

NOTES

Silvia Mazzucchelli

Claude Cahun e Suzanne Malherbe: un *amour fou*

Un album di famiglia

Tutta l'opera di Lucy Renée Mathilde Schwob, alias Claude Cahun prende spunto dalla sua esperienza autobiografica. Contraddistinta da una personalità complessa, seducente e contraddittoria, Lucy Schwob, con le sue molteplici attività, si spinge ben oltre ciò che Michele Cometa definisce come *Doppelbegabung*,¹ ovvero il doppio talento di quegli artisti che, nel corso della loro vita, hanno spe-

rimentato sia il linguaggio della scrittura che quello delle immagini. Scrittrice, fotografa, attrice, traduttrice, essa infonde nelle sue opere una costante ironia e un'inesauribile curiosità per ogni linguaggio espressivo, dalla letteratura, alla fotografia,² al teatro.

Tuttavia se i testi e le immagini si distinguono per le medesime affinità tematiche come la predilezione per i motivi dello specchio, della maschera, del travestimento, l'aspetto davvero innovativo del suo lavoro risiede

nell'abilità di svelare e mascherare se stessa, grazie a un incessante alternarsi di rivelazioni e occultamenti.

Per questo 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 origini, fonte di una ricca quanto ingombrante eredità intellettuale, costituiscano un bagaglio gravoso ma irrinunciabile.

Ovunque, nelle lettere indirizzate ad amici e intellettuali, fra cui quelle a Charles-Henri Barbier, Gaston Ferdière, Paul Levy e nelle opere della maturità, c'è una traccia del suo tentativo di far luce nell'intricata vicenda familiare. La risposta che essa dà al quesito *Qual è stato l'incontro fondamentale della vostra vita?*, un'inchiesta promossa da André Breton e Paul Eluard apparsa sulla rivista *Minotaure* nel dicembre 1933 e poi ripresa nell'*Amour fou*,³ risulta significativa: "Il solo incontro che, in ogni istante della mia vita, abbia giocato il ruolo fondamentale si è prodotto prima della mia nascita".⁴

Lucy Renée Mathilde Schwob, nasce a Nantes il 25 ottobre 1894 nell'ambiente colto dell'alta borghesia cittadina. Il rapporto con il padre Maurice è complesso e ricco di contraddizioni, sospeso tra un sentimento di ammirazione verso la figlia e il rifiuto di approvare la sua attività di scrittrice: "Avevo consegnato fra le sue mani un pacco di pagine dattilografate – le più impubblicabili – attendendomi il peggio",⁵ scrive Lucy, "me le rese, con aria inflessibile, senza commenti. Preferiva non sapere".⁶

Un sostegno che l'artista avrebbe sicuramente trovato nella figura dello zio Marcel, cofondatore nel 1890 della rivista *Mercure de France* e autore delle *Vite immaginarie* a cui molto probabilmente la nipote si ispira per le figure femminili della sua raccolta di racconti *Eroine* del 1925. Marcel Schwob è uno scrittore famoso ammirato dagli intellettuali più influenti dell'epoca: Alfred Jarry gli dedica il suo *Ubu Roi* e André Breton ne è affascinato a tal punto da affermare che *Il libro di Monelle* è un "manifesto libertario, scritto in modo sconvolgente".⁷

In un articolo comparso sulla rivista *La Gerbe*, Lucy ne traccia un ritratto che si sovrappone alla sua stessa immagine: entrambi “creature ermetiche”,⁸ perfettamente a loro agio negli spazi di un universo “strano e inquietante”,⁹ visibile, scrive l’artista, solo con “gli occhi dell’immaginazione”,¹⁰ gli stessi occhi che le consentiranno di vedersi in maniera del tutto nuova, permettendole di allontanarsi tanto dall’ostile figura paterna, quanto dalla madre Victorine Marie Antoinette Courbebaisse.

Afflitta da continue crisi depressive e destinata a trascorrere la sua vita reclusa in un istituto psichiatrico, agli occhi della giovane figlia, la madre è innanzitutto un enigma da decifrare: una “bianca diavolessa”,¹¹ una “statua volante”,¹² “una fregata che scivola sulle nuvole”,¹³ la cui assenza viene colmata dalle premure della nonna paterna Mathilde Cahun, “il mio asilo di pace”,¹⁴ scrive l’artista, ammaliata anche dalla ricchezza della sua cultura: i racconti tratti dalla Bibbia, dalla mitologia greca, da Omero e Socrate, che influenzeranno la giovane per tutto il resto

della sua vita.

Alla luce di questi complessi rapporti familiari, si può dunque intuire come Lucy nelle sue opere si imponga di elaborare questo nodo di conflitti instaurando con esso un rapporto dialettico. La sua arte consiste infatti nel superare l’aspetto psicologico e calarlo in un universo immaginario,¹⁵ 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 un’incessante ricerca di se stessa, nel tentativo di ridefinire ogni cosa: “Ho sempre saputo aggirare l’ostacolo, anche quello dei nomi propri, senza privarmi di “legittimare” la mia ripugnanza”,¹⁶ scrive l’artista

A questo proposito, la scelta del suo pseudonimo definitivo, fra quelli che adotta nel corso della sua attività di giornalista, fra cui Claude Courlis,¹⁷ per via del becco di un uccello che ricorda il suo naso aquilino e quello di Alfred Douglas, il nome dell’amante di Oscar Wilde, risulta emblematica.

La preferenza data al nome Claude, deriva dal fatto che nella lingua francese questo nome è sospeso tra l'incerta definizione del maschile e del femminile, un *Bachelor* scrive Marco Belpoliti, in cui “maschile e femminile si scambiano continuamente di posto, sino a risultare, sul piano della definizione di identità, perfettamente intercambiabili”,¹⁸ mentre la scelta del cognome ebreo “Cahun”, come fu anche per Rose Sélavy di Marcel Duchamp, sottolinea Rosalind Krauss,¹⁹ assume una valenza particolare: un tributo in memoria delle persone che aveva amato, in particolare la nonna paterna e un tratto distintivo, scrive Silvana Turzio,²⁰ che le consente di darsi un nuovo volto, fissato dall'occhio della compagna Suzanne Malherbe, dietro l'obiettivo della macchina fotografica.

Claude insieme a lei condividerà ogni esperienza della sua vita: riuscirà a raggiungere Parigi, a rifugiarsi sull'isola di Jersey, lontana da tutti i “conformismi religiosi, pagani o laici”²¹ e finalmente a porsi al centro della sua opera, co-

me afferma in un articolo del 1927: “Basta trucchi. Non voglio più vedermi che dentro i miei occhi”,²² dando vita a uno dei sodalizi affettivi ed artistici più originali del panorama surrealista.

Le affinità elettive: Suzanne Malherbe alias Marcel Moore

Chi è Suzanne Malherbe? Un'artista: scenografa, disegnatrice, pittrice che sin da adolescente frequenta assiduamente la casa degli Schwob. Nel 1917, in seguito all'internamento della moglie in un istituto psichiatrico, il padre di Claude si unisce in matrimonio alla madre di Suzanne rimasta vedova nel 1915, una “strana coincidenza”,²³ che dona un'aggiuntiva connotazione al legame fra le due donne, rendendole sorelle oltre che amanti.

Se François Leperlier si sofferma soprattutto sugli aspetti legati alla biografia di Suzanne,²⁴ la rilettura successiva

delle numerose studiose,²⁵ 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 le categorie di *gender*, dà modo di riflettere sull'importanza della loro solidarietà creativa, fertile simbiosi di arte e quotidiano, che già negli anni Venti suscitava 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 1929.²⁶

Suzanne Alberte Eugénie Malherbe nasce il 19 luglio 1892 dall'unione fra Albert Hyppolite Malherbe, che annovera fra i suoi antenati il poeta François de Malherbe, e Marie Eugénie Rondet, figlia di un libraio di Nantes.

In perfetta sintonia con Claude adotta lo pseudonimo di Marcel Moore molto probabilmente ispirato al racconto *Il capitano Kid, pirata*, incluso nelle *Vite immaginarie* di Marcel Schwob²⁷ e collabora con lei alla realizzazione delle immagini per gli articoli di moda scritti sul giornale di

proprietà degli Schwob, il *Phare de la Loire*, anche se la confusione fra le lettere iniziali dei nomi e degli pseudonimi delle due amiche (Suzanne Malherbe/Marcel Moore, Lucy Renée Mathilde Schwob/Claude Cahun), come la natura ambigua della loro collaborazione artistica, non consente una sicura attribuzione, poiché alcuni di questi articoli vengono firmati con la lettera "M", mentre altri con "S.M."²⁸

Nonostante sia difficile ricostruire il percorso artistico di Suzanne, in quanto la maggior parte dei suoi lavori sono stati distrutti o sequestrati nel 1944, in occasione dell'arresto a Jersey da parte dei nazisti, si possono notare evidenti affinità con l'opera di Aubrey Beardsley.

I suoi primi lavori risalgono al 1916, quando realizza diversi ritratti fra cui quelli a Claude Cahun, André Gide, Édouard de Max, oltre ad alcune illustrazioni per due libri del poeta Marc-Adolphe Guégan. Nel 1923, entra in contatto con alcune compagnie teatrali d'avanguardia da cui trae ispirazione per diverse opere fra cui il ritratto di Ge-

orges e Ludmilla Pitoëff (in *Salomé* di Oscar Wilde e *Li-liom* di Ferenc Molnár) e di Roger Roussot oltre a realizzare, come Jean Painlevé, Dora Maar e Man Ray²⁹ alcune opere a fini pubblicitari, fra cui le cartoline promozionali per gli spettacoli della ballerina Béatrice Wanger detta Nadja.

Suzanne si cimenta anche nella scrittura, come pare suggerire Claude Cahun nell'inedito *Jeux uraniens* (1914) quando ricorda i suoi "racconti orientali"³⁰ mentre Leperlier ipotizza che l'artista abbia lavorato a una sorta di romanzo dialogato.³¹

A partire dal 1920 alle opere create individualmente si affianca una più stretta collaborazione con la compagna. Le due donne si stabiliscono a Parigi, dove risiedono anche molte artiste fra cui Adrienne Monnier, Sylvia Beach, Gertrude Stein, Alice Toklas,³² e dove le loro sperimentazioni si collocano in un vasto arcipelago di pratiche collaborative ampiamente collaudate dai surrealisti³³ come si legge nel *Primo Manifesto*³⁴ e nell'*Amour fou*.³⁵

Si pensi ai meccanismi che animano la scrittura automatica nei *Campi magnetici* (1920) scritti da Breton con Philippe Soupault, alla pratica del *cadavre exquis* e alle collaborazioni nate da rapporti d'amicizia fra artisti, come nel caso dei sodalizi fra Georges Limbour e André Masson, oppure al rapporto che legava lo stesso Masson a Robert Desnos, e ancora alla collaborazione con Georges Bataille di cui Masson illustra la *Storia dell'occhio* (1928) o il caso di Paul Eluard, che si avvale dei contributi di molti artisti, fra i quali spicca la figura di Max Ernst, le cui immagini confluiscono nel connubio verbo-visivo di *Ripetizioni* (1922).

Il sodalizio fra Claude e Suzanne, inizia nel 1913 con la pubblicazione degli articoli scritti da Claude e illustrati da Suzanne sul quotidiano di proprietà del padre *Le Phare de la Loire*, prosegue con la raccolta poetica *Vues et Visions* (1914), dedicata a Suzanne, in cui i disegni della Malherbe e i testi di Claude appaiono nella stessa pagina, per concludersi con i fotomontaggi realizzati da

Suzanne e inclusi in *Aveux non Avenus* (1930).

Inoltre le due artiste trovano modo di esprimere le loro potenzialità creative attraverso la passione per il teatro dove Claude recita come attrice per il *Théâtre Esotérique* fondato da Paul Castan e il *Théâtre Le Plateau* di Pierre Albert-Birot mentre Suzanne si occupa di ideare le scenografie,³⁶ e il cinema, mediante la realizzazione dei costumi dell'attrice Nathalie Kovanko per il film *La Dame masquée* di Victor Tourjansky (1924).³⁷

Dopo la morte di Claude avvenuta l'8 dicembre 1954, Suzanne vende la loro splendida residenza, "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, anche se i paesaggi sono desolati, 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. In alcune immagini compaiono piante e fiori del suo giardino, probabilmente con l'intento di ricor-

dare quello splendido e rigoglioso della "Roquaise", in cui aveva trascorso gli anni più felici della sua vita con Claude.

Se J. Stevenson nel soffermarsi ad analizzare i negativi delle immagini realizzate da Suzanne dopo la morte di Claude, rileva la loro scarsa qualità artistica in favore del lavoro della Cahun,³⁸ ciò non fa altro che confermare come l'aspetto davvero originale del loro lavoro risiedesse nella fruttuosa collaborazione in cui i ruoli delle artiste appaiono spesso indistinguibili.

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 in seguito a un suicidio tentato da entrambe le donne per evitare la prigionia.

Un amour fou

Posta sotto il segno di un magico incontro, il classico colpo di fulmine, l'unione tra Claude Cahun e Suzanne Malherbe si manifesta nelle forme di una passione talmente profonda da indurre l'artista a paragonare il loro sodalizio a quello tra Pigmalione e Galatea: “sono l'opera della tua vita”,³⁹ dice Claude, “il tuo martello ha scolpito il mio corpo”.⁴⁰

Una relazione affettiva inscindibile da quella intellettuale, caratterizzata da un rapporto empatico inteso non tanto come una fusione tra le loro soggettività, ma dalla “capacità di salvaguardare la distanza”,⁴¹ come scrive Andrea Pinotti, facendo riferimento al pensiero di Paul Ricoeur ed Emmanuel Lévinas, che nelle parole di Claude emerge in tutta la sua ambiguità: “tutti gli esseri, sono in qualche modo inconciliabili”,⁴² ma ciò non impedisce né “gli avvicinamenti, né gli incontri e la confluenza delle energie”.⁴³

Questo particolare aspetto del loro sodalizio affettivo e artistico viene suggerito in due immagini fotografiche con i volti delle due artiste di fronte allo stesso specchio (Fig. 1). Nell'una Claude distoglie lo sguardo dalla superficie riflettente e lo rivolge direttamente in macchina verso l'obiettivo e lo sguardo della compagna; nell'altra Suzanne guarda lo specchio, il suo volto appare nella cornice a suggerire il ruolo di fotografa e soggetto dell'immagine, fotografia nella fotografia, evidente *mise en abyme* del medium e delle sue vertiginose potenzialità, come appare in un'immagine del 1921 (Fig. 2).

Anche in questo caso non si tratta di un'unica fotografia ma di un accostamento tra due immagini scattate in momenti differenti, dove si ripete la dinamica degli sguardi e da cui, come nelle due precedenti immagini emerge il carattere doppio del loro sodalizio, così come due sono le forze che si attraggono e si allontanano, quasi a voler svelare il “meccanismo di dualità/unità sotteso all'ideazione delle loro opere, una sorta di metalinguaggio del metodo



Fig. 1 – C. Cahun, *Autoritratto*, 1929 ca. e *Suzanne Malherbe*, 1928.

che l’ha originato”,⁴⁴ campi magnetici direbbe Breton, “trampolini allo spirito di chi ascolta”.⁴⁵

Qui l’immagine di Suzanne si pone come sostitutiva della figura materna che consente all’artista di riconoscere se stessa, scrivono Georgiana Colvile⁴⁶ e Florence Bauer⁴⁷ e in seguito le permette di liberarsi dai confini della sua corporeità, erodendo sia un io monolitico, sia la gabbia

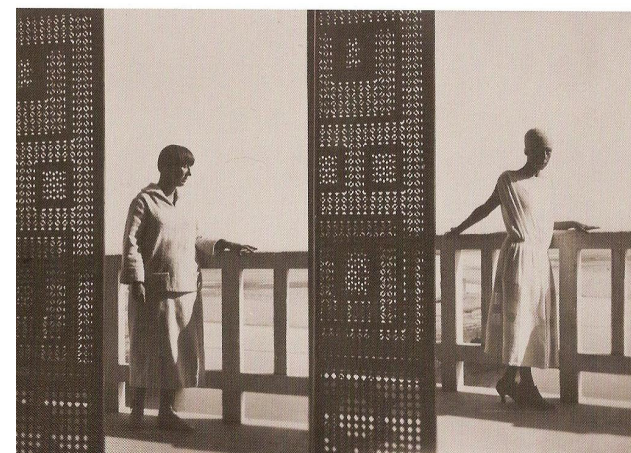


Fig. 2 – C. Cahun, *Suzanne Malherbe e Claude Cahun*, 1921

del proprio riflesso mimetico.

Attraverso questa strategia Claude può trasformare la pratica artistica della fotografia e della scrittura autobiografica nei sostituti dello specchio: immagini e testi travestiti che le consentono di rinascere ogni volta diversa, grazie agli occhi della compagna, che dietro l’obiettivo della macchina fotografica, trasforma la mutevole identità di

Claude nell'impronta indelebile⁴⁸ che dà vita alla cronaca visiva della loro unione, linguaggio-oracolo e diario intimo, a cui potevano accedere solo pochi amici.

Tuttavia sarebbe riduttivo relegare la figura di Suzanne a quella seppur fondamentale di Pigmaliote, la donna non è soltanto l'artefice che dona nuova vita all'amica, ma diviene anche l'unica musa di Claude. Il loro rapporto si contraddistingue per un'ambiguità che diviene essa stessa fonte d'ispirazione, il gioco fra diversi ruoli da interpretare fa parte integrante di ogni singola opera: "Il mio amante non sarà più il soggetto del mio dramma, egli sarà il mio collaboratore",⁴⁹ scrive in *Aveux non avenus* e prosegue "Io sono l'uno, tu sei l'altro. O il contrario. I nostri desideri si incontrano",⁵⁰ come si legge anche nelle parole dagli amici più intimi: Henri Michaux, che in un suo racconto, *Il sogno di Moore*, aveva incluso il racconto di un sogno, che le due artiste erano solite condividere fra loro o Sylvia Beach, che in una nota manoscritta alla base di

un suo ritratto fotografico indica come autrici entrambe le artiste.

La loro relazione affettiva e artistica è talmente profonda che Claude e Suzanne sentono il bisogno di renderle omaggio con un emblema, che sacralizza la loro unione. Si tratta del disegno di una figura composta da una scarpa a tacco alto, che sostiene un occhio e una bocca, o meglio delle labbra, sulla quale poggia una mano.

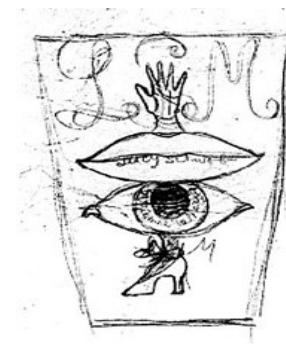


Fig. 3 – C. Cahun, *Senza titolo*, 1909, Jersey Heritage Museum

Le lettere “LSM” poste sulla parte superiore dell’emblema, compongono le iniziali intrecciate di Lucy Schwob e Suzanne Malherbe e suonano “Elles s’aiment”,⁵¹ ovvero “esse si amano”(Fig. 3).

Se l’apposizione dei loro nomi sull’occhio e la bocca funge da chiave interpretativa al fine di comprendere le rispettive aree di competenza in ambito artistico - parola e scrittura a Claude, sguardo a Suzanne - il loro sodalizio si arricchisce anche di un’altra valenza legata a una dimensione più intima e pulsionale: l’occhio di Suzanne diviene emblema del desiderio e suo stesso oggetto, oltre che origine da cui Claude trae linfa vitale in virtù di uno sguardo che le consente di rinascere come nuova creatura.

Anche l’immagine della scarpa acquista una molteplice valenza, non è un caso infatti che questa appaia anche alla fine del racconto *Cenerentola, la bambina umile e altezzosa*⁵² (Fig. 4) incluso nella raccolta *Eroïne* e anche in un altro testo di fondamentale importanza: *l’Amour fou* (1937) di André Breton, che Claude conosce intorno al



Fig. 4 – C. Cahun, *Senza titolo*, 1925, in *Cenerentola, la bambina umile e altezzosa (Eroïne)*.

1932, e con cui instaura un profondo rapporto d’amicizia che dura per tutta la sua esistenza.

L’elemento che unisce fra loro alcune fra le opere più importanti di André Breton è il concetto di “bellezza convulsiva”, ovvero un’idea di bello non legata a una nozione di mera staticità, ma piuttosto al suo esatto contrario: il movimento, inteso come rifiuto di una forma definita, inve-

ste sia le immagini che i concetti, generando significati del tutto inediti.⁵³

Inoltre nell'*Amour fou*, uno degli episodi più significativi riguarda l'esperienza vissuta dall'autore con lo scultore Alberto Giacometti al mercato delle pulci di Parigi. In cerca di oggetti da cui lasciarsi ispirare per le loro rispettive opere, i desideri dei due amici si intrecciano a tal punto da farsi una perfetta macchina d'influenza, che ricorda alcuni aspetti del sodalizio artistico e affettivo fra Claude e Suzanne, come scrive Breton: "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 di noi, ma piuttosto un desiderio di uno di noi al quale l'altro, in virtù particolari circostanze, si trova associato".⁵⁴

In seguito l'idea di bellezza convulsiva diviene concreta: un cucchiaino di legno si trasforma nella scarpetta di Cenerentola (Fig. 5) proprio come nel caso della scarpa posta alla base del simbolo visivo simbolo dell'unione fra Clau-

de e Suzanne, *objet trouvé* che evoca la ricerca della persona amata, la stessa idea che Breton vuole trasmettere nell'*Amour fou*:

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.⁵⁵



Fig. 5 – Man Ray, *Di tutta l'altezza di una scarpetta ricavata in un solo pezzo con essa...*, 1937, in André Breton, *L'amour fou*.

Anche in relazione a *Nadja*, ci sono alcuni elementi in comune con l'opera di Claude: il personaggio di Nadja, come nel caso della Cahun (ma anche di Suzanne Malherbe), si attribuisce uno pseudonimo⁵⁶ e realizza un "simbolo grafico" della sua unione con il narratore.⁵⁷ Tuttavia il cambiamento di prospettiva intercorso tra *Nadja* e *L'amour fou* è notevole in quanto la figura di Nadja è irriducibile alla relazione di appartenenza che Breton definirà "amour fou", poiché sostiene Lino Gabellone,⁵⁸ in lei si annida il duplice rischio della veggenza e della follia, sino a giungere alla soglia di rottura tra lei e il narratore: alla fine del libro i due si separano in quanto Nadja finisce chiusa in un manicomio. L'idea di tenere qualcuno in palmo di mano, come si vede nell'immagine inclusa nel libro di Breton (Fig. 6), che evoca un rapporto di chiara subordinazione tra il narratore e la protagonista, 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



Fig. 6 – *In modo da poter variare l'inclinazione della testa...*, in André Breton, *Nadja*, 1928.

Suzanne, privo di qualsiasi elemento che non sia la condivisione della propria esperienza affettiva e artistica.

Inoltre nell'immagine della mano confluiscono le diverse anime di Claude: il rapporto amoroso (nella pratica sessuale lesbica la mano può essere considerata come un organo sessuale),⁵⁹ la complicità con Suzanne e non da ultimo le origini ebraiche di Claude. L'emblema familiare

dei Cahun è infatti costituito da due mani intrecciate, come ricordano sia il prozio Léon Cahun nel suo *La vie juive*, sia Marcel Schwob nel racconto intitolato *La main de gloire*⁶⁰ e molto probabilmente anche anche la stessa Claude che pochi giorni prima di morire invia un biglietto di commiato a André Breton, dove è riportata l'immagine di alcune mani intrecciate fra loro, con un'annotazione manoscritta: "Penso a voi per l'ultima volta c.c. 3 dicembre 1954".⁶¹

Ma non è tutto. Sulla quarta di copertina di *Il cuore di Pic* (1937), la raccolta poetica di Lise Deharme illustrata dalle immagini di Claude, si può vedere una coppia di mani intrecciate, collocate nella parte superiore di un girasole, dalla cui unione nasce un'altra mano (Fig. 7).

Questo fiore rimanda a un nodo decisivo dell'*Amour fou*, ovvero il quarto capitolo nel quale 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.



Fig. 7 – C. Cahun, *Le cœur de Pic*, José Corti, Paris 1937.

Il racconto, in sintonia con la simbologia del girasole, celebra il trionfo dell'eros e del desiderio nell'incontro dei due amanti, vera e propria riflessione sull'amore inteso come negazione dei limiti delle individualità di ciascun amante e la costituzione di una nuova forma di soggettività ibrida,⁶² che potrebbe rimandare al sodalizio artistico e affettivo tra Claude e Suzanne, così come a sua volta sembra suggerire il ritratto fotografico eseguito dalla Cahun,

in cui sono raffigurati André Breton e Jacqueline Lamba, i cui volti subiscono un moto rotatorio, l'uno attorno all'altro, forse in sintonia con quello del girasole, che segue l'evoluzione del sole, simbolo della volontà dell'amante che gira continuamente lo sguardo e il pensiero verso l'essere amato.

Intorno al 1929 Claude e Suzanne realizzano una serie di immagini che traducono in termini corporei e fisici le idee espresse nel simbolo visivo della loro unione attraverso una sorta di alfabeto corporeo dalle cui pose plastiche si possono riconoscere le loro iniziali, la doppia C, oltre alle lettere S e M (Figg. 8-9).

Secondo Tirza True Latimer⁶³ queste s'ispirerebbero a una tendenza di coreografia espressiva formalizzata in quegli anni da Rudolf von Laban e recuperata dalla sua allieva Milada Mayerova e si può aggiungere, ricordano le interpretazioni di Giannina Censi, maggiore esponente dell'aerodanza degli anni Trenta, che interpretò aeropiture di Enrico Prampolini e poesie di Filippo Tommaso



Fig. 8 – C. Cahun, *Autoritratti*, 1929 ca.

Marinetti, attraverso movimenti che mostravano le possibilità espressive del corpo umano.

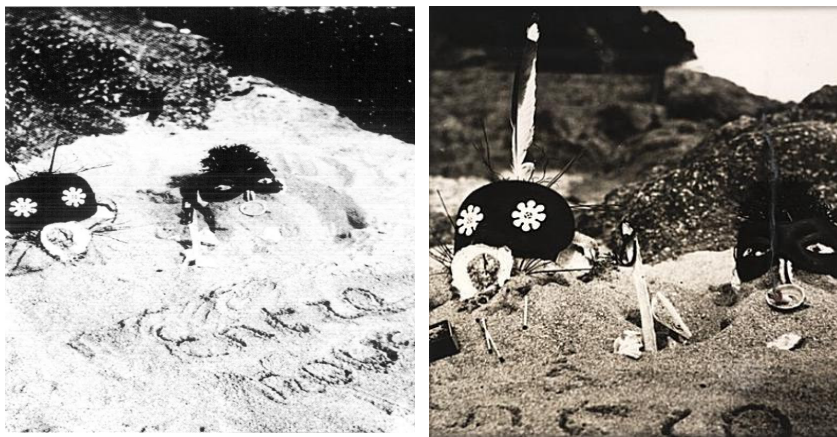
Nel caso di Claude pare addirittura che l'artista riesca a esprimere il sodalizio con la compagna mediante una scrittura che presuppone oltre a una doppia C (Claude Cahun) ideata con la posa delle braccia, anche una doppia M (Marcel Moore) attraverso il corpo e l'ombra che si trasformano in spazi metamorfici, come suggerisce un'altra sequenza di immagini, dove le artiste fotografano due maschere poste sulla spiaggia in sostituzione dei loro volti, che sovrastano le parole "entre nous" (Fig. 10). In tal modo esse rammentano le infinite potenzialità del loro sodalizio creativo, simile alla malleabilità della sabbia, superficie ideale ad accogliere e annullare ogni nuova messa in scena, fissata di volta in volta dall'obiettivo della macchina fotografica, prima di venire annullata per far posto a un nuovo scenario.

La stessa idea che si può intuire in un'altra immagine dove sono raffigurate le impronte di alcuni piedi sulla spiag-

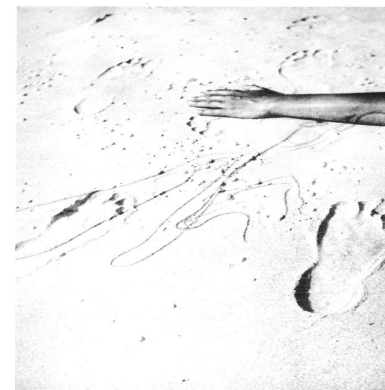
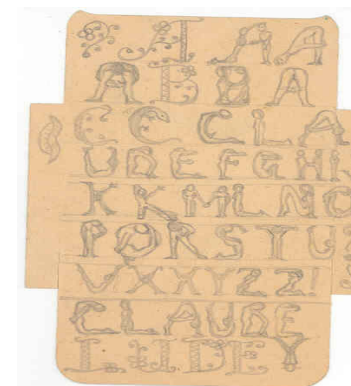


Fig. 9 – C. Cahun, *Autoritratti*, 1929 ca

gia accanto a un braccio (Fig. 11), che potrebbe rimandare sia all'idea della scarpa e della mano presenti nel simbolo visivo della loro unione, sia alle potenzialità del medium fotografico, in grado di trasformare in impronte indelebili i frammenti di tempo che vengono catturati dall'obiettivo. L'alfabeto corporeo ideato dalle due donne, viene ripreso anche nel disegno di un altro alfabeto, molto probabilmente ideato da Claude durante la prigionia e disegnato

Fig. 10 – C. Cahun, *Fra noi*, 1926

su un involucro di carta che ricorda quella di un pacchetto di sigarette (Fig. 12), dove si legge il nome dell'artista all'inizio della terza riga e nella parte finale del disegno – la scritta “iudei” nell'ultima riga certifica anche qui le sue origini ebraiche – mentre sul lato sinistro si vedono delle labbra, le stesse presenti nel simbolo visivo, un'impronta che la elegge autrice del disegno, mentre Suzanne è il soggetto a cui è destinato.

Fig. 11 – C. Cahun, *L'Arena*, 1926, Coll. Galerie BerggruenFig. 12 – C. Cahun o Marcel Moore, *Senza titolo*, Jersey Heritage Museum.

La presenza di Suzanne è sancita anche in un'altra immagine, che fa parte di una sequenza di fotografie, scattata da Claude in uno dei periodi più felici della sua vita. Nel 1937 le due donne si trasferiscono sull'isola di Jersey, meta prediletta per numerosi soggiorni estivi trascorsi insieme. La residenza da loro scelta, "La Roquaise", è circondata da un giardino edenico dove una natura rigogliosa domina incontrastata, un luogo tanto impenetrabile dall'esterno, quanto aperto a ogni fantasia al suo interno. Le fotografie realizzate in questo luogo paiono suggerire quasi una sfida alla morte e alla temporalità, "istanti fuggitivi",⁶⁴ scrive Claude all'amico Paul Levy, "che rappresentano il meglio della nostra vita e del mio stato mentale".⁶⁵

In esse l'artista si fa ritrarre in una natura edenica, avvolta da effetti di luce che danno risalto alle sue forme e suggeriscono visivamente la possibilità di una rinascita.

In una di queste si vede un teschio umano finemente decorato, posto al centro di un groviglio di fiori esotici sostituito



Fig. 13 – C. Cahun, *Due Senza titolo*, 1939, Jersey Heritage Museum

to in un'altra immagine dal viso di Claude nella stessa posizione (Fig. 13) quasi a esorcizzare la fragilità della vita umana, mentre sul suo volto compare l'ombra di Suzanne che veglia i sogni della compagna, nel luogo dove Claude ha finalmente preso coscienza di sé e delle proprie potenzialità.

NOTE

¹ M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004.

² Il Museo di Jersey ha acquisito la collezione di Claude Cahun oltre a catalogarla e pubblicarla online. La raccolta delle fotografie dell'artista è disponibile sul sito del Jersey Heritage Trust:

<http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je>. Presso il Jersey Heritage Trust sono raccolte anche 318 immagini fra fotografie, illustrazioni, disegni e stampe di Suzanne Malherbe (Marcel Moore).

³ A. Breton, *L'amour fou* (1938), trad. it. Einaudi, Torino 1980, 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".

⁴ C. Cahun, *Quelle a été la rencontre capitale de votre vie?*, "Minotaure", n. 3-4 dicembre 1933, in *Écrits*, Jean Michel Place, Paris 2002, p. 537.

⁵ C. Cahun, *Confidences au miroir* (1945), in *Écrits*, cit., p. 602.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. Marcetteau-Paul, *De la révolte au rêve. Marcel Schwob et Hugues Rebell*, in *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. 143.

⁸ C. Cahun, *Marcel Schwob*, "La Gerbe", n. 20, maggio 1920, in *Écrits* cit., p. 473.

⁹ *Ivi*, p. 475.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, pp. 618-619.

¹² C. Cahun, *Confidences au miroir...*, in *Écrits*, cit., pp. 618-619.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 585.

¹⁵ C. Cahun, *Aveux non Avenus* (1930), in *Écrits...*, cit., p. 215: "Mi raggomitolo, mi abbandono e mi piego verso un centro immaginario".

¹⁶ C. Cahun, *Confidences au miroir*, cit., p. 585.

¹⁷ Ivi, p. 593.

¹⁸ M. Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino 2009, p. 29.

¹⁹ R. Krauss, *Claude Cahun e Dora Maar: come un'introduzione*, in *Celibi*, Codice, Torino 2004, pp. 38-39: "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".

²⁰ S. Turzio, *Claude Cahun. Tra l'una e l'altra*, in F. Franchi, a cura di, *Il testo crudele*, Sestante, Bergamo 2007, p. 107: "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".

²¹ C. Cahun, *Lettre à Paul Levy*, in *Écrits...*, cit., p.717.

²² C. Cahun, *Éphémérides*, "Mercure de France", n. 685, 1 gennaio 1927, poi in *Écrits*, cit., p. 470.

²³ C. Cahun, *Lettre à Charles-Henri Barbier 21 janvier 1951*, in F. Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, Fayard, Paris 2006, p. 31.

²⁴ F. Leperlier, *L'amie et l'aimée. Suzanne Malherbe (Marcel Moore)*, in Id., *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, Paris 1992, pp. 25-28 ; Id., *Suzanne Malherbe "Rêve de Moore"*, in *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, cit., pp. 291-295; Id., *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, cit., pp. 438-446.

²⁵ Cfr. J. Shaw, *Singular plural: collaborative self-image in Claude Cahun's Aveux non avendus*, in W. Chadwick e T. T. Latimer, a cura di, *The modern woman revisited: Paris between the wars*, Rutgers University Press, New Brunswick 2003; L. Downie, *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Jersey Heritage Trust, New York 2006; A. Oberhuber, *Aimer, s'aimer a s'y perdre ?*, "Intérmédialités: histories et théorie des Arts, des Lettres et des techniques", vol. 4, autumn 2004; A. Solomon-Godeau, *The equivocal 'I': Claude Cahun as lesbian subject*, in S. Rice, a cura di, *Inverted Odissey: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1999; T. T. Latimer, *Women together/Women Apart: Portrait of Lesbian Paris*, Rutgers University

Press, New Brunswick 2005; L. Cottingham, *Cherchez Claude Cahun. Une enquête de Laura Cottingham*, Éditions Carobella Ex-natura, Lyon 2002; C. Carpanini, *Vedermi alla terza persona. La fotografia di Claude Cahun*, Quinlan, Bologna 2007.

²⁶ G. M. Goldman, *Who's Who Abroad. Suzanne Moore*, "Chicago Tribune", 18 dec. 1929, <http://www.jerseyheritagetrust.jeron.je>

²⁷ A. Nigro, *Claude Cahun e Marcel Moore, la fotografia e il fotomontaggio come journal intime*, "Ricerche di storia dell'arte", n. 98, 2009, p. 98: "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".

²⁸P. 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*, "La Nouvelle Revue Nantaise", vol. 3, anno 1997, p. 120.

²⁹ C. Chéroux, *Surréalisme garanti!*, in Q. Bajac e C. Chéroux, a cura di, *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Centre Pompidou, Paris 2009, pp. 393-413.

³⁰ Cahun, *Les jeux uraniens* (1914), www.jerseyheritagetrust.jeron.je

³¹ F. Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure*, cit., p. 295.

³² Cfr. M.-J. Bonnet, *Les deux amies: essai sur le couple de femmes dans l'art*, Éditions Blanche, Paris 2000.

³³ A. Schwarz, *La dimensione ludica dell'attività collettiva surrealista: trionfo del principio del piacere sul principio di realtà*, in *Dada e surrealismo riscoperti*, 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."; C. Chéroux, *La photographie par tous, non par un*, in *La subversion des images. Surréalisme*, cit., pp. 23-61.

³⁴ A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino, 2003, 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?".

³⁵ A. Breton, *L'amour fou*, cit., 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 in quello del caso sfavorevole) certi incontri che, quando hanno luogo per un

singolo individuo, non sono presi in considerazione, sono respinti nell'accidentale”.

³⁶ M. Welby-Everard, *Imagining the Actor: the Theatre of Claude Cahun*, “Oxford Art Journal”, n. 29-1, 2006.

³⁷ F. Leperlier, *L'image première*, in J. V. Aliaga e F. Leperlier, a cura di, *Claude Cahun*, Hazan-Jeu de Paume, Paris 2011, p. 58.

³⁸ J. Stevenson, *Claude Cahun : an analysis of her photographic technique*, in L. Downie, a cura di, *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Jersey Heritage Trust-Tate, London 2006.

³⁹ C. Cahun, *Les jeux uraniens*, cit., p. 34.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Bari 2011, p. 28.

⁴² C. Cahun, *Aveux non avenues*, cit., p. 409.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ J.-F. Rodriguez, L. Chimirri, A. Calcagni Abrami, a cura di, *Cento libri surrealisti 1920-1940*, Centro Di, Firenze 1996, p. 42.

⁴⁵ A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 39.

⁴⁶ G. M. M. Colvile, *Je est un(e) autre : structures de l'anorexie dans les autoportraits de Claude Cahun*, “Mélusine”, n. 18, 1998; G. M. M. Colvile, *Self-Representation as Symptom: the case of Claude Cahun*,

in S. Smith e J. Watson, a cura di, *Interfaces : Woman/ Autobiography/ Image/ Performance*, a cura di, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2002; G. M. M. Colvile, *De l'éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier* (2006), p. 11, in <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>. Si veda anche il saggio di K.Von Oehsen, *The lives of Claude Cahun and Marcel Moore*, in *Don't kiss me*, cit.

⁴⁷ F. Brauer, *L'amer/La mère chez Claude Cahun*, in G. M. M. Colvile e K. Conley, a cura di, *La femme s'entête*, Lachenal & Ritter, Paris 1998, p. 117.

⁴⁸ F. Muzzarelli, *Visualizzare l'identità. Fotografia e gender crossing tra le due guerre*, in S. Ferrari e C. Tartarini, a cura di, *AutoFocus. L'autoritratto fotografico tra arte e psicologia*, Clueb, Bologna 2010, p. 103: “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. F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione: donne e fotografia tra otto e novecento*, Atlante, Monteveglio 2007, pp. 179-204.

⁴⁹ C. Cahun, *Aveux non avenues*, cit., p. 306.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ T. T. Latimer, *Between Claude Cahun and Marcel Moore*, "GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies", n. 12-2, 2006, p. 205.

⁵² C. Cahun, *Cendrillon l'enfant humble et hautaine*, in *Écrits*, cit., pp. 143-144; Cfr. C. Cahun, *Héroïnes*, Mille et une nuits, Paris 2006 e *Eroïne*, trad. it. Duepunti Edizioni, Palermo 2011.

⁵³ A. Breton, *L'amour fou*, cit., 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".

⁵⁴ Ivi, p. 37.

⁵⁵ Ivi, p. 42.

⁵⁶ A. Breton, *Nadja* (1928), Einaudi, Torino 1972, pp. 53-54: "Mi dice il suo nome, quello che si è scelta lei: "Nadja, perché in russo è l'inizio della parola speranza e perché è soltanto l'inizio".

⁵⁷ 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".

⁵⁸Cfr. L. Gabellone, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977.

⁵⁹ L. Cottingham, *Cherchez Claude Cahun. Une enquête de Laura Cottingham*, Tahin Party, Lyon 2000, p. 25.

⁶⁰ Cfr. S. Turzio, *Claude Cahun, tra l'una e l'altra*, cit.

⁶¹ <http://www.andrebretton.fr>.

⁶² A. Breton, *L'amour fou*, cit., p. 60: "Tra poco è giugno e l'eliotropio piega sugli specchi rotondi e neri del terriccio bagnato le sue migliaia di creste [...]. 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".

⁶³ Cfr. T. T. Latimer, *Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore*, in *Don't kiss me*, cit., pp. 62-63; cfr. www.queerculturalcenter.org.

⁶⁴ C. Cahun, *Lettre à Paul Levy*, cit., p. 667.

⁶⁵ *Ibidem*.

SILVIA MAZZUCHELLI – Assegnista di ricerca in letterature comparate all'Università degli Studi di Bergamo, ha pubblicato un saggio dal titolo *Claude Cahun e Suzanne Malherbe: l'immaginario di un sodalizio* (Sestante, 2012). Scrive per la rivista Doppiozero (www.doppiozero.com), e fa parte della sua redazione. Ha collaborato inoltre con le riviste Alfabet2 e Nuova Prosa.