

---

*Materiali*


---

# Claude Cahun e Marcel Moore: la fotografia e il fotomontaggio come *journal intime*

---

 Alessandro Nigro
 

---

## 1. PERSONALITÀ E FORMAZIONE DI CLAUDE CAHUN

Claude Cahun, che aveva ereditato la propensione alla scrittura dall'ambiente letterario familiare dominato dalla figura dello zio Marcel Schwob, autore del fortunato *Vite imaginarie*, conduce un'esistenza abbastanza ritirata nella Parigi degli anni Venti, per poi accostarsi, tra il 1932 e il 1937, alle istanze del surrealismo, cui partecipa soprattutto in chiave politica ma anche con un'adesione alla poetica dell'oggetto surrealista a funzionamento simbolico (nel 1936, oltre che all'Esposizione Internazionale Surrealista di Londra, l'artista aveva infatti preso parte alla storica mostra presso la Galleria Charles Rat-tan, esponendo tre oggetti e scrivendo per l'occasione il saggio *Prenez garde aux objets domestiques* sulla rivista «Cahiers d'Art»)<sup>1</sup>. Parallelamente all'attività di scrittrice e giornalista,

Cahun pratica la fotografia in modo del tutto personale, sotto forma di travestimento e di ricerca interiore, ma riservandola ad una sfera piuttosto privata<sup>2</sup>: in questo periodo solo un'immagine, il celebre autoritratto «anamorfizzato» con il cranio rasato, viene pubblicata nel 1930 sulla rivista «Bifur» (fig. 1). A questa passione si affianca, negli anni Venti, anche una breve esperienza come attrice dilettante, sia per il gruppo Plateau, diretto da Pierre-Albert Birot, sia per quello denominato Le Théâtre Esotérique, di matrice culturale teosofica.

Claude Cahun condivide simbolicamente la sua esperienza umana, sentimentale ed artistica con la figlia della seconda moglie del padre, Suzanne Malherbe, con cui inizia una profonda intesa che durerà tutta la vita. Lo pseudonimo maschile che entrambe scelgono non rientrava soltanto nel solco di una tradizione francese che contava l'esem-

pio illustre di George Sand, ma doveva essere anche e soprattutto un modo per dar voce a quel dissidio interiore e a quella crisi identitaria che già si esprimevano, per Claude, sia nella stilizzazione della sua prosa fredda e intellettuale, sia nel repertorio apparentemente infinito dei mascheramenti fotografici, che sembra riduttivo e fuorviante definire autoritratti<sup>3</sup>. Se Suzanne Malherbe opta per Marcel Moore, Lucy Schwob esibisce invece una vasta gamma di pseudonimi, che vanno dall'iniziale Claude Courlis a Daniel Douglas (con riferimento al Lord Alfred Douglas di Oscar Wilde), fino al definitivo Claude Cahun, che riprendeva un cognome del ramo materno della sua famiglia. La scelta dello pseudonimo Cahun è stata interpretata come un'esposizione coraggiosa della propria diversità da parte dell'artista, che avrebbe in questo modo sottolineato la sua origine ebraica mediante un cognome meno cele-

## Materiali

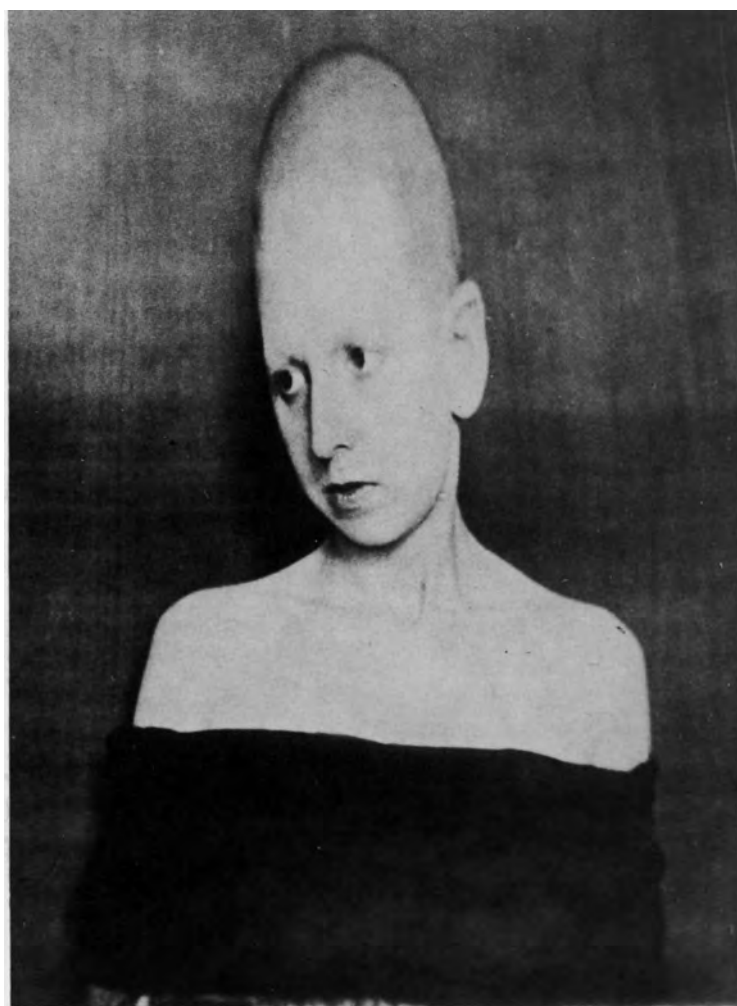
bre e «paludato» di Schwob: è la lettura di Rosalind Krauss, che opera anche un collegamento con un altro celebre pseudonimo dall'assonanza semitica, il Rose Sélavy di Marcel Duchamp, vedendo una conferma alle sue tesi anche nelle fotografie in cui Cahun sottolinea volutamente la sua ascendenza israelitica<sup>4</sup>.

Se la collaborazione tra le due artiste (Marcel Moore si era formata presso un istituto di belle arti) è in alcuni casi facilmente distinguibile (come, ad

esempio, nelle prose – apparse sul «Mercure de France» – di *Vues et visions*, ancora di gusto simbolista, illustrate da Moore con uno stile grafico asciutto ed elegante: fig. 2), per quanto concerne l'attività fotografica si è invece posto il problema dell'effettivo ruolo svolto da Suzanne Malherbe. La sua produzione grafica, che evolve dalla morbidezza lineare *fin-de-siècle* alla raffinatezza fredda ed essenziale dell'*art déco* (si veda no ad esempio, oltre alle citate

illustrazioni per *Vues et visions*, i bozzetti teatrali conservati presso gli archivi del Jersey Heritage Trust)<sup>5</sup>, si presenta piuttosto lontana dall'intenso ed estraniante lessico formale delle fotografie, che ripropongono, nella serie apparentemente infinita dei mascheramenti, la stessa gamma di toni che si ritrova anche nella prosa di Cahun, oscillante tra il turbamento interiore e l'ironia, tra la crisi di identità e la finzione letteraria. Senza dunque negare la fattiva collaborazione di Moore, forse anche a livello di preparazione e discussione preliminare delle pose, al ricco catalogo fotografico, la specificità di quest'ultimo sembra comunque riconducibile essenzialmente a Claude Cahun. Anche coloro che hanno effettuato un'analisi tecnica del *corpus* fotografico sopravvissuto, oltre a valutarlo nei termini di una produzione amatoriale, hanno giudicato assolutamente marginale il ruolo svolto da Moore in questo contesto<sup>6</sup>.

1. C. Cahun, *Frontière humaine*, in «Bifur», 5, 1930



Phot. Claude Cahun

FRONTIÈRE HUMAINE

## 2. FRONTIERE UMANE

«L'image-affection, c'est le gros plan...». Eisenstein suggérait que le gros plan n'était pas seulement un type d'image parmi les autres, mais donnait une lecture affective de tout le film. [...] Quant au visage lui-même, on ne dira pas que le gros plan le traite, lui fasse subir un traitement quelconque: il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection.

Gilles Deleuze<sup>7</sup>

La critica ha spesso sottolineato come *Frontière humaine* sia stata l'unica fotografia firmata da Cahun prima del suo accostamento al surrealismo, ma stranamente non è mai stato analizzato lo stretto rapporto che intercorre tra tale opera e il

## Materiali

contesto della rivista in cui appare, che permette di gettare nuova luce sul singolare autoritratto e di ipotizzare quanto meno una collaborazione editoriale relativamente alla sua pubblicazione<sup>8</sup>. La fotografia di Cahun viene riprodotta nel n. 5 di «Bifur» (aprile 1930) con la didascalia *Frontière humaine*, titolo di un romanzo di Georges Ribemont-Dessaignes dell'anno precedente, sulla cui copertina era a sua volta apparsa una composizione grafica ispirata ad un fotomontaggio di Cahun/Moore.

«Bifur», effimera creazione delle Éditions du Carrefour di Pierre G. Lévy (che pubblicheranno, tra l'altro, l'*Hebdomeros* dechirichiano, *La Femme 100 têtes* di Max Ernst e *Aveux non avenus* della stessa Cahun), esce dal maggio 1929 al giugno 1931 e, più che dal suo direttore (lo stesso Lévy), è plasmata dalla collaborazione tra Georges Ribemont-Dessaignes (redattore capo) e Nino Frank (segretario di redazione)<sup>9</sup>. Il titolo della rivista, oltre a riprendere il nome del carattere tipografico inventato poco tempo prima da Cassandre, giocava su un ventaglio semantico che oscillava tra i termini *biffure*, cancellatura, e *bifurcation*: è proprio a quest'ultimo significato, certo da intendersi anche metaforicamente, ma che secondo alcuni sarebbe stato ispirato a Ribemont-Dessaignes dai frequenti bivi sulle strade ferrate dell'Île-de-France durante gli spostamenti quotidiani a Parigi<sup>10</sup>, che si richiama il logo della rivista disegnato da Jean Lurçat (un semaforo).

Rivista e redattore capo erano immediatamente caduti sotto la scure bretoniana nel *Secondo manifesto del surrealismo* («la remarquable poubelle qu'est la revue *Bifur*»)<sup>11</sup>. L'odio del capofila del surrealismo, certo dettato dal dissidio perso-



2. M. Moore, illustrazione per *Vues et visions* di C. Cahun (Paris, Éditions Georges Crès & C<sup>ie</sup>, 1919, p. 35)

nale con Ribemont-Dessaignes, si può anche ricondurre alle caratteristiche del periodico, che si presentava, sul piano dei contenuti, come un'eclettica antologia di testi internazionali, prevalentemente letterari, mentre per quanto riguarda l'apparato iconografico si rivelava fortemente condizionato dal modello *bataillano* di «Documents» (secondo un ricordo tardo di Ribemont-Dessaignes, il lavoro redazionale relativo alle illustrazioni veniva svolto soprattutto da Nino Frank): anche in questo caso le immagini instaurano un dialogo, sia

ravvicinato, sia a distanza, ma, anche se alcune tematiche chiaramente coincidono con quelle di «Documents», nel vasto campionario di «Bifur» l'alterità tende piuttosto a farsi folklore o esotismo e ad addolcirsi in un serrato gioco di consonanze e affinità formali che era già stato appannaggio di altre riviste europee, dalla tedesca «Der Querschnitt», alle francesi «L'art vivant», «Arts et Métiers graphiques» e alla stessa «Cahiers d'Art», nelle quali continuava a prevalere un gusto estetizzante che si compiaceva delle equivalenze for-

## Materiali

mali della fotografia modernista<sup>12</sup>.

L'analisi di «Bifur» risulta dunque assolutamente necessaria per una più precisa contestualizzazione della fotografia di Cahun: innanzitutto, permette di relativizzare il valore del titolo e della firma presenti nella riproduzione, particolari insoliti nella prassi di Cahun, come si è detto, ma del tutto usuali nell'apparato iconografico della rivista, in cui le immagini sono presentate a gruppi di quattro, con titoli redazionali e, a caratteri più piccoli, i nomi dei fotografi, secondo una pratica editoriale che rammenta piuttosto la consuetudine di comunicare i crediti fotografici che non l'intenzione di ribadire l'autorialità dell'opera (e in «Bifur», in effetti, le immagini valgono soprattutto per il reciproco gioco di interscambio che riescono a creare, sia a livello visivo, mediante un gioco di assonanze e contrasti formali, sia verbalmente, mediante i titoli ideati per l'occasione); secondariamente, consente di mettere a fuoco l'opera di Cahun su più piani, sia verbali che visivi. La didascalia *Frontière humaine*, oltre ad alludere al titolo omonimo del romanzo di Ribemont-Dessaignes (in cui Cahun e Moore erano già state coinvolte a livello grafico, come si è visto), e ad evocare – più ai nostri occhi che a quelli dei lettori della rivista – il tema della riflessione identitaria, doveva implicare anche un gioco di parole fra «fronte» e «frontiera», probabilmente redazionale e forse ricollegabile non solo, sul piano visivo, all'allungamento del volto dell'artista, ma anche al contesto letterario in cui si trovava inserito (la foto appare infatti tra le pagine di un racconto di Vsevolod Ivanov, un resoconto tragicomico delle esperienze di un fachiro in Russia).

Ma si è detto che in «Bifur» le immagini dialogano tra di loro, favorite dal loro raggruppamento in serie di quattro: a questo punto, risulta particolarmente significativo che la fotografia di Cahun venga immediatamente seguita da due fotogrammi de *La linea generale*, il film di Ejzenštejn, il primo dei quali (fig. 3) raffigura il volto espressionisticamente deformato di una contadina russa (e il gioco delle assonanze tematiche e formali si potrebbe inoltre estendere anche ad altri inserti fotografici della rivista, ad esempio all'opera di Hans Arp *Tête et feuille. Tête et vase*, presente nello stesso numero, o alle due foto di Tabard intitolate *Perspective humaine*, nel n. 1 del 1929). Il film di Ejzenštejn<sup>13</sup>, che narra la presa di coscienza di un villaggio rurale sovietico che sperimenta la collettivizzazione della produzione, uscito nel 1929 e oggetto di censura a Parigi, era stato recensito da Robert Desnos, con ampia documentazione iconografica, proprio su «Documents» (n. 4, 1930); dal canto suo, «Bifur» ospita – nel numero 7 del dicembre 1930 – il testo *La drammaturgia del film* del regista de *La linea generale*, in cui si può leggere, per limitarsi a qualche esempio, che il conflitto di due immagini produce la sensazione di movimento, che il livello di disarmonia determina l'intensità di espressione, o che il «zig-zag dell'espressione mimica» delle scomposizioni dei volti sarà lanciato nello spazio con forza sempre maggiore<sup>14</sup>. Ma i temi classici del lessico cinematografico ejzenštejniano, ancor prima della pubblicazione del suo saggio su «Bifur», sembrano già emergere dal confronto tra la distorsione ottica del volto di Cahun e quella fisiognomica della contadina de *La linea generale*, che nella rivista risultano riprodotti,

non certo casualmente, sulle due facce della medesima tavola.

Un ultimo aspetto necessita di un'ulteriore messa a fuoco, quello della distorsione dell'immagine nella fotografia di Cahun, che talvolta la critica ha accostato all'uso dello specchio a fini deformanti praticato in ambito surrealista sia prima del 1930 (Man Ray), che dopo (Kertész). A Cahun, fine intenditrice della cultura francese del tardo Ottocento, non dovevano tuttavia essere sfuggiti anche gli esperimenti in tal senso di Grandville (si pensi all'*effet de glace* dell'autoritratto del grande artista visionario, apparso ne *Les Moeurs et la Caricature en France* di John Grand-Carteret). Rimane tuttavia da accertare se in *Frontière humaine* la distorsione del volto di Cahun sia effettivamente dovuta all'effetto di uno specchio deformante o non sia piuttosto il risultato di un intervento di manipolazione in fase di stampa di uno scatto precedente (una fotografia del 1920 ca., attestata sia in formato intero, sia come ingrandimento a mezzo busto, al quale è appunto riferibile l'immagine pubblicata sulla rivista)<sup>15</sup>. Un ulteriore termine di paragone per l'aberrazione ottica di *Frontière humaine* è da ricercare comunque, ancora una volta, nella rivista «Documents», e precisamente nel numero 4 (1929), in cui un'anamorfose barocca raffigurante Sant'Antonio da Padova viene commentata da Carl Einstein e messa a confronto con le orride deformazioni di due dipinti di Salvador Dalí del 1928, *Baigneuse* e *Nu féminin* (nello stesso numero viene affrontato anche il tema tipicamente ba-tailliano della *figure humaine*). Nel 1930, l'anno in cui compare la foto di Cahun su «Bifur», il suo direttore, Ribemont-Dessaignes, aveva iniziato a colla-



## Materiali



EXTRAIT DE LA LIGNE GÉNÉRALE DE S. M. EISENSTEIN

3. S.M. Ejzenštejn, fotogramma tratto da La linea generale, in «Bifur», 5, 1930

borare anche con la rivista di Bataille, pubblicandovi interventi su Picasso, De Chirico e su un film di King Vidor, circostanza che contribuisce a spiegare non solo questa, ma diverse altre consonanze tra le illustrazioni delle due riviste.

### 3. AVEUX NON AVENUS: L'OPERA

Rifiutato dalla celebre «librairie», editrice e catalizzatrice culturale Adrienne Monnier, che pure aveva sollecitato Claude Cahun a sconfiggere il suo male esistenziale attraverso la stesura di un diario intimo, *Aveux non avendus* (*Confessioni mancate*, 1930) non è in realtà

un'autobiografia, ma un ermetico e sofisticato esercizio letterario. Come programmaticamente annuncia il titolo, le confessioni dell'autrice non hanno avuto luogo e il lettore viene messo invece a confronto con un flusso di scrittura in cui il ricordo autobiografico, quando è presente, è sempre elevato al quadrato, se non all'ennesima potenza, e mescolato a resoconti di sogni, dialoghi immaginari, situazioni dell'assurdo, fiabe e considerazioni di vario genere: una scrittura difficile, a tratti coinvolgente, a tratti scoraggiante ed enigmatica per l'oscurità dei riferimenti.

Il volume precede l'adesione di Cahun al surrealismo, che

data a partire dal 1932, ma l'autrice dimostra di essere comunque aggiornata sul dibattito culturale in corso: tra gli scarsi riferimenti a Breton e compagni, si possono ricordare un gustoso aforisma che contrappone romanticismo e surrealismo («Romantisme. La puce – ce vampire. / Surrealisme. Le vampire, cette puce»)<sup>16</sup> e un riferimento alla scrittura automatica (in un brano il cui titolo, *Table tournante (rêve)*, rinvia al clima della *période des sommeils* degli inizi del surrealismo, un gruppo di diplomatici utilizza la scrittura automatica per redigere il trattato di Versailles)<sup>17</sup>. In ogni caso, un avvicinamento alla compagine surrealista doveva essere già

## Materiali

avvenuto, come prova il fatto che il volume fosse uscito per i tipi delle Éditions du Carrefour di Pierre Lévy, per i quali erano già apparsi – come si è visto – l'*Hebdomeros* dechirichiano e *La Femme 100 têtes* di Max Ernst (è noto come Cahun fosse rimasta entusiasta dei romanzi-collage di quest'ultimo, con le cui tavole aveva tappezzato le pareti della sua stanza)<sup>18</sup>.

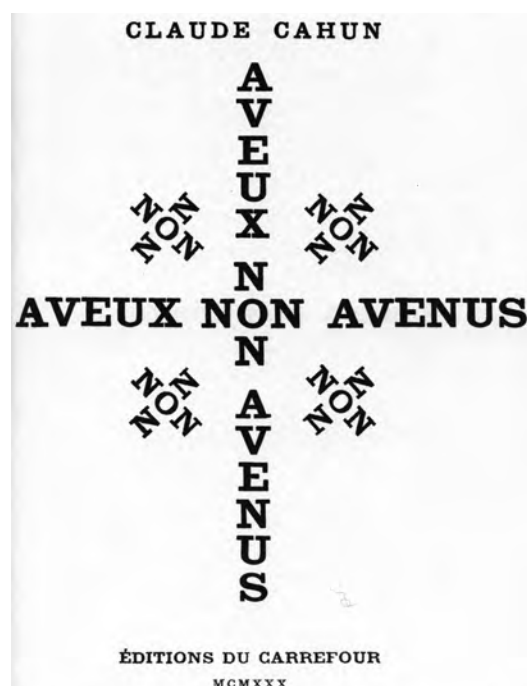
Dalle sue pagine, la rivista «Bifur» pubblicizza regolarmente *Aveux non avenues* insieme alle altre novità editoriali della casa editrice di Pierre Lévy: gli annunci, come anche il risvolto di copertina, mettono in evidenza una copia stampata «sur Japon nacré, numéroté 1 contenant les planches originales» ed indicano una tiratura generale di poco più di 400 copie. Ma l'opera, senz'altro sfavorita dallo stile complesso ed ellittico, non riscuote lo stesso successo del lungo racconto di De Chiri-

co o del romanzo-collage di Ernst, autori certo più consolidati di Cahun, che tuttavia rimane molto amareggiata dell'assenza di attenzione: come ricorda nel 1950, «[e]n 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 comme la 'critique littéraire' – sauf celle d'*Aux Écoutes* – voulut bien accueillir les 'poèmes en prose' de cette indésirable Cassandre»<sup>19</sup>.

La prima e la quarta di copertina di *Aveux non avenues* presentano un gioco tipografico che Cahun e Moore avevano incentrato da un lato sulla specularità e la (apparente) palindromia, dall'altro sulla circolarità (figg. 4, 5). Alcuni hanno letto in quest'ultima composi-

zione tipografica, ispirata ad un orologio, una metafora della poetica narcisistica di Cahun, e nelle lettere del nome e cognome che si rimpiccioliscono un vacillamento della sua affermazione identitaria<sup>20</sup>. Più semplicemente, la prima e la quarta di copertina si possono forse ricondurre ad un gioco tipografico sul tema della *vanitas*: dal tema del rispecchiamento delle parole del titolo disposte in forma di croce, che può rinviare alla tematica del narcisismo ma anche al carattere ingannevole delle apparenze (solo il «non» si rivela infatti un vero palindromo), si passa ad un quadrante di orologio, le cui lancette girano lungo il cerchio infinito formato dalle parole del titolo (e su una tavola che suggerisce l'idea di una strada che si perde all'infinito si chiude anche l'ultima pagina del libro)<sup>21</sup>. Le lancette, composte dalle lettere del nome e cogno-

4. C. Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, frontespizio



5. C. Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, quarta di copertina



## Materiali

me dell'autrice secondo una progressione dimensionale prima discendente e poi ascendente, formano, se ci si sofferma solo su quelle di formato maggiore, più facilmente decifrabili, la parola CLHUN, foneticamente assonante con il francese *clown*, rinviando così esplicitamente alla poetica del mascheramento che contraddistingueva l'opera dell'artista. Infine, ci si potrebbe chiedere se la scelta di Cahun di utilizzare un orologio nella quarta di copertina non fosse stata dettata anche dall'intenzione di alludere o rendere omaggio all'editore che aveva finalmente accolto la sua opera, dopo l'iniziale rifiuto di Adrienne Monnier: Pierre Lévy proveniva infatti da una famiglia ebrea di origine alsaziana emigrata in Svizzera, che aveva fatto fortuna con la fabbricazione di orologi (origini alsaziane peraltro condivise con la famiglia di Cahun, poi stabilitasi a Nantes dopo il 1870)<sup>22</sup>.

## 4. AVEUX NON AVENUS: LE ILLUSTRAZIONI

Una *legenda* posta immediatamente dopo il titolo informa il lettore che le eliotipie che illustrano *Aveux non avenues* sono state eseguite «da Moore su progetti dell'autore», riaprendo la questione della collaborazione fra le due artiste<sup>23</sup>. Sarebbe stata dunque Moore (la sua firma appare nella prima delle tavole) a realizzare le illustrazioni del volume, utilizzando in massima parte materiale fotografico di Cahun e talvolta arricchendolo e integrandolo con suoi interventi grafici. Ma tale attribuzione ufficiale può anche certamente intendersi come un omaggio da parte dell'autrice nei confronti della sua compagna: *Aveux non avenues* si presenta quindi come un'opera collettiva, frutto di un'esistenza vissuta simbiotica-

mente in coppia, ma anche, in modo altrettanto evidente, fortemente determinata dalle decisioni artistiche di Cahun, che deve avere largamente sovrinteso alla concezione generale del corredo illustrativo.

I fotomontaggi per *Aveux non avenues*, posti ad introduzione dei vari capitoli dell'opera, sembrano invitare il lettore a mettere in relazione tra loro testo e immagini, ma si tratta di un confronto che il più delle volte risulta frustrato dall'oscurità dello stile<sup>24</sup>. Le dieci tavole si possono suddividere in almeno tre diverse categorie: il montaggio di particolari fotografici volto a presentare il corpo dell'artista in versione frammentaria, ibridata, o distorta con l'ausilio di specchi, sulla scia dell'autoritratto anamorfizzato pubblicato sulla rivista «Bifur»<sup>25</sup>; l'accostamento paratattico di immagini fotografiche, disegni, scritte, con effetti non dissimili da quelli di un album fotografico o di uno *scrap book*; la riproposizione, infine, di iconografie oniriche e misteriose, che richiamano le analoghe atmosfere dei dipinti dechirichiani e dei *récits de rêve* pubblicati sulle riviste surrealiste.

Ad un attento esame, le tavole esemplificative di quelle che si sono qui definite seconda e terza categoria rivelano molteplici riferimenti e chiavi di lettura finora non rilevati, o comunque equivocati, dalla critica. La tavola II (fig. 6), ad esempio, con la sua fantasmagoria di ritratti, si presenta come un vero e proprio album di famiglia<sup>26</sup>. In basso, in abito da Pierrot, è Cahun bambina ad accogliere il riguardante nel fotomontaggio (la foto data al 1900 ca. e tutta la tavola, come si vedrà, rappresenta un omaggio alla geografia culturale della natia Loira); Cahun ricompare al centro, da adulta, nel costume di Elle, moglie di *Barbe-Bleu*, una delle tre *pièces* teatrali che l'artista aveva interpre-

tato nel 1929 con il gruppo Le Plateau (il personaggio di Barbablù compare sul bordo destro del fotomontaggio, all'incirca a mezza altezza)<sup>27</sup>, e si ripresenta ancora, in duplice sequenza diagonale, con pettinatura alla *garçon* e maglietta (si tratta di una variazione dell'iconografia del sollevatore di pesi, una fotografia del 1927 ca.).

Come si è detto, la tavola ha sapore autobiografico, ma la scritta MUSÉE DES FAMILLES, che appare in basso a destra, non evoca solo l'idea di una galleria di ritratti di famiglia, ma si riferisce anche all'omonima rivista illustrata ottocentesca (lo stesso vale per l'altra scritta, MODES VRAIES), molto diffusa tra la borghesia del tempo come periodico illustrato di varia attualità. Uscito dal 1833 al 1900, «Musée des familles» è qui ricordato non solo come riferimento a quel gusto ingenuo per l'illustrazione ottocentesca di cui Cahun, come anche altri surrealisti, si era nutrita (una foto precedente, del 1915 ca., la ritrae in tenuta alla marinara mentre sfoglia i voluminosi tomi de *Les images de la femme*, un'opera di Armand Dayot pubblicata per i tipi di Hachette nel 1900), ma anche perché tale periodico aveva accolto le prime prove di Jules Verne, un episodio che rimanda dunque a Nantes, città natale sia dello scrittore che dell'artista. Ma in gioco non vi è solo la comune afferenza al Pays de la Loire, ma anche un preciso ricordo di famiglia: il nonno di Lucy Schwob/Claude Cahun, Georges Isaac Schwob (1822-1892), dalla vita esotica (era stato nominato *Sécretaire* dell'Istituto Francese del Cairo) e politicamente impegnata (si era appassionato alle idee di Charles Fourier e di P.-J. Proudhon, sostenendo la Comune di Parigi), era stato anche amico di Verne, con cui aveva scritto a



## Materiali



6. M. Moore e C. Cahun, tavola per il I capitolo di *Aveux non avenus* (1930)

quattro mani un *vaudeville* senza successo, *Abd'allah* (1849)<sup>28</sup>.

Collegata a Verne potrebbe conseguentemente apparire anche la scritta in alto a sinistra, LES AVENTURES DU CAPITAINE, parzialmente coperta e quindi non completamente decifrabile, che non solo riecheggia i titoli di celebri opere dello scrittore (*Les aventures du capitaine Nemo*; *Les Aventures du Capitaine Hatteras*), ma ne ricorda anche, dal

punto di vista grafico, l'elaborato gusto decorativo delle caratteristiche copertine ottocentesche<sup>29</sup>. Verne non esaurisce tuttavia il ventaglio di riferimenti cui può rinviare questo titolo troncato: Léon David Cahun (1841-1900), cognato di George Isaac Schwob e prozio di Lucy, importante personaggio della vita intellettuale della Parigi *fin de siècle*, viaggiatore, orientalista e *conservateur* presso la

biblioteca Mazarine, fu anche un prolifico autore di romanzi, tra i quali uno reca proprio il titolo *Les Aventures du Capitaine Magon* (1875).

Le brume delle banchine del porto di Nantes vengono evocate anche dalla bambola vestita da marinaio, e più precisamente dalla scritta sul bordo del berretto, TIGRE, nome attribuito piuttosto frequentemente ai bastimenti francesi e attestato nella città della Loira almeno a partire dal XVIII secolo<sup>30</sup>. Fa da *pendant* alla bambola una foto del gatto dell'artista, mentre, proseguendo ancora verso sinistra, si trova un ritratto di Marcel Schwob in tenera età, il celebre zio letterato cui l'artista era molto legata e la cui fama le aveva aperto le porte della prestigiosa rivista letteraria «*Mercure de France*», alla quale Cahun inizia a collaborare nel 1914. La contiguità tra la bambola-marinaio, il gatto e lo zio non è forse del tutto casuale: l'artista aveva infatti chiamato il suo felino Kid, con allusione al racconto di Marcel Schwob *Le Capitaine Kid, pirate*, facente parte delle *Vies imaginaires*<sup>31</sup>. Ma dall'opera di Schwob si può trarre un'ulteriore conclusione, finora passata inosservata: nel racconto, infatti, il cannoniere del capitano si chiama Moor ed è quindi molto probabile che sia stata proprio questa l'origine dello pseudonimo Moore scelto da Suzanne Malherbe.

La figura di Marcel Schwob sposta l'accento dal tema dei ricordi familiari a quello del teatro e dell'identità sessuale, introducendo nel fotomontaggio la «presenza assente» di Oscar Wilde, di cui lo zio dell'artista era stato effettivamente amico ed ammiratore. Nel 1891 Marcel aveva scortato lo scrittore irlandese nei salotti parigini e, sempre nello stesso anno, aveva pubblicato sull'«*Echo*» la traduzione francese de *Il gigante*



## Materiali

*egoista*; ma soprattutto aveva rivisto le bozze di *Salomé*, senza modificare il francese di Wilde ma limitandosi a correggere solo alcune sviste ed errori. La *pièce*, scritta appunto nel 1891 per Sarah Bernhardt, sarebbe stata messa in scena solo cinque anni dopo, nel 1896, presso il Théâtre de l'Oeuvre (con Linda Munte nel ruolo di Salomé e Lugné-Poe in quello di Erode).

L'incombente presenza di Oscar Wilde nel fotomontaggio è ribadita – in alto a sinistra – dal ritratto, riconducibile a Moore<sup>32</sup>, di Édouard de Max (1869-1924), celebre e scandaloso attore delle scene parigine specializzato nei ruoli di imperatori decadenti, quali Nerone e Eliogabalo, che nel 1912, presso il Théâtre du Châtelet, aveva preso parte, con Ida Rubinstein, ad una *Salomé* (coreografie di Fokine, musiche di Glazunov, scene di Bakst). Al fianco di Édouard de Max, il volto di un giovane, da alcuni identificato come Alfred Douglas<sup>33</sup>, potrebbe ricondurre non solo al tema wildiano, ma anche a quello dei *noms de plume* di Lucy Schwob (Daniel Douglas, come si è detto, era stato uno pseudonimo

giovane dell'artista)<sup>34</sup>. È infine opportuno ricordare che Cahun aveva anche scritto un articolo sul processo seguito alla rappresentazione londinese della *Salomé*.

Preannunciati dalle allusioni più o meno velate a Oscar Wilde, il tema dell'identità e della differenza sembra riconfermato dalle allusioni agli artisti del passato presenti nella tavola. In alto a sinistra, un particolare del *David* di Michelangelo appare pudicamente ricoperto da una foglia, mentre sulla gamba sinistra Moore ha irriverentemente aggiunto una ragazza-fiore e una giarrettiera di corolle. Al fianco del *David* troneggia, in alto al centro, la foto di Bob, un ragazzo inglese con cui l'artista aveva intrecciato una *liaison* sull'isola di Jersey e cui sono effettivamente dedicate alcune pagine del primo capitolo di *Aveux non avenus*. Da Bob si ripassa all'arte del passato: un volto androgino, di gusto leonardesco, emerge capovolto dall'oscurità. Sotto al mento è passata inosservata la scritta JESUS, che facilita l'identificazione dell'opera, finora ignorata dalla critica: si tratta di un parti-

colare del *Cristo benedicente* di Bernardino Luini, databile al terzo decennio del Cinquecento e già facente parte della collezione del cardinale Federico Borromeo (figg. 7, 8)<sup>35</sup>.

La figura di Leonardo era stata riportata in auge dalla cultura del Simbolismo, in cui Lucy Schwob si era formata e cui la legavano gli illustri letterati della sua famiglia<sup>36</sup>. Inaugurato da Charles Baudelaire nei *Fleurs du mal* («Léonard de Vinci, miroir profonde et sombre») e proseguito da Wyzewa sulle pagine della «Revue Wagnérienne», il culto di Leonardo raggiunge l'apice nell'ultimo decennio dell'Ottocento fino alla cesura operata da Paul Valéry (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1894); ma ai fini dell'analisi del fotomontaggio in questione occorre soprattutto sottolineare l'importanza che l'artista aveva assunto nell'ambito dei sei Salons de la Rose-Croix (1892-1897) e nella riflessione critica del loro organizzatore, Joséphin Péladan, che aveva fuso sincreticamente, come già prima di lui Wyzewa, il culto per Wagner con quello per il maestro italiano.

7. Particolare della fig. 6

8. B. Luini, *Cristo benedicente*, partic. (terzo decennio del XVI sec.), Milano, Pinacoteca Ambrosiana

## Materiali

Oltre che per il contesto di formazione e le ascendenze famigliari, Lucy Schwob aveva continuato a coltivare la figura di Péladan (e il suo *penchant* per un leonardismo androgino) anche grazie al suo interesse per il teatro. Dal 1925 al 1927 aderisce infatti con Moore al gruppo Les Amis des Arts Ésoteriques e collabora con il Théâtre Ésoterique di Berthe d'Yd e Paul Castan, partecipando a vario titolo all'allestimento di diverse *pièces*, fra cui, dello stesso Péladan, *Babylone*, *La Prométheide* e *Oedipe et le Sphinx*<sup>37</sup>. L'allusione leonardesca nel fotomontaggio non fa dunque che confermare una frequentazione intellettuale già assidua, creando un

ideale legame tra le tesi esposte da Péladan e la tormentata analisi del tema dell'identità che ripetutamente compare in *Aveux non avenus*, a partire dall'allusione del firmatario dell'introduzione, Pierre MacOrlan, che immagina Claude Cahun «sotto le spoglie di Isabelle Eberhardt», fino all'autrice stessa, che si muove narcisisticamente tra i temi della maschera e dello specchio, invocando per sé il pronome neutro e officinando, più o meno dichiaratamente, il culto dell'androginia (basti qui citare, da una favola narrata nel capitolo III, in cui un giovane principe, tentato da quella che gli appare una dea, finisce – novello Giona – nella bocca di

una trota, la seguente affermazione: «La doppia grana androgina è una miscela dalle proporzioni imponderabili; e tale miscela può produrre un corpo nuovo, diverso da quelli che l'hanno formato, contrario, ostile a tutti gli accostamenti. Ma i grani maschili si giustappongono, e la loro alleanza è un'addizione semplice e stabile»)<sup>38</sup>.

Il senso che attribuiscono all'androginia Péladan e Cahun non è ovviamente identico: per quest'ultima, come è stato osservato<sup>39</sup>, il genere sessuale è vissuto come una dimensione fluida e mobile (fluidità che sarebbe tuttavia appannaggio solamente del genere femminile, a voler prestare fede al passo precedentemente citato), mentre per Péladan la fusione di maschile e femminile vale platonicamente come un ideale archetipico cui aspirare, una dimensione fuori del tempo e dello spazio e scevra della bassezza delle passioni umane. Tuttavia, nonostante la diversa contestualizzazione del problema, Cahun, con il suo retroterra e la sua raffinata cultura, non poteva certo ignorare i passi del saggio *De l'Androgyne. Théorie plastique* in cui si esaltano le opere di Leonardo: dal *San Giovanni Battista* del Louvre, «incomparabile androgino, più enigmatico della grande sfinge», alla «calma Gioconda che nulla rappresenta, ma offre al contemplatore uno specchio in cui potrà scoprire il proprio riflesso»<sup>40</sup>. E nel capitolo dell'opera dedicato al Cattolicesimo si può ancora leggere, con riferimento a Leonardo: «L'essere, vergine o adolescente che realizza la forma primitiva, rappresenta certamente la massima bellezza della nostra specie: e se accettiamo la teoria di Leonardo che vuole che l'anima sia l'autore del corpo, concepiremo che la sintesi plastica implichi la sintesi animista e che l'androgino abbia un'anima particolare in cui la grazia e la forza, o la tenerezza e

9. M. Moore e C. Cahun, tavola per il VI capitolo di *Aveux non avenus* (1930)



## Materiali



10. C. Cabun, Senza titolo (1920 ca.)



11. Particolare della fig. 9

la volontà, si sposano e il cui connotato sarebbe: 'l'eroe che potrebbe essere l'eroina o l'eroina che potrebbe essere l'eroe'<sup>41</sup>.

Esemplificativo della cosiddetta terza tipologia, incentrata su iconografie oniriche e misteriose, è il fotomontaggio (fig. 9) che introduce il capitolo VI, raffigurante una scacchiera su cui poggiano, una sull'altra, una mano inguantata maschile e una mano nuda, presumibilmente femminile, che sembra voler impedire all'altra di sollevare una carta da gioco coperta; alle lunghe ombre dei pochi scacchi rimasti si aggiunge quella di un profilo umano che fuma una sigaretta, che si ritrova anche in una delle due carte da gioco in primo piano, quella della dama di picche; l'altra, il fante di cuori, è l'elaborazione grafica di una fotografia di Cahun solitamente definita «il dandy» (figg. 10, 11); uno scacco rovesciato, ibridato con un busto umano, completa la composizione.

L'atmosfera sospesa ed enigmatica, le ombre portate e la mano inguantata rinviano immediatamente a De Chirico, e in particolare a *L'enigma della fatalità* (o *il viaggio angoscioso*),

del 1914, già appartenuto a Paul Guillaume e poi entrato nella collezione di André Breton, ma certamente noto a Cahun in quanto riprodotto sul n. 7 de «La Révolution surréaliste»: nel dipinto, sullo sfondo di un deserto e già metafisico paesaggio urbano dominato da una ciminiera, una mano in un mezzo guanto rosso tocca un pavimento a scacchiera leggermente sopraelevato<sup>42</sup>. Oltre a De Chirico, si possono trovare numerosi riscontri, precedenti e posteriori alla tavola qui discussa, per il tema tipicamente fetichistico del guanto, molto frequentato dai surrealisti: dalla copertina ideata da Francis Picabia per il numero 6 della rivista «Littérature» (1922), al guanto raffigurato in *Nadja* (1928) di Breton («gant de femme aussi...», recita la didascalia); dall'oggetto surrealista di Valentine Hugo («Le Surréalisme au service de la révolution», 3, 1931), successivo di un anno rispetto al fotomontaggio di Cahun/Moore, con cui condivide l'ambientazione legata al gioco e all'azzardo, anche se con accenti più esplicitamente erotici, alle composizioni fotografiche di Man Ray (si veda, ad

esempio, *Moi, elle*, del 1934, che illustra un passo de *L'Amour fou* di Breton in cui si parla del potere divinatorio delle carte<sup>43</sup>, o ancora *Mains peintes*, una fotografia del 1935 in cui si gioca sull'ambiguità mano inguantata/mano dipinta; anche il tema della scacchiera<sup>44</sup> risulta infine molto frequentato dall'artista americano).

Oltre a questi evidenti legami con iconografie tipicamente surrealiste, la tavola presenta anche un manifesto riferimento letterario, per quanto riguarda il tema della «dama di picche», all'omonimo racconto di Aleksandr Puškin, in cui la carta sigilla la perdita al gioco e la conseguente follia del protagonista. È facile intuire, nella tavola di *Aveux non avenus*, che la carta coperta sulla scacchiera, da cui la mano nuda cerca invano di allontanare l'altra che sembra intenta a scoprirla, è appunto la dama di picche, semanticamente legata alla cattiva sorte, come sembrano ribadire sia l'ombra minacciosa proiettata sulla scacchiera, identificabile – come si è detto – con la dama di picche in primo piano per il particolare della sigaretta (ma anche con uno scacco gigante



## Materiali



12. Allestimento della vetrina della libreria José Corti a Parigi (6, rue de Clichy) in occasione della presentazione di *Aveux non avens* (1930)

per il piedistallo), sia la situazione della partita sulla scacchiera, che è quella di uno scacco matto al bianco (il re bianco infatti, qualunque fosse la sua mossa, verrebbe mangiato dall'alfiere o dai pedoni neri).

Ad un livello meno esplicito, infine, è forse possibile individuare nel fotomontaggio un'ulteriore eco letteraria. Le due carte da gioco in primo piano recano il nome del personaggio con cui vengono tradizionalmente identificate: *Labire* per il fante di cuori e *Pallas* per la dama di picche. Mentre l'etimologia del primo risulta piuttosto oscura (alcuni lo mettono dubitativamente in rapporto con il pittore francese Laurent de La Hire), la

seconda viene solitamente interpretata come un riferimento alla dea Pallade Atena, uno dei cui attributi, com'è noto, è quello di *parthénos*. In un passo de *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (1893), in cui Anatole France offre una pittoresca rappresentazione della Francia del XVIII secolo<sup>45</sup>, si riesamina il ventaglio dei riferimenti di alcune carte da gioco e si propone per *Pallas* – senza abbandonare l'attributo della verginità – un'identificazione differente, non nelle vesti di Atena ma in quelle di Giovanna d'Arco<sup>46</sup>.

Non è a questo punto senza interesse rilevare come, nel capitolo di *Aveux non avens* relativo alla tavola presa in esame,

Cahun dedichi uno dei numerosi aforismi radunati sotto il titolo di *Velleità*, caratterizzati da una caustica e sottile ironia<sup>47</sup>, proprio alla pulzella d'Orléans: «Pudore. Vergine e martire? È il colmo della stupidità. Passi ancora essere martire... ciò può avere il suo fascino. Ma vergine!»<sup>48</sup>. Sarebbe eccessivo considerare la sigaretta fumata da *Pallas*, idealmente duplicata in quella fumata dal personaggio che proietta la sua ombra sulla scacchiera (in cui sembra perdersi lo scacco antropomorfizzato), come un'allusione al rogo della pulzella? Dalla punta dell'ombra della sigaretta si leva, con un trucco fotografico, una colonna di fumo vero. Il caratte-



## Materiali

re di «resa dei conti» del capitolo VI è in ogni caso siglato anche dalle lettere prescelte per il titolo, «X.Y.Z.», le ultime lettere dell'alfabeto, che non sembrano tanto un'allusione alle incognite matematiche quanto un modo per annunciare «l'ultimo atto»; sono seguite dalla lapidaria affermazione «Ne jamais lâcher l'ombre pour la proie», che, grazie al ribaltamento del proverbio francese, invita a preferire l'evanescenza dell'ombra alla concretezza della preda, ribadendo in questo modo il fondamentale atteggiamento narcisistico della poetica cahuniana<sup>49</sup>.

## 5. FANTASMI

Alcune fotografie d'epoca<sup>50</sup> immortalano la vetrina della libreria parigina José Corti nel 1930, in occasione della pubblicazione di *Aveux non avenues* (fig. 12): si possono scorgere, oltre a varie copie del libro aperte sulle rispettive tavole di Moore, l'originale del fotomontaggio per il capitolo IX (fig. 13), in cui compare, tra l'altro, il dittongo «oe» che rinvia alle ultime pagine dell'opera: «Invano cerco di rimettermi a posto il corpo (il mio corpo e i suoi annessi), di vedermi alla terza persona. L'io è in me come la e presa nell'o». Vi è poi una composizione di volti-maschera corredati da un commento che sembra una dichiarazione di poetica («Sotto questa maschera un'altra maschera. Non finirò mai di sollevare tutti questi volti»), che si può convenientemente accostare ad un altro celebre passo del capitolo I: «Mi ricordo, era carnevale. Avevo trascorso ore solitarie a mascherarmi l'anima. Maschere così perfette che quando capitava loro di incrociarsi sulla piazza grande della mia coscienza non si riconoscevano. [...] Adottavo, allevavo in

me dei giovani mostri. Ma il fard che avevo impiegato sembrava indelebile. Sfregavo talmente per pulire che strappavo la pelle. E la mia anima, come un viso scorticato, messo a nudo, non aveva più forma umana»<sup>51</sup>.

Le foto della vetrina della libreria, oltre a testimoniare un'autonomia espositiva dei fotomontaggi originali di *Aveux non avenues*, anche se probabil-

mente limitata alla circostanza del lancio della novità editoriale, risultano interessanti anche per un altro motivo: tra le copie del volume, bene in evidenza, spunta anche una delle fotografie più famose di Cahun, quella in cui si ritrae allo specchio vestita di un abito a quadrati bianchi, grigi e neri (fig. 14)<sup>52</sup>, rara apparizione pubblica di una produzione che, salvo l'eccezione di *Frontière humaine* su «Bifur», era relegata

13. M. Moore e C. Cahun, tavola per il IX capitolo di *Aveux non avenues* (1930)



## Materiali

in quel periodo ad una sfera intima e privata. Il fatto che fosse stata messa così in evidenza nella vetrina induce a pensare che a tale fotografia Cahun dovesse riconoscere un'importanza particolare: intanto, nel mescolarla ai fotomontaggi, l'artista sembra voler ribadire la loro origine dalla sua attività fotografica; sempre al fotomontaggio rinvia inoltre l'abitudine di Cahun di elaborare in vario modo il prodotto fotografico<sup>53</sup>, sia in fase di scatto, come testimoniano certi effetti di sovrapposizione che possono ricordare analoghe sperimentazioni di Man Ray, sia in fase di stampa, con la scelta più

tradizionale di eliminare alcuni particolari giudicati secondari fino ad un vero e proprio processo di *reframing* ed ingrandimento che produce risultati molto diversi dall'originaria stampa a contatto del negativo. È questo il caso dell'opera qui presa in esame, che nella vetrina della libreria Corti appare tagliata intorno al volto, ma trae invece origine da un'inquadratura molto più ampia (fig. 15), che ha inoltre un suo *pendant* in una foto analoga che raffigura Moore davanti allo stesso specchio (fig. 16)<sup>54</sup>.

Sembra quindi opportuno concludere proprio con qualche

riflessione su tale opera, sia per questo processo di taglio, costruzione e assemblaggio di cui è stata oggetto e che l'accomuna idealmente ad un *collage* o a un fotomontaggio, sia per il valore programmatico che assume nella ricerca dell'artista. Colpisce innanzitutto la profonda differenza nella tipologia di mascheramento proposta, che non si basa su un riferimento religioso, sociale o culturale preciso, come invece quasi sempre accade negli altri scatti. In questo caso Cahun non veste i panni di un personaggio teatrale, non evoca le sue origini israelitiche, non diventa un *dandy*, un sollevatore di pesi o un marinaio, né si trasforma in una bambola orientale o una divinità induista: appare in una stanza spoglia, vestita di un abito di stoffa a riquadri, un motivo astratto dall'effetto *optical*, apparentemente privo di valenze allegoriche o simboliche<sup>55</sup>. Lo sguardo è assorto, melanconico, triste, e il volto, pesantemente truccato<sup>56</sup>, si riflette nello specchio (la superficie di quest'ultimo sembra quasi evocare l'essenza del procedimento fotografico, in cui il graduale assorbimento della luce si trasforma in immagine). Il rapporto negativo-positivo che caratterizza la fotografia sembra d'altronde ripetutamente suggerito da numerosi particolari: il vestito a scacchi, di cui si è detto; il volto trasformato dal trucco in un analogo contrasto di chiari e scuri, che culminano nella *mèche* bianca sui capelli neri e nelle labbra scurissime; il monastico interno, in cui il candore della parete è interrotto solo dalla sagoma scura di un semplicissimo schedario nero. E ancora, per estensione, il rapporto negativo-positivo sembra evocato anche dall'altra foto a questa collegata, in cui Moore appare sorridente davanti allo stesso specchio e sembra trasporre il contrasto dall'ambito

14. C. Cahun, Senza titolo (1928), stampa alla gelatina d'argento, cm 30 x 23,5, Nantes, Musée des Beaux-Arts



## Materiali



15-16. C. Cahun, Senza titolo (1928), stampe moderne da negativi originali, Jersey Heritage Trust

fisico della luce e del cromatismo a quello interiore della fisiognomica e della psicologia<sup>57</sup>.

Infine, che qui si cerchi di mettere *en abîme* proprio il processo fotografico, secondo una tradizione che risale almeno fino ad Eugène Atget (si pensi, ad esempio, all'album *Enseignes et vieilles boutiques du vieux Paris*, in cui la superficie riflettente dei vetri dei locali parigini, che lasciano trasparire come per magia i volti dei proprietari o degli avventori, sembra farsi metafora della stessa tecnica fotografica, come conferma anche il riflesso di Atget nell'atto di scattare nella più famosa fotografia della serie, *Au tambour, 63 quai de la Tournelle*, del 1908)<sup>58</sup>, parrebbe ulteriormente confermato dall'insolito specchio utilizzato, che non lega con la semplicità spartana dell'ambiente in quanto è coronato da un tradizionale dipinto di paesaggio, una veduta marina, quasi a rievocare la consueta contrapposizione tra

fotografia e pittura che aveva animato il dibattito critico sin dalla metà del XIX secolo.

Ancora alla fotografia, e alle sue caratteristiche tecniche ma anche espressive, rinvia un altro particolare, l'unico ad aggiungersi all'epifania melanconica dell'artista. Sulla sagoma nera del mobile è poggiata una fotografia incorniciata, in una posizione troppo strana per non essere stata deliberatamente ricercata: la suppellettile è infatti ripresa di lato, in modo tale da «anamorfizzare» la persona ritratta, anche se si riesce comunque a distinguere ancora abbastanza chiaramente un signore con i baffi, sorridente, che crea un'ulteriore specularità oppositiva rispetto allo sguardo triste di Cahun; allo stesso tempo, l'insolito punto di vista sottolinea la sottigliezza del supporto fotografico e mette in evidenza il vuoto che si trova sul retro. Da un lato, dunque, la pittura (sopra lo specchio); dall'altro, la fotografia, idealmente rap-

presentata nell'integralità del suo processo: dalla realtà da ritrarre (l'artista in posa), al processo fotochimico di trasformazione del positivo in negativo (lo specchio), fino al suo ripristino in positivo nella stampa finale (il ritratto incorniciato sul mobile nero).

Parte del mistero che emana dall'autoritratto di Cahun proviene proprio dal contrasto tra fotografia e pittura che si viene a creare nella specchiera, che da un lato evoca l'esattezza del processo fotografico, dall'altro lo contrappone al paesaggio naturalistico dipinto alla sua sommità: il *flou* di questa pittura ingenua e sentimentale non fa dunque che rafforzare, rendendolo quasi metafisico, il nitore formale che emana dal contrasto, tipicamente fotografico, tra bianco e nero, che pervade di sé tutto l'ambiente per culminare nel motivo a scacchiera della giacca. Walter Benjamin, all'incirca nello stesso periodo in cui questa fo-



## Materiali

to venne scattata, aveva osservato come l'evoluzione degli strumenti ottici registrasse le immagini «con la stessa pregnanza di uno specchio» e aveva spiegato il senso di mistero che poteva emanare dalla precisione della fotografia con parole che sembrano un commento appropriato all'opera in esame: «una tecnica esatissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più»<sup>59</sup>.

Ma nell'autoritratto di Cahun non è in gioco solo un senso di magia, come spiega Benjamin, con la sua caratteristica sensibilità prensile nei confronti delle trasformazioni della modernità, ma anche qualcosa di più grave e misterioso: l'atmosfera appare sospesa e sulla scena sembra incombere un evento straordinario, che ha cristallizzato la quotidianità e reso impossibile, si direbbe, la consuetudine narcisistica del rispecchiamento, alla quale Cahun sembra in procinto di sottrarsi. L'artista rappresenta infatti proprio il momento in cui la sua pratica autoriflessiva e tautologica si interrompe, voltandosi verso lo spettatore come se qualcosa l'avesse improvvisamente distratta<sup>60</sup> e rivolgendogli un'espressione assorta e pensosa, mentre la funzione dello specchio, contrariamente alla sua natura, è qui quella non tanto di duplicare la realtà, quanto di sottrarla: ciò che si vede è un riflesso che si allontana parallelamente al rigirarsi di Cahun verso il riguardante, un'immagine sul punto di

scompare dunque, che fa supporre, di lì a poco, uno specchio svuotato di presenze, uno specchio muto, virtualmente velato.

Cosa cerca di comunicare l'artista, che è stata, per una volta, distolta dal consueto gioco narcisistico del rispecchiamento? L'espressione così grave e assorta potrebbe naturalmente anche far pensare ad una sorta di esercitazione retorica nell'arte della fisiognomica, e di conseguenza indurre ad interpretare il volto triste di Cahun come una semplice contrapposizione all'espressione sorridente di Moore, in una sorta di virtuale fotomontaggio di due diversi stati d'animo (viene in mente, per analogia, la celebre contrapposizione iconografica di Eraclito e Democrito). Tale ipotesi di un'esplorazione della casistica degli affetti, anche se forse probabilmente adombrata nell'ideale dittico che risulta dall'accostamento dei due ritratti<sup>61</sup>, non risulta tuttavia pienamente convincente per una lettura in profondità della malinconia qui esibita da Cahun, soprattutto se si tiene conto del forte impatto emotivo che emana dalla fotografia, che non sembra riconducibile ad un artificio astratto e gratuito.

È necessario a questo punto ricordare, con Roland Barthes, il carattere spettrale e memoriale del processo fotografico, assunto a *locus classicus* della critica fotografica? «Immaginariamente, – scrive l'autore de *La chambre claire* – la Fotografia [...] rappresenta quel particolarissimo mo-

mento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro»<sup>62</sup>.

In effetti, oltre che nella datità tecnica e chimica del suo processo, la fotografia appare in questo caso evocata da Cahun anche nella sua precipua caratteristica di cristallizzare una realtà mutevole ed effimera. Chi è il personaggio del ritratto fotografico poggiato sul mobile nero, che sembra ancora farsi avanti con aria sorridente e affabile per rimanere poi inesorabilmente schiacciato sulla bidimensionalità del supporto cartaceo, qui espressamente ripreso di profilo nella sua tangibile sottigliezza? Maurice Schwob, il padre di Claude Cahun, muore il 31 marzo 1928, lo stesso anno cui la critica assegna l'opera qui presa in esame<sup>63</sup>: che sia lui o meno il personaggio ritratto, o che la fotografia sia stata effettivamente eseguita dopo la sua morte, non è forse così importante da associare, in quanto in questo caso, soprattutto, sembra rappresentata una caratteristica generale del ritratto fotografico che ha valore in assoluto, quella di essere, comunque e sempre, *in absentia*<sup>64</sup>.

Alessandro Nigro  
Dipartimento di Storia delle arti  
e dello spettacolo,  
Università di Firenze

## NOTE

1. Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono dell'autore.

2. «La fotografia faceva parte di un ambito intimo e senza ambizioni professionali rispetto all'attività di scrittrice, alla quale era come chiamata dal pantheon familiare (il nonno George Schwob, il

padre Maurice Schwob, il celebre zio Marcel Schwob, il prozio Léon Cahun)». F. Leperlier, *Introduction*, in C. Cahun, *Écrits*, Paris, 2002, p. 7. Cahun pubblicherà altre fotografie sul «London Bulletin» e ne *Le Coeur de Pic*, un album per l'infanzia a cura di Lise Deharme e con una breve prosa di Paul Éluard (Paris, 1937). Nella fotografia di copertina di

quest'ultimo volume compare la dama di picche, tema piuttosto frequente nel lessico iconografico surrealista: nel 1935 Man Ray aveva ritratto proprio Lise Deharme «en dame de pic» (Pic era anche il soprannome del figlio di Lise) e la fatidica carta, oltre che in un fotomontaggio di Cahun/Moore di cui si dirà, è presente anche in un *collage* di Breton.



## Materiali

3. Per un'ampia panoramica della problematica dell'autoritratto femminile, cfr., da ultimo, F. Borzello, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, London, 1998 (su Cahun, pp. 131-134); W. Chadwick, *How do I look*, in L. Rideal (a cura di), *Mirror Mirror. Selfportraits by Women Artists*, cat. della mostra (Londra, National Portrait Gallery, 24 ott. 2001-24 febr. 2002), London, 2001, pp. 8-21 (Chadwick ricollega la «fluid transgendered identity» di Cahun da un lato alla cultura lesbica della Parigi degli anni Venti, dall'altro alle ricerche dadaiste e surrealiste; ivi, p. 19); M. G. Messina, *Autoritratto/autobiografia*, in L. Iamurri (a cura di), *Autobiografia/autoritratto. Eustachio, Catania, Montessori, Ricciardi, Moncali, Stucky, Woodman*, cat. della mostra (Roma, Museo Hendrik Christian Andersen, 26 ott. 2007-20 genn. 2008), Roma, 2008, pp. 19-30.

4. Cfr. R. Krauss, *Celibi*, Torino, 2004, pp. 39-52 (ed. or. *Bachelors*, Cambridge (Mass.)-London, 1999). Sull'importanza di Marcel Schwob nella vita culturale parigina, cfr. *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, cat. della mostra (Nantes, Biblioteca Municipale, 6 marzo-3 giugno 2006), Paris-Nantes, 2006. Sulla scelta dello pseudonimo, si veda quanto l'artista dichiara *a posteriori* in una lettera: «J'ai toujours porté un pseudonyme pour écrire, le nom d'obscurs parents juifs (Cahun) avec qui je me sentais plus d'affinités» (lettera a Paul Levy, 3 luglio 1950; in Cahun, *Écrits*, cit., p. 711).

5. Sull'attività grafica di Moore, cfr. T. T. Latimer, *Acting Out: Claude Cabun and Marcel Moore*, in L. Downie (a cura di), *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cabun and Marcel Moore*, London, 2006, pp. 56-71.

6. Cfr. J. Stevenson, *Claude Cabun: An Analysis of Her Photographic Technique*, ivi, pp. 46-55. L'autore passa in rassegna l'attrezzatura, assolutamente standard, di Cahun, la sua incertezza sulle questioni puramente tecniche (come rivela tra l'altro l'abitudine di fotografare lo stesso soggetto con tempi di esposizione differenti e di conservare solo i negativi considerati riusciti), il suo fare affidamento, per tutto ciò che era relativo alla fase successiva allo scatto, su laboratori fotografici esterni (anche gli ingrandimenti e i processi di *reframing* venivano decisi da Cahun sulla base dei *contact prints*, poi inviati con le opportune indicazioni ai laboratori) e infine l'assenza di ausili meccanici per l'autoscatto, concludendo che non è possibile considerarla una fotografa professionista, anche se «her eye or vision for the types of images that she made, the mark of the true photographer, is without doubt where her skill lay» (ivi, p. 55). Particolarmente interessante, relativa-

mente al problema della collaborazione, è il netto ridimensionamento che Stevenson opera circa il ruolo effettivamente svolto da Moore, basato anche sull'esame di un gruppo di negativi realizzati da quest'ultima dopo la morte di Cahun (e facenti sempre parte del fondo conservato presso il Jersey Heritage Trust): «The most interesting characteristic of these negatives, which we can assume were made by Moore, after Cahun's death, is that they have absolutely no artistic merit whatsoever. [...] This suggests that Moore was lacking in photographic artistic skill, which in turn would imply that the artistic photographs were totally the inspired work of Cahun» (*ibid.*). Si può in parte moderare la drastica conclusione di Stevenson suggerendo che «l'opera ispirata di Cahun» avrebbe potuto comunque essere anche il frutto di una preliminare discussione concettuale con Moore, nonostante la presunta totale assenza di abilità fotografica da parte di quest'ultima. Occorre inoltre ricordare, a riprova della necessità di ulteriori verifiche che mettano meglio a fuoco la collaborazione tra le due artiste, la testimonianza discordante di una giornalista dell'epoca, Golda Goldman, la quale, nel corso di un'intervista a Cahun e Moore realizzata nel 1929, afferma che Moore aveva realizzato «distorted photographs [...] entirely printed by herself» che sarebbero servite per i fotomontaggi del libro (cit. in Latimer, *Acting Out*, cit., p. 66). Tale testimonianza potrebbe risultare interessante anche relativamente alla distorsione di *Frontière humaine* (cfr. *infra*, § 2). A conclusioni sostanzialmente analoghe di quelle di Stevenson era giunto intuitivamente anche Leperlier, il primo studioso dell'artista: «À la fin des années vingt, il est manifeste que Suzanne Malherbe a renoncé à poursuivre une oeuvre personnelle qui s'était portée, et brillamment illustrée, aux limites des arts décoratifs. [...] Suzanne fut une irremplaçable complice, mais avant tout, et nous pesons le mot, une inestimable Muse» (F. Leperlier, *Claude Cabun. L'Exotisme intérieur*, Paris, 2006, p. 350; si tratta della nuova edizione, aggiornata e ampliata, del precedente *Claude Cabun. L'Écart et la métamorphose*, Paris, 1992).

7. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, 1983, pp. 125-126.

8. Anche se improntate a criteri metodologici del tutto diversi dal presente studio, si segnalano, su *Frontière humaine*, le osservazioni di Stephen Harris e di Katharine Conley. Per Harris, la testa rasata e deformata «becomes a phallic projection»; la foto inoltre risulta particolarmente destabilizzante in quanto contrappone due processi di «svelamento», quello del cranio rasato e

quello del vestito che lascia in vista le spalle, generalmente identificati rispettivamente con il genere maschile e quello femminile (cfr. S. Harris, *Coup d'oeil*, in «Oxford Art Journal», 24, 2001, pp. 89-112; per la citazione, p. 99, n. 33). È impossibile riassumere integralmente in questa sede il lungo intervento di Conley, per la quale *Frontière humaine* diventa una sorta di paradigma della poetica di Cahun, che viene analizzata in un gioco di sponda tra la sua produzione scritta e quella fotografica. Anche in questo caso si evidenzia l'instabilità semantica della foto, connessa non solo alla deformazione, ma anche ad una (presunta) tensione tra i suoi valori iconici e quelli indicali. Cfr. K. Conley, *Claude Cabun's Iconic Heads: from 'The Sadistic Judith' to Human Frontier*, in «Papers of Surrealism» (rivista telematica), 2, 2004, pp. 1-23.

9. Ma nella prima fase della rivista tale monopolio era stato contrastato dall'influenza su Lévy di Jean Lurçat e Béatrice Appia; negli ultimi due numeri (fine 1930/giugno 1931) si fa invece determinante la presenza di Paul Nizan. Una dettagliata ricostruzione della figura atipica di Paul Lévy, uno svizzero diplomato al Politecnico di Zurigo, che rinuncia a proseguire la tradizione industriale di famiglia per tentare la carriera di editore a Parigi, e della rivista «Bifur», è stata recentemente proposta dalla figlia C. Lawton-Lévy (*Du colportage à l'édition. Bifur et les éditions du Carrefour. Pierre Lévy, un éditeur au temps des avantgardes*, Genève, 2004). In particolare, sulla storia e i contenuti della rivista, cfr. ivi, pp. 162-207. Si vedano anche, per un punto di vista opposto, i ricordi non sempre attendibili di Nino Frank, che tuttavia precisa che la presenza di Cahun all'interno del numero 5 della rivista era dovuta ad una delle rare segnalazioni di Pierre Lévy: «Il y en eut ainsi quelques-uns qui nous vinrent par son canal et qu'il éditera par la suite: [...] nous fîmes bon accueil à Claude Cahun, curieuse personne sombre et un brin sorcière, d'autant plus fascinante qu'elle était la nièce de Marcel Schwob». N. Frank, *Mémoire brisée*, II, *Le Bruit parmi le vent. Anecdotes*, Paris, 1968, p. 186.

10. Cfr. J.-P. Begot, *Dossier*, in G. Ribemont-Dessaignes, *Frontières humaines*, Paris, 1979, p. 378, n. 1.

11. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), in Id., *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1972, p. 115.

12. La linea di demarcazione tra le due posizioni può essere esemplificata dalla lettura in chiave di *basses* che Bataille dà su «Documents» dell'atlante fotografico di Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (1928). Peraltro, già nel 1931, nel definire Atget un precursore del sur-

## Materiali

realismo, Benjamin aveva osservato come riviste quali «Bifur» e «Variété» presentassero una versione letteraria e fondamentalmente edulcorata della sua fotografia, anche a causa del ricorso alle didascalie esplicative. Cfr. W. Benjamin, *Breve storia della fotografia* (1931), in Id., *Opere Complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenäuser, t. IV, *Scritti 1930-1931*, Torino, 2002, p. 485 (ed. or. *Kleine Geschichte der Photographie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, t. II-1, Frankfurt/Main, 1977). Sulle complesse problematiche di questo paragrafo, qui solo accennate, cfr., da ultimo, G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, 1995, pp. 297-333 (che nota anche come la teoria del 'contatto visivo' sia alla base della strategia del corredo iconografico della rivista «Documents», tratto che la distingue nettamente dalla precedente «La Révolution surréaliste» di Breton); Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Milano, 2007, pp. 122-145 (ed. or. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000); U. Fleckner, *Der Kampf visueller Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift «Documents»*, in U. M. Schneede (a cura di), *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, cat. della mostra (Amburgo, Kunsthalle, 10 marzo-29 maggio 2005), Ostfildern-Ruit, 2005, pp. 23-26.

13. Sulle vicende del film, interrotto dal regista a seguito di un nuovo incarico in occasione della celebrazione dell'anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, cfr. la scheda redazionale in S. M. Ejzenštejn, *Lezioni di regia* (1958), a cura di P. Godetti, Torino, 2000, pp. 204-205.

14. Id., *La dramaturgie du film*, in «Bifur», 7, 1930, pp. 49-60.

15. Per la foto del 1920 ca. a formato intero, in cui Cahun appare appoggiata alla parete davanti ad un riquadro di stoffa, cfr. il negativo del Jersey Heritage Trust n. JHT/1995/00041/m; per l'ingrandimento della precedente, cfr. la stampa d'epoca n. JHT/2003/00001/-003; una stampa d'epoca della versione deformata, datata 1929 ca., in collezione privata, è riprodotta in Krauss, *Celibi*, cit., p. 38.

16. C. Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, 1930, in Ead., *Écrits*, cit., pp. 325-326.

17. Ivi, p. 339. Non manca forse nel testo qualche ulteriore allusione al dibattito, iniziato da Aragon e Breton rispettivamente nel 1928 e 1929, sull'uso distorto che era stato fatto della scrittura automatica: «Il y en a pourtant quelques-uns qui ont de vilaines habitudes et se laissent aller au dangereux onanisme des retouches littéraires» (*ibid.*).

18. Per esattezza, con quelle del terzo

romanzo, *Une semaine de bonté* (1934), di cui Cahun possedeva anche un *collage* originale. Cfr. Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme*, cit., p. 359.

19. Lettera a Paul Lévy, 3 luglio 1950; in Cahun, *Écrits*, cit., p. 710. Si tratta di un omonimo dell'editore precedentemente nominato, amico della famiglia Schwob e direttore di «Le journal littéraire» e «Aux Écoutes».

20. Cfr. J. Shaw, *Narcissus and the Magic Mirror*, in Downie (a cura di), *Don't Kiss Me*, cit., p. 35: «a metaphor for the inward-focused, self-interrogating project of Narcissus. And yet as the viewer follows Cahun's name towards the centre, it refuses the normal role of the initial as a declaration of self, and threatens instead to disappear».

21. Il motivo della specularità guida naturalmente l'artista anche nella scelta degli pseudonimi, sempre esemplati sulla ripetizione della stessa iniziale: CC (Claude Courlis, Claude Cahun); DD (Daniel Douglas).

22. La figlia dell'editore, tuttavia, esprime dubbi sull'intesa fra Pierre Lévy e la sua autrice, che, volente o nolente, era comunque circondata dall'aura dell'entourage culturale dello zio Marcel Schwob e del «Mercure de France»: «S'il publia Claude Cahun, c'est que Pierre Lévy avait perçu chez elle un certain modernisme qu'il voulait encourager. Mais il n'est pas certain qu'il ait été a priori bien disposé à son égard. Quand il parlait d'elle, il disait: Lucy Schwob». Lawton-Lévy, *Du colportage à l'édition*, cit., p. 233 (si potrebbe naturalmente obiettare che «Claude Cahun» era pur sempre un *nom de plume*). La Lawton-Lévy conferma inoltre che *Aveux non avenues* non aveva avuto successo dal punto di vista delle vendite (ivi, p. 208). Non sembra invece convincente l'ipotesi che il piccolo occhio, che nel capitolo IX dell'opera divide i paragrafi, sia da intendersi come un simbolo teosofico (ivi, p. 235): in altri capitoli dell'opera si alternano infatti diversi simboli (stelle, cuori), secondo un gusto estetizzante della composizione tipografica che caratterizza il volume.

23. «Illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteurs». Cahun, *Aveux non avenues*, cit., p. 163. Delle tavole originali, di grande formato, risulta ad oggi sopravvissuta solo la prima, conservata presso la National Art Gallery di Canberra (51,9 x 53,1 cm). Cfr. F. Leperlier (a cura di), *Claude Cahun photographe*, cat. della mostra (Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 23 giugno-17 sett. 1995), Paris, 1995, p. 150, n. 226. Sulla collaborazione tra Cahun e Moore, cfr. anche il recente contributo di A. Oberhuber, *Claude Cahun, Marcel Moore, Lisa Debarme and the Surrealist Book*, in «History of Photo-

graphy», 2007, 31, pp. 40-56 (sui fotomontaggi di *Aveux non avenues*, pp. 46-53). Si può qui ricordare anche il pionieristico contributo di A. Solomon-Godeau, *The Equivocal 'T': Claude Cahun as Lesbian Subject*, in S. Rice (a cura di), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge (Mass.)-London, 1999, pp. 111-125 (pp. 116-117 per i fotomontaggi).

24. Altrettanto fuorvianti appaiono le lettere puntate che introducono la maggior parte dei capitoli, che in alcuni casi sembrano alludere alle iniziali di nomi di persone, in altri sembrano disposte in ordine alfabetico («X.Y.Z.», cap. VI) o offrire la possibilità di una lettura fonetica o semantica («H.U.M.», cap. VII; «N.O.N.», cap. VIII), mentre «I.O.U.», cap. IX, è decrittato dalla stessa Cahun – che aveva studiato in Inghilterra – in «I owe you». Cfr. Cahun, *Aveux non avenues*, cit., pp. 301, 341 e 369.

25. Per un'analisi iconografica di questa tipologia di fotomontaggi, con particolare riferimento alle tavole rispettivamente del II e del III capitolo, cfr. D. Ades, *Surrealism, Male-Female*, in J. Mundy (a cura di), *Surrealism, Desire Unbound*, cat. della mostra (Londra, Tate Modern, 20 sett. 2001-1 genn. 2002), London, 2001, p. 188; K. A. Hoving, *Man Ray's Disarming Venuses: Deconstructing the Classical Torso in Surrealist Photography*, in «History of Photography», 29, 2005, pp. 130-131.

26. Tuttavia, alcune delle identità dei personaggi raffigurati mancano ancora all'appello: dei due volti maschili in basso a destra, quello più in alto sembrerebbe un ritratto di Marcel Schwob in età avanzata, ma non è stato ancora possibile individuare riscontri certi a tale ipotesi.

27. Sull'attività teatrale di Cahun, cfr. M. Welby-Everard, *Imaging the Actor: the Theatre of Claude Cahun*, in «Oxford Art Journal», 2006, 29, pp. 1-24.

28. Nel 1876 Georges Isaac Schwob acquista il giornale «Le Phare de la Loire», che passerà poi nelle mani del padre di Claude Cahun (cfr. Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme*, cit., p. 17).

29. Sull'importanza di Jules Verne per i surrealisti, cfr. C. Robin, *Jules Verne et le surréalisme*, in H.-C. Cousseau (a cura di), *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, cat. della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts et Bibliothèque municipale, 17 dic. 1994-2 apr. 1995), Paris-Nantes, 1994, pp. 123-141.

30. Ad esempio, la presenza di una nave «Le Tigre» è documentata nel porto di Nantes nel 1777, mentre un'altra viene varata nel 1924, dunque poco tempo prima della pubblicazione del libro di Cahun.

31. Il nome del gatto è riportato da

## Materiali

Leperlier, *Claude Cabun. L'Exotisme*, cit., p. 52.

32. Il Jersey Heritage Trust possiede un acquerello, diversi disegni e cartoline di Marcel Moore, tutti del 1925, dedicati a Édouard de Max. Cfr. Downie (a cura di), *Don't Kiss Me*, cit., pp. 207-208.

33. Così, ad esempio, la Welby-Everard, che propone una lettura fortemente simbolica del fotomontaggio, in cui il coltello diventerebbe un'allusione al tradimento di Douglas e l'accostamento al volto pesantemente truccato di Elle un riferimento al tema della finzione e dell'inganno: «Adjacent to this stylised face [*scil.* di Édouard de Max] and directly above the stiff-plaited Elle is Lord Alfred Douglas, knifed by implication for the injuries he inflicted upon his lover Wilde, the artifice of Elle, with her characteristic pallid face and blackened eyes, almost adjoining the fair-haired betrayer, as if to highlight the issue of pretence» (Welby-Everard, *Imaging the Actor*, cit., p. 22).

34. Ad un altro degli pseudonimi della scrittrice, Courlis, che in francese è il nome di un trampoliere, alludono forse i volatili presenti nel fotomontaggio introdotto al cap. VII.

35. Il dipinto è oggi conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana (Milano).

36. L'artista aveva confessato ad Adrienne Monnier «son emprisonnement symboliste» (cit. in F. Leperlier, *Marcel Schwob dans le miroir de Claude Cabun*, in *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, cit., p. 181).

37. Cfr. Leperlier, *Claude Cabun. L'Exotisme*, cit., pp. 147 sgg.; Welby-Everard, *Imaging the Actor*, cit., pp. 1-24; Latimer, *Acting Out*, cit., pp. 56-71.

38. Cahun, *Aveux non avenues*, cit., p. 235.

39. Cfr. Krauss, *Celibi*, cit., pp. 24-50.

40. J. Péladan, *Dell'androgino. Teoria plastica* (1910), a cura di A. Marchetti, Bologna, 1996, pp. 89-91 e 95. Come ricorda il curatore, l'Académie Française «conferisce [a Péladan] il premio Charles Blanc per la sua traduzione del 1907 di testi scelti 'd'après les manuscrits' di Leonardo. Si viene tuttavia a scoprire che Péladan aveva invece tradotto letteralmente dall'edizione stabilita nel 1899 da Edmondo Solmi, per cui l'editore italiano Barbera, rivolgendosi al 'Mercure de France', esige un risarcimento morale e finanziario». Ivi, pp. 110-111, n. 6.

41. Ivi, p. 73.

42. Il riferimento al dipinto dechirichiano è anche in Leperlier: «L'influence «atmosphérique» de Giorgio de Chirico est particulièrement sensible dans les images I et VI (cf. *L'énigme de la fatalité*, 1914). Elle y fera allusion à plusieurs reprises. Dans un rêve, cité dans *Aveux non avenues*, elle notera: 'Le drame fut réel sans doute; mais Chirico m'a secou-

rué» (Leperlier, *Claude Cabun. L'Exotisme*, cit., p. 359 [VI è un refuso per VII]). Leperlier giunge ad affermare che nella carta della dama di picche si possa riconoscere Suzanne Malherbe: «L'une et l'autre vont se glisser, en 'Dame de Coeur' (Claude) ou en 'Dame de Pic' (Suzanne) dans la planche VII» (ivi, p. 349).

43. Nella foto di Man Ray una mano nera (quanto o manichino?) poggia sul tavolo una dama di cuori; a terra l'unica carta scoperta è quella del re di cuori (è a destra, nella posizione – secondo quanto precisa Breton nel testo – che corrisponde a «ce qui est certain», anche se le ombre marcate e la statuetta-feticcio al centro non sembrano foriere di buona ventura. Cfr. A. Breton, *L'amour fou* (1937), Paris, 2004, p. 24. Il primo capitolo dell'opera di Breton, con il relativo apparato iconografico, era stato anticipato nel n. 5 (maggio 1934) della rivista «Minotaure».

44. L'iconografia della scacchiera è già presente nelle fotografie di Man Ray del primo periodo americano. L'artista aveva inoltre prestato un *damier* al Bureau de recherches surréalistes, come attesta il cosiddetto diario delle presenze: «Lunedì 17 novembre. Presenze: André Breton Louis Aragon. *Inventario*. – Man Ray presta una scacchiera (esposta agli Indipendenti nel 1921)». P. Thévenin (a cura di), *Bureau de recherches surréaliste. Cahier de la permanence, Octobre 1924 - avril 1925*, Paris, 1988, p. 59.

45. Ambientato ai primi del Settecento, il romanzo – pubblicato *en feuilleton* ne «L'écho de Paris» dal 6 ottobre al 2 dicembre 1892 – narra, con toni che rammentano i racconti filosofici di Voltaire, le avventure del figlio di un rosticciere, dapprima allievo del bizzarro abate Coignard e poi al servizio di monsieur d'Astarac, folle alchimista. France si finge l'editore del racconto, citandone le fonti, ma al tempo stesso suggerendo l'ipotesi di una mistificazione letteraria. Cfr. E. Faccioli, *Introduzione* a A. France, *La rosticceria della regina Pédaque*, Torino, 1980, p. VII [ed. or. *La Rôtisserie de la reine Pédaque* (1893), in Id., *Oeuvres*, t. II, Paris, 1987].

46. Dopo l'invito a cena di monsieur D'Anquetil, e prima di iniziare una partita di carte, l'abate Coignard si produce in un *excursus* erudito sulla storia dei giochi di carte dall'antichità in poi: «Bisogna attribuire l'invenzione delle carte agli antichi e, per conto mio, [...] le credo di origine caldea. Ma, nella sua forma attuale, il gioco del picchetto non risale più in là di Carlo VII, se è vero, a quanto afferma una sapiente dissertazione che ricordo d'aver letto a Séez, che la dama di cuori rappresenta l'emblema della bella Agnès Sorel e che la dama di picche

non è altri, sotto il nome di Pallade, di quella Jeanne Dulys, chiamata pure Jeanne Darc, la cui valentia rimise in sesto gli affari del re e che fu poi bollita a Rouen dagli'Inglesi. Passando per quella città vidi la caldaia, che vi mostrano per due soldi. Alcuni storici pretendono tuttavia che questa pulzella fu bruciata viva su un bel rogo» (ivi, p. 132). Osserva la curatrice dell'edizione francese dell'opera: «La dame de pique, Pallas, serait Jeanne d'Arc dès le moment où la gravure sur bois popularise les cartes, et la dame de carreau Agnès Sorel: *Jeu de cartes du blason*, Paris, Amaulry, 1692» (M.-C. Banquart, *Notes et variantes*, in France, *Oeuvres*, cit., II, p. 1093).

47. Cahun, *Aveux non avenues*, cit., pp. 325-326.

48. Ivi, p. 327.

49. Diversa la lettura proposta da C. Carpanini, *Vedermi alla terza persona. La fotografia di Claude Cabun*, Bologna, 2008, pp. 91-92: «il fotomontaggio della sesta sezione s'intitola 'X.Y.Z. – Non lasciare mai l'incerto per il certo' dove le tre lettere rimandano chiaramente alle incognite matematiche. Qui attraverso la metafora dei giochi si allude all'ambiguità delle categorie di genere. La rappresentazione è costruita su (falsi) opposti: le due carte in primo piano accostano una figura maschile chiamata Pallade (attributo della dea Atena) a una figura di cuori. La pedina del re cade dalla scacchiera inghiottita da un'ombra maschile che fuma il sigaro. Nell'angolo in alto a sinistra due mani (o meglio, due guanti) si contendono la carta coperta appoggiata sul tavolo da gioco. La casualità combinata al desiderio consegna il soggetto all'incertezza: 'In fin dei conti uno è ben costretto a rimettersi all'ignoto con una grande X algebrica'».

50. Cfr. i negativi n. JHT/1995/00026/y e n. JHT/1995/00026/x.

51. Cahun, *Aveux non avenues*, cit., rispettivamente p. 430 e p. 193.

52. Che la gradazione intermedia sia quella di un grigio, e non di un altro colore, è ovviamente un'ipotesi, essendo la fotografia in bianco e nero.

53. Anche se, come si è visto, l'artista si affidava per tutto ciò che veniva dopo lo scatto a laboratori fotografici esterni, cui faceva tuttavia pervenire le sue indicazioni per iscritto. Cfr. *supra*, n. 6.

54. I numeri di inventario dei negativi e delle stampe conservati presso il Jersey Heritage Trust sono, rispettivamente: n. JHT/1995/00041/n (per il negativo di Cahun allo specchio, formato intero), n. JHT/1995/00030/g (per l'ingrandimento di un particolare dell'opera precedente), n. JHT/1995/00034/h (per il negativo di Moore allo specchio); cfr. L. Downie (a cura di), *Don't kiss me*, cit., pp. 54, 120-121 e 155 (per un refuso, il negativo di Moore risulta qui differente per una



## Materiali

cifra, JHT/1995/00024/h, anziché JHT/1995/00034/h, come riportato a p. 54). Per una stampa moderna dell'autoritratto di Cahun in formato intero, cfr. U.M. Schneede (a cura di), *Begierde im Blick*, cit., p. 137.

55. La critica non ha finora prestato molta attenzione alla *mise* che Cahun sfoggia in questa fotografia: il soprabito con le bordature, lo stile minimalista, il carattere essenziale della stoffa, sembrerebbero in linea di principio riconducibili allo stile di Gabrielle Chanel, che aveva raggiunto l'apice del successo proprio tra la fine degli anni Venti e la prima metà dei Trenta. Anche la linea sportiva del completo di Moore, che sfoggia una *cloche* che le nasconde parte del volto, presenta caratteristiche analoghe. Sono tuttavia ancora necessarie ulteriori ricerche d'archivio per individuare evidenze documentarie a sostegno di tale ipotesi.

56. Y. Lai, M. Calle-Gruber, *Les impossibles autoportraits de Claude Cahun*, in «Sens [public]» (rivista telematica), marzo 2007, pp. 1-11, rilevano l'effetto positivo/negativo della camicia indossata da Cahun e ipotizzano, notando i contrasti di luce sul volto dell'artista, che la foto sia stata ritoccata in fase di stampa o che Cahun si sia truccata al fine di raggiungere tale effetto (ivi, pp. 6-7). Alla luce delle riflessioni tecniche di Stevenson (cfr. *supra*, n. 6) si dovrebbe optare per un effetto di *maquillage*, come sembrerebbe indicare anche la mano di Moore, che nell'altra foto gemella appare irrealisticamente scura. Le due studiose, che peraltro analizzano solo la versione ritagliata e ingrandita del ritratto, priva di alcuni particolari, lo leggono come figura del neutro e allegoria della riflessione: «Ainsi, cette photo est non seulement la scène du neutre, de l'entre, mais encore celle des *réflexions* par excellent. Entre les genres, entre à l'endroit et à l'envers, entre l'endroit et l'envers, entre les inversions, entre les niveaux fictionnels, entre symétrique et rythmique, et peut-être aussi entre les sens. Cette oeuvre nous montre que tout peut (se) réfléchir autrement, et formule ainsi également un appel à la vigilance et à une éthique de différenciation» (ivi, p. 7). Calle-Gruber aveva precedentemente letto lo stesso autoritratto come allegoria del volto come maschera: «La questione della maschera, in questa prospettiva, assume un significato preciso:

né protezione, né apparenza occultante l'essenza, la maschera è il volto stesso (*Autoportrait*, 1928), più precisamente il volto da una diversa angolazione, sotto un aspetto inedito. La maschera è la pelle; il ritratto fotografico, il soggetto pelli-colare è *tutta la sensibilità a fior di pelle*». M. Calle-Gruber, «*Ri-tratto*» dell'arte da giovane donna. *Ritratti e autoritratti delle creatrici surrealiste*, in G. Orlandi Cerenza (a cura di), *Traiettorie della modernità. Il Surrealismo all'alba del Terzo Millennio*, Torino, 2003, pp. 281-299, p. 294 per la citazione. Ancora alcune note critiche: per Shaw, che nota l'importanza attribuita alla foto nella vetrina, si tratta di un'immagine che da un lato richiama la tradizione iconografica della donna alla toeletta, dall'altro si lega al tema del narcisismo onnipresente in *Aveux non avendus*. Cfr. J. Shaw, *Narcissus and the Magic Mirror*, cit., p. 34. Bonnet, che pure incentra il suo saggio sull'analisi della coppia femminile nell'arte, omette stranamente di citare il *pendant* con Moore dell'autoritratto di Cahun, limitandosi ad osservare che il riflesso di Cahun nello specchio fa «*apparaître deux visages identiques dans une même photo, mais vus sous un angle différent*» (M.-J. Bonnet, *Les Deux Amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, 2000, p. 222). Doy, che vede nel bavero alzato «a 'masculine' way», considera i due autoritratti esemplificativi non solo della simbiosi umana e artistica di Cahun e Moore, ma anche del loro «individual 'take' on these practices and self-constructions» (G. Doy, *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, London-New York, 2007, p. 58).

57. Il negativo originale è conservato presso il Jersey Heritage Trust (inv. n. JHT/1995/00034/h). Per l'evidente gioco di corrispondenze tra le due immagini non ci sembra possibile concordare con Stevenson, che interpreta la foto che ritrae Moore come una prova per quella, finale, di Cahun. Cfr. J. Stevenson, *Claude Cahun: An Analysis of Her Photographic Technique*, cit., p. 53. Ma cfr., a tale proposito, anche *infra*, nota 61.

58. Anche nel globo riflettente tenuto in mano da Cahun in una foto del 1927 si potrebbe forse ipotizzare il riflesso di una macchina fotografica. Quest'ultima appare comunque già nella foto in tenuta da marinara del 1915, precedentemente

citata. Per un'analisi del tema del riflesso del fotografo nell'opera di Atget, si veda lo studio iconografico di A. Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, 1994, pp. 203-208.

59. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., pp. 484 e 479.

60. Lucy Lippard aveva colto il tema dell'interruzione, senza tuttavia tirarne fino in fondo le conseguenze: «Cahun also seems to have been interrupted in some kind of communion with the self in the mirror, who looks away from the mirror». L. R. Lippard, *Scattering Selves*, in Rice (a cura di), *Inverted Odysseys*, cit., p. 38.

61. Ipotesi avvalorata dalla presenza di altri ritratti fotografici di Moore davanti allo stesso specchio, ora in atteggiamento sorridente, ora assorto, quasi a voler suggerire un ciclo sulla gamma degli affetti. Per gli scatti, cfr. Leperlier (a cura di), *Claude Cahun photographie*, cit., p. 160, n. 268; J. Vicente Aliaga (a cura di) *Claude Cahun*, cat. della mostra (Valencia, IVAM, 8 nov. 2001-20 genn. 2002), Valencia, 2001, p. 104, fig. 25.

62. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, 1980, p. 15 (ed. or. *La chambre claire: notes sur la photographie*, Paris, 1980).

63. La fotografia è datata al 1928 in Downie (a cura di), *Don't Kiss Me*, cit., p. 54, e in Schneede (a cura di), *Begierde im Blick*, cit., p. 137. Precedentemente era stata proposta anche la data del 1929: cfr. R. Krauss, J. Livingstone, D. Ades (a cura di), *Explosante-fixe: Photographie & surréalisme*, cat. della mostra (Parigi, Museo Nazionale d'Arte Moderna-Centre Georges Pompidou, 15 aprile-15 giugno 1985), Paris, 1985, p. 205.

64. Si ricorda che Cahun e il padre, rispettivamente nel 1919 e nel 1920, avevano realizzato due autoritratti di profilo che esaltavano la loro somiglianza (cfr. M. A. Caws, *The Surrealist Look. An Erotics of Encounter*, Cambridge (Mass.)-London, 1997, p. 96). Bailey e Thynne leggono invece il ritratto di profilo di Cahun come una satira delle convenzioni della ritrattistica vittoriana («The use of the profile shot was usually reserved for eminent men»): cfr. L. L. Bailey, L. Thynne, *Beyond Representation: Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making*, in «History of Photography», 2005, 29, pp. 136-137.