomorrow



24/04/1939 - 24/04/1939

24 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/22 Correspondence between Marcel Moore and Claude Cahun when in prison in November 1944 talking about what was happening in the war and those in the prison 01/11/1944 - 30/11/1944

28 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/25 Letter from Claude Cahun to Henri Michaux about the weather and her work 22/05/1952 - 22/05/1952

29 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/53 Variety of original and carbon copied propaganda leaflets produced by Lucie Schwob and Suzanne Malherbe during the German Occupation of Jersey including 'die Soldaten ohne namen'-

43 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/70 Manuscript entitled 'Les Jeux Uraniens' by Claude Cahun [1916-1918] -

45 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/72 Description of a dream had in May 1939 by Claude Cahun 01/05/1939 - 01/05/1939

46 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/75 Poem about dreams, the first part dated Paris 1931 the second 25/01/1945 after six months imprisonment by Claude Cahun [?] 25/01/1945 - 25/01/1945

47 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/76 Poem written about her time in prison by Claude Cahun [?] 19/02/1945 - 20/02/1945

48 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/77 Description of a dream had on the 16th and 17th June 1953 by Lucy Schwob or Suzanne Malherbe 17/06/1953 - 17/06/1953

56 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/1 Diary written by Claude Cahun about her time in prison in Jersey having been imprisoned and sentenced to death for inciting the german soldiers to rebellion -

58 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/3 Various rough notes regarding Claude Cahun's diary including the help given to a Moroccan French prisoner by a local man named Mr Le Cornu and various stories concerning people called 'Peter' and 'Madonna' -

60 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/13 A passage written by Claude Cahun to Marcel Moore for Christmas entitled 'Piège à Hommes: Pour recruter des Anges' [Trapping men: For recruiting Angels] 25/12/1919 - 25/12/1919

61 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/22 Correspondence between Marcel Moore and Claude Cahun when in prison in November 1944 talking about what was happening in the war and those in the prison 01/11/1944 - 30/11/1944

**Bibliografia degli scritti e della corrispondenza di Suzanne Malherbe sull'archivio online del Jersey Heritage Museum**

5 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/11 Letter from Suzanne Malherbe to her mother addressed Wednesday 31st May

6 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/12 Letter from Suzanne Malherbe to her mother addressed 13th October

9 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/28 Letter to Suzanne Malherbe from ? addressed 'Chere Tante' in Nantes about her family. Dated 6 September [no year]

10 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/29 Note from José Corti of Paris to Suzanne Malherbe 30/12/1963 - 30/12/1963

11 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/30 Letter from [?] to Suzanne Malherbe about their life 24/12/1968 - 02/01/1969

12 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/31 Letter from 'Marianne et la Touille' to Suzanne Malherbe wishing her best wishes for 1969 -

13 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/32 Letter from ? from Nantes to Suzanne Malherbe addressed 'Chere Tante' about her relatives and her life 26/12/1969 - 26/12/1969

14 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/33 Letter from Marianne to Suzanne Malherbe about the death of her mother 15/05/1971 - 15/05/1971

16 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/35 French Army Postcard from Susanne Malherbe to her mother Madame A Malherbe in Nantes about her clothes and uniform 16/02/1915 - 16/02/1915

17 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/36 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of India talking about their journey, what they plan to do next and their news 02/01/1958 - 02/01/1958

18 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/37 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of Berne, Switzerland talking about their journey and what they plan to do next 16/09/1963 - 16/09/1963

19 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/38 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of Brussels, Belgium talking about their journey 09/02/1964 - 09/02/1964

20 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/39 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of Interlaken, Switzerland talking about their news 21/06/1964 - 21/06/1964

21 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/40 Postcard from ? to Susanne Malherbe of the Little Chapel at Les Vauxbelets, Guernsey talking about their holiday 15/08/1964 - 15/08/1964

22 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/41 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of marmots in La Fouly sur Orsieres, Switzerland talking about their journey 18/09/1964 - 18/09/1964

23 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/42 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of Dahomey [Benin] talking about their journey 17/01/1965 - 17/01/1965

24 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/43 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of Riederalp, Switzerland talking about their journey 17/07/1966 - 17/07/1966

25 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/44 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of a face mask in Lagos, Nigeria talking about their journey 05/08/1966 - 05/08/1966

26 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/45 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of a sculpture in the Museum of Modern Art, New York and posted in Jersey 31/05/1969 - 31/05/1969

27 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/46 Postcard from Ch He [Charles Henri Barbier] to Susanne Malherbe of a portrait in the National Gallery in Oslo and posted in Switzerland talking about their family and news 31/05/1969 - 31/05/1969

37 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/73 Description of a dream had in 24th December 1944 by Suzanne Malherbe 24/12/1944 - 24/12/1944

38 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/74 Description of a dream had in 24th December 1944 by Suzanne Malherbe 24/12/1944 - 24/12/1944

39 [JHT/1995/00045 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/1995/00045/77 Description of a dream had on the 16th and 17th June 1953 by Lucy Schwob or Suzanne Malherbe 17/06/1953 - 17/06/1953

68 [JHT/2003/00001 Claude Cahun Archive Material](#) JHT/2003/00001/109 Newscuttings from the Chicago Tribune European Edition of articles entitled 'Who's Who Abroad' about the work of Lucie Schwob and Suzanne Moore [Marcel Moore]

## **Bibliografia delle opere di Claude Cahun**

*Les jeux uraniens*, inedito, 1914

*Vues et Visions*, Éditions Geroges Cres, Paris 1919.

*Héroïnes*, inedito, 1925.

*Aveux non avendus*, Éditions du Carrefour, Paris 1930.

*Les Paris sont ouverts*, José Corti, Paris 1934.

*Confidences au miroir*, inedito, 1945

*Le muet dans la mêlée*, inedito, 1951

*Feuilles détachées du scrap book...*, inedito, 1948-1951

## **Testi brevi inediti**

*Rêve*, mai 1939

*Arrête ! Arrête !*, 30 juillet 1943

*Ce qui fait le jeu de personne*, s.d.

*As-tu déjà eu affaire aux nazis?* , 21 octobre 1948

*Ne protestez pas contre les mots innocents de la langue française*, 11 novembre 1947

*Tout habitant du pays sans miroirs*, 28 octobre 1947

## **Pubblicazioni in rivista**

### ***Le Phare de la Loire***

*Sans entraves*, 3 novembre 1913

*Les négligés*, 24 novembre 1913

*Le nouvel an et l'an passé*, 2 janvier 1914

*L'étymologie des modes*, 2 février 1914

*Concours de grimaces*, 23 février 1914

*La mi-carême-soupers et bals travestis*, 16 mars 1914

*La mode enfantine*, 30 mars 1914

*La mode en couleurs*, 22 juin 1914

*Article de voyage*, 6 juillet

### ***Mercure de France***

*La « Salomé » d'Oscar Wilde, le procès Billings et les 47000 pervers du livre noir*, n. 406, mai 1914

*Chanson sauvage*, 15 mars 1921

*Éphémérides*, n. 685, 1 janvier 1927

### ***La Gerbe***

*Marcel Schwob*, n. 20, mai 1920



*Méditations à la faveur d'un Jazz-Band*, n. 29, février 1921

### ***Philosophie***

*Méditations de M.lle Lucie Schwob*, n. 5/6, mars 1925

### ***L'amitié***

*Réponse à la revue Inversions*, n.1 avril 1925

### ***Le disque vert***

*Récits de rêves*, n. 2, 1925

### ***La ligne de Cœur***

*Carnaval en chambre*, mars 1926

### ***Minotaure***

*Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ?*, n. 3/4, décembre 1933

### ***Commune***

*Pour qui écrivez-vous ?*, n. 4, décembre 1933

### ***Cahier d'arts***

*Prenez garde aux objets domestiques*, I, II, 1936

## **Lettere inedite**

*Pour José Corti, 1 juin 1934*

*Lettre à Tristan Tzara, 1934*

*Lettre à Gaston Ferdière, mars 1946*

*Lettre à Paul Levy, 3 juillet 1950*