

## Un'aria di famiglia

*Un Air de famille* è la fotografia di un oggetto molto caro a Lucy Schwob, una delle sue rare opere esposte in pubblico. L'artista la realizza su invito di André Breton per un'occasione prestigiosa: l'“Esposizione surrealista di oggetti” svoltasi a Parigi presso la galleria di Charles Rattou nel maggio 1936 e alla Burlington Gallery di Londra, a cui partecipano gli artisti più influenti del momento.

Scrive anche un breve articolo dal titolo “Prenez garde aux objets domestiques”, per la rivista *Cahiers d'Art* redatta in occasione della mostra: un'ardente esortazione a «fare attenzione agli oggetti domestici», ascoltare la loro voce, i poteri segreti celati in forme conosciute, affinché sia possibile «costruire o distruggere», afferma Lucy, un nuovo modo di vedere la realtà, uno sguardo in grado di rinascere ogni volta diverso, come da una sorta di frattura, di disordine nell'ordine stabilito. Si tratta, in fondo, di ciò che lei stessa voleva suggerire con il casuale accostamento di alcuni oggetti che rappresentavano il suo mondo, la sua “air de famille”, il nucleo familiare,



1. Claude Cahun, *Un Air de famille*, 1936.

intellettuale e alto-borghese, in cui aveva mosso i primi passi di giovane ribelle e anticonformista.

L'opera (fig. 1), che appare nella sezione del catalogo intitolata «Objets à fonctionnement symbolique» (Oggetti a funzionamento simbolico), è costituita da un piccolo letto sul quale scivola un velo sorretto da una corona fiorita. Sul lenzuolo si scorgono varie cose sparse in modo apparentemente casuale, come se fossero state recuperate da un lontano passato. Al centro, sul supporto di legno che sostiene il velo candido, si vede un foglio dove si legge un messaggio laconico, scritto con una calligrafia infantile: «d'ANGEz - manger - m ange z - menge - je mens - mange - ge manje...».

Un coacervo di parole che si confondono tra loro: «pericolo - mangiare - m Angelo z - menge (*enge* in francese si pronuncia allo stesso modo di *ange*, ovvero angelo) - io mento - mangio» e infine *ge manje*, dove la forma del verbo mangiare viene alterata tanto da far sembrare che inglobi e fagociti l'io dell'artista, in un gioco d'inversione delle sillabe che in francese suonano sempre allo stesso modo.

L'artista evoca la figura dell'angelo, immagine protettiva ma anche perturbante visto il genere indefinito e pone l'accento sul verbo «mangiare», lo disarticola, ne comprime l'azione sino a farla fuoriuscire dal verbo mentire, *mens*, come se cercasse una possibile strategia di sopravvivenza: illudere, travestirsi, celare il proprio disagio che sfocia in frequenti digiuni.

Lucy lo rivela molti anni dopo a Charles-Henri Barbier, in una lettera del 1951 in cui afferma di servirsi di una tecnica di digiuno derivata dalle pratiche dello yoga: «Del

resto la morte non era la sola via che mi restava aperta?» si chiede più volte. Un disagio tanto opprimente da mascherarlo sotto le indefinite fattezze della figura angelica e trasformarlo in opera d'arte. Proprio come molti anni prima, quando nel 1929 interpreta a teatro il ruolo di "Le diable", non nelle vesti di serpente ma in quelle di un angelo-demone al confine tra universi opposti, sospesa tra angelico e demoniaco, maschile e femminile, in linea con la sua predilezione per un inclassificabile genere neutro.

Ma cosa nasconde davvero il balbettio sconnesso di quel messaggio? Dove sono lo sguardo di lei, il corpo ingannevolmente fragile, gli occhi penetranti che oltrepassano i confini degli autoritratti?

Anche se la sua immagine non si vede, fra il velo bianco che scende verso il basso e gli oggetti sparsi sul lenzuolo l'artista racconta se stessa, le ansie, le paure, il senso di inadeguatezza che erompe dal privilegio di appartenere a un'illustre famiglia di intellettuali alto-borghesi, con i quali si sente costretta a dialogare, in sospeso tra la volontà di sottrarsi a quell'egemonia culturale e il desiderio di dimostrare con tutti i mezzi a sua disposizione il proprio valore di scrittrice e di fotografa.

*L'air de famille*, infatti, è quella che si respira in casa Schwob e si nutre di un inestricabile nodo di relazioni affettive, legami culturali e tensioni che avvolgono anche la sua infanzia, in un clima tutt'altro che solidale, tanto che l'artista molti anni dopo dirà di essersi sentita invisibile, come un «piccolo topo» senza voce.

Lucy decide dunque di rinascere. Sceglie un nuovo volto. Si raso i capelli, si veste in maniera eccentrica e si

inventa un nuovo corpo, cancellando tutto ciò che possa renderla facilmente definibile. «Mi faccio radere i capelli, strappare i denti, i seni» dichiara perentoriamente in *Aveux non avenues* (Confessioni nulle, 1930), la sua autobiografia pubblicata nel 1930: «tutto ciò che infastidisce o irrita il mio sguardo – lo stomaco, le ovaie, il cervello cosciente», un «corpo senza organi», o meglio un corpo-testo che si costituisce mediante un'incessante pratica di sottrazione e distruzione, in rivolta contro la sua stessa corporeità.

E infine cambia anche il proprio nome: non è più Lucy Schwob, d'ora in poi sarà Claude Cahun, uno pseudonimo che sostituisce definitivamente quelli adottati nel corso della sua attività di giornalista: Claude Courlis, per via del becco di un uccello che ricorda il suo naso aquilino e Alfred Douglas, celebre amante di Oscar Wilde; una nuova identità, con cui saprà «sfidare i pezzi del puzzle» che compongono le sue origini e riaggiustare «il pericolo di un volto» si legge fra le pagine inedite di *Confidences au miroir* (Confidenze allo specchio, 1945-1946).

Un nome, Claude, che nella lingua francese è in sospeso tra il genere maschile e quello femminile, impronta di un'identità che ricorda l'androginia angelica da lei evocata nel messaggio appeso al piccolo letto. «Maschile? Femminile? [...]. Neutro è il solo genere che fa per me» dichiara l'artista in *Aveux non avenues*. Un «bachelor» scrive Marco Belpoliti facendo riferimento a Rosalind Krauss, un essere umano dall'identità «mutante in cui maschile e femminile si scambiano continuamente di posto, sino a risultare, sul piano della definizione dell'identità, perfettamente intercambiabili».

Anche la scelta del cognome ha un significato preciso. Se il cognome Schwob, innegabilmente ebreo, «aveva assunto una patina culturale che in qualche modo la difendeva contro l'antisemitismo» suggerisce nuovamente la Krauss, la scelta di rinominarsi "Cahun", come fece anche Marcel Duchamp con Rose Sélavy, rafforza per paradosso le sue origini ebraiche, in quanto «Cahun è una forma francese di Cohen», che indica un'evidente appartenenza alla classe rabbinica.

Inoltre Claude ritiene che la scelta di attribuirsi questo cognome, «il mio vero nome piuttosto che uno pseudonimo» scrive a Charles-Henri Barbier, rappresenti un segno tangibile della sua gratitudine verso alcune persone a cui si sentiva particolarmente legata: la nonna paterna Mathilde Cahun, che colma il vuoto lasciato dalla madre e contribuisce alla sua formazione culturale; il fratello di Mathilde, Léon Cahun, filologo e romanziere, esempio di studioso poliedrico da cui trarre ispirazione e il cugino René Cahun, per cui ella nutre una passione mai del tutto sopita sin dai tempi del liceo. Nell'inedito *Le Muet dans la mêlée* (Il muto nella mischia), scritto intorno al 1950, ricorda di quando era solita firmarsi con il suo secondo nome "Renée", alterandone il genere grazie alla semplice omissione della lettera «e», affinché fosse palese la sua predilezione per l'androginia e la passione letteraria per René, il personaggio del romanzo di Chateaubriand, insieme ai sentimenti che provava nei confronti del cugino René Cahun.

A cosa si riferisce dunque *l'air de famille* evocata nell'oggetto esposto alla galleria di Charles Ratton? L'artista lo

rivela nel primo dei fotomontaggi realizzati dalla compagna Suzanne Malherbe, incluso in *Aveux non avendus*, un vero e proprio album di famiglia, o meglio un "Musée de familles", come viene suggerito in basso a destra dal nome di una nota rivista ottocentesca letta dalla borghesia dell'epoca, oltre che un «omaggio alla geografia culturale della natia Loira», ricorda Alessandro Nigro nella sua analisi del fotomontaggio.

In primo piano, quasi come se fosse ritratta in rilievo, si vede la figura di Lucy bambina in un'immagine scattata intorno al 1900 (fig. 2), pochi anni dopo la sua nascita avvenuta a Nantes il 25 ottobre 1894. È travestita da Pierrot e in mano regge un frutto, forse una mela. Il costume candido, come anche l'ossessiva presenza di alcuni autoritratti collocati in due strisce diagonali ai lati del fotomontaggio, sembrano voler anticipare e inglobare tutti i travestimenti futuri. Forse la scritta *MODES VRAIES* che si legge in basso a sinistra – dal titolo di un'altra rivista molto diffusa all'epoca – si riferisce ancora ai suoi travestimenti, oltre che agli articoli di moda scritti sul *Phare de la Loire* e illustrati dall'amica Suzanne.

Chi sono dunque i componenti di questa famiglia tanto scomoda da impedirle di esprimersi senza inciampare nell'ostacolo di quel nome dal peso insostenibile?

Innanzitutto il padre Maurice Schwob. Anche se non si può affermare con certezza, è probabile che Maurice coincida con il volto capovolto nella parte in basso a destra del fotomontaggio, i cui tratti ricordano un altro ritratto del padre realizzato precedentemente in cui è raffigurato di profilo, con le braccia conserte.

Dopo gli studi all'École polytechnique Maurice Schwob segue la strada intrapresa dal padre George Isaac, il quale nel 1876 acquista il giornale *Le Phare de la Loire*, su cui scriveranno pressoché tutti i membri della famiglia.

Nel 1892 Maurice subentra alla direzione del giornale, che sviluppa notevolmente grazie alla creazione di numerosi supplementi, oltre al periodico femminile *Ève* e *Le Journal littéraire* diretto dal Paul Levy, con il quale Claude intratterrà un rapporto epistolare. Maurice si dedica anche alla scrittura: pubblica numerose opere di carattere economico e persino una raccolta di racconti intitolati *Bagatelles* (Inezie, 1910).

Claude racconta con entusiasmo all'amico Charles-Henri Barbier il grande impegno del padre al giornale: «Sovraccarico di lavoro, rincasava sempre in ritardo, per mandar giù in fretta il pranzo e la cena [...] passando il giorno in redazione, la notte in tipografia, dormendo qualche ora con le porte aperte, sveglio al minimo arresto delle macchine e scendendo a ripararle con gli operai». Tuttavia il loro rapporto è complesso – «Mi amava assurdamente ma teneramente» –, dominato dal senso di colpa di averla messa al mondo, come diceva lo stesso padre, in una “valle di lacrime”. Per questo, nonostante l'ammirazione per la figlia, prevale in lui la volontà di proteggerla dalle delusioni e dai rischi di un'attività che lui conosceva molto bene. «Avevo consegnato fra le sue mani un pacco di pagine dattilografate – le più impubblicabili – attendendomi il peggio» ammette l'artista molti anni dopo in *Confidences au miroir* «me le rese, con aria inflessibile, senza commenti.»

Claude decide comunque di ignorare l'ostilità paterna e

continua a scrivere in incognito. Si nasconde nella sua stessa dimora, proprio come farà con il suo corpo e il suo volto: «Divenni scaltra e ipocrita» ribadisce con orgoglio a Charles-Henri Barbier «lavoravo di notte, di nascosto, in una camera chiusa a chiave, mascheravo la luce in diversi modi».

Tuttavia il padre è onnipresente come una divinità lontana e dispotica: «Ma qual è la mia data di nascita? – Bisognerà che lo chieda al padre. Davvero sono troppo ignorante! BE AN ARTIST. EASY method. [...] Perché non dovrei farlo? Perché non io?» si chiede nel racconto *Ève la trop crédule* (Eva la credulona), pubblicato nel 1925 sul *Mercure de France*, mentre in *Aveux non avenues* la sua ansia diviene palpabile, quasi un grido che lacera la pagina: «Perché Dio mi costringe a cambiare volto? Perché Dio sconvolge le mie penose virtù?». Lo stesso disagio che si diffonde anche nelle parole di molti anni dopo, in una lettera del 1946 indirizzata all'amico scrittore Jean Legrand: «Le persone che mi hanno amato hanno creduto per errore di poter coltivare una docile pianticella per il loro giardino. [...] a cominciare da mio padre». E ancora: «Loro vedono con disgusto la mia libertà».

Ma l'*air de famille* non è solo quella gelida dell'incomprensione paterna, vi è infatti un'altra figura che ricopre una fondamentale importanza nella formazione intellettuale di Claude. Il suo volto spicca nella parte sinistra del fotomontaggio in una fotografia risalente agli anni della sua adolescenza: lo zio Marcel Schwob.

Cofondatore nel 1890 della rivista *Mercure de France*, Marcel Schwob – scrittore, critico e saggista, autore di

molte opere fra cui *Cuore doppio* (1891), *Il libro di Monelle* (1894) e *Vite immaginarie* (1896), a cui molto probabilmente Lucy si ispira per le figure femminili dei racconti di *Héroïnes* (Eroïne, 1925) –, è in contatto con gli intellettuali più importanti dell'epoca: Alfred Jarry gli dedica il suo *Ubu re*, Paul Valéry l'*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, André Breton ne è affascinato tanto da affermare che *Il libro di Monelle* è un «ammirevole manifesto libertario, scritto in termini sconvolgenti». La moglie Marguerite Moreno, una famosa attrice di teatro, ricordandolo nella sua autobiografia *Souvenirs de ma vie* (Memorie della mia vita) descrive la sua dimora di studioso, una sorta di antro scuro: «Si camminava sui libri, ci si sedeva sui libri, il letto stesso era imbottito di libri. [...] Al centro di questa valanga di carta stampata, Marcel Schwob era nel suo elemento».

Anche la nipote Claude traccia un ritratto dello zio che si sovrappone al suo stesso volto: «Ho creduto per lungo tempo che Marcel Schwob non avesse guardato le cose che con quegli straordinari occhi deformanti che sanno scegliere e ingrandire il dettaglio fino all'assurdo... fino al sublime. Mi faceva pensare agli ammalati che concentrano tutta la loro attenzione sul punto che fa male e lo nutrono sino a fargli assorbire la propria intera vita» dichiara in un articolo pubblicato nel 1920 sulla rivista *La Gerbe*. Anche lei proverà a fare la stessa cosa trasformando il proprio disagio in un punto di forza.

Claude rende visibile la sua fragilità con «gli occhi dell'immaginazione», che nel suo caso diviene iperbolica: «Distuggi tutto nel bene e nel male. Le macerie sono simili»; una filosofia «prossima al nichilismo moderno»

ispirata al *Libro di Monelle*, proprio come le metamorfosi e i travestimenti che le consentono di evadere da se stessa e dal suo volto, un'alternativa da poter contrapporre alla rigidità che contraddistingueva l'ambiente in cui era cresciuta.

Ma cosa stava cercando la giovane Claude? Qual è la figura familiare che può farle davvero intravedere una soluzione a ciò che lei stessa definiva il suo «personale enigma»? Forse la risposta si può intuire ripercorrendo di nuovo alcuni segmenti del famoso fotomontaggio (fig. 2). Il titolo del romanzo *Les Aventures du Capitain Magon* (Le avventure del capitano Magon, 1875) scritto da Léon Cahun, prozio dell'artista, e i volti dell'attore Édouard de Max e di Alfred Douglas, l'amante di Oscar Wilde, di cui lo zio Marcel aveva letto le bozze di *Salomé*, evocano l'"avventura" teatrale della futura fotografa e conducono al cuore del fotomontaggio, dove si vede una doppia immagine: Claude nei panni di Elle, la sfortunata moglie di Barbablu, che l'artista aveva interpretato nel 1929 per la compagnia teatrale Le Plateau di Pierre Albert-Birot.

Il travestimento è perfettamente riuscito. La parte superiore dell'abito stretta da una cucitura incrociata, i capelli raccolti intorno al capo, lo sguardo e le labbra marcati da un trucco pesante mettono in risalto il pallore del viso, un biancore quasi cadaverico. Lucy si sente particolarmente a suo agio in questo personaggio, come se le avventure e i dolori rappresentati sul palcoscenico si accavallassero a quelli vissuti negli anni della sua infanzia, fra le mura della casa paterna. Cosa nasconde dunque il volto di Elle? Chi si cela dietro la maschera di quel fantasma?



2. Claude Cahun e Suzanne Malherbe, rcs, 1930.

Forse proprio la madre Victorine Marie Antoinette Courbebaïsse. Una presenza evanescente nella vita dell'artista, distante dal dorato mondo di casa Schwob.

Per tutta la vita, infatti, Antoinette è afflitta da crisi nervose e depressioni destinate a divenire croniche. Trascorre l'esistenza in un continuo andirivieni tra vari istituti psichiatrici, sino a morirvi, molto probabilmente intorno al 1930. Se agli occhi dei familiari viene considerata una vergogna da nascondere al resto del mondo, per la figlia quelle crisi costituiscono un tratto distintivo che la rendono unica, un mistero da cui lasciarsi sfiorare: «Mamma ha il sorriso calmo e le forme di una statua che ho visto a Parigi. L'ho riconosciuta. [...] Ma in un colpo si è frantumata. I suoi capelli crollano, il viso è disfatto [...]. È una statua volante... una fregata che scivola sulle nuvole... Immensa».

Claude è convinta che il disagio materno, proprio come il suo, non sia nient'altro che una forma di ribellione al fardello dell'ostile ambiente familiare. «Era un'eccentrica» scrive in *Confidences au miroir*; «aveva ereditato una biblioteca dal nonno. Mai l'avevo vista aprire un libro.» Eppure, ricorda l'artista, «aspirava alla cultura, alla vera indipendenza e non riuscendo a conquistarle è diventata un oggetto di scandalo». Una ribellione di cui la figlia conserva l'esempio scolpito nella propria memoria come un monito perenne, tanto da ricordarla al termine della sua vita, sola, disperata, irriconoscibile in una lettera inviata nel 1951 all'amico Charles-Henri Barbier: «Non la rividi che allora [...] morta - quasi irriconoscibile: sconvolta [...]. Il mio ricordo di lei

vivente era l'espressione di una spensierata allegria, quasi infantile».

Claude non riesce a far pace con quel volto, l'assenza della madre è una ferita che fatica a rimarginarsi: «Mio padre mi tiene sulle sue ginocchia. Sta per accendere uno scaldino dalla forma di bara a grandezza naturale, e io mi accorgo che contiene mia madre che sta per incenerirsi dolcemente» arriva a scrivere pubblicamente nel 1925 sulla rivista *Le Disque vert* allora diretta dall'amico Henri Michaux.

Un destino che Claude cerca di evitare con ogni mezzo a sua disposizione. Si rende conto che la propria salvezza risiede nella possibilità di esprimersi attraverso l'arte: la scrittura, la fotografia, il travestimento che traggono forza dal sodalizio affettivo e artistico con la compagna Suzanne Malherbe costituiscono l'antidoto alla solitudine e alla follia.

È questa «la soluzione (magica), storica» a ciò che lei chiama il suo personale enigma. La risposta si trova nei frammenti che compongono l'ultimo dei fotomontaggi inclusi in *Aveux non avendus* (fig. 3), dove si possono vedere intrecciati fra loro il suo rifiuto per l'istituzione familiare e la predilezione per la maschera e il travestimento che le consentono di mostrare se stessa in infinite forme.

La parte superiore del fotomontaggio è invasa da una costruzione piramidale entro la quale vengono rappresentati i rapporti gerarchici fra i componenti di una famiglia che ricorda quella di Claude: il padre, pronto a scagliare le saette nella sua mano, si trova nella posizione dominante, tiene prigioniera la madre e solleva il neonato afferrandolo per i capelli. Tutti i corpi sono uniti



3. Claude Cahun e Suzanne Malherbe, 100, 1930.



da una sorta di prolungamento, quasi l'idea della costola biblica che migra fra loro, un vincolo biologico e gerarchico difficile da spezzare, come confermano le due frasi scritte nello spazio sopra la piramide: OTEZ DIEU, TOGLIETE DIO E IL RESTE DIEU. Ma la soluzione non è molto distante. Poco sotto, in direzione di una delle estremità della piramide, si vede un'immagine che acquista il valore di emblema: un doppio viluppo di visi mascherati di Claude che si compenetrano l'uno nell'altro, dove lo sguardo e le labbra evocano parola e immagine, scrittura e fotografia, con cui Lucy si allontana dal peso della gerarchia familiare.

Sulla sommità di questo volto multiplo lo sguardo dell'artista, ormai distante, si rivolge alla «sacra famiglia» in segno di sfida, a mostrar loro le nuove identità da lei stessa generate, in maniera analoga a ciò che scriveva Antonin Artaud in *Ci-gît* (1947), dove l'autore giunge a definire la propria simbolica autogenerazione in una dimensione inscindibile dalla generazione delle sue opere: «Io, Antonin Artaud, sono mio figlio, mio padre, sono / mia madre, / e sono io; / sono colui che ha abolito il periplo idiota nel quale si / ficca l'atto del generare, / il periplo papà-mamma». A queste parole si può accostare ciò che Claude scrive intorno all'autoritratto multiplo costituito da una catena incessante di autogenerazioni e travestimenti: «Sotto questa maschera un'altra maschera. Non finirò mai di scoprire tutti questi volti».

Una «deriva del soggetto» afferma Clara Carpanini facendo riferimento ad alcune letture di matrice lacaniana, fra cui quelle di David Bate, Kate Kline e Dawn

Ades, secondo cui non c'è «un/una singolo/a originale sotto le sue messe in scena», ma un sé policentrico che finisce per riprodursi come feticcio. Una strategia fluida e proteiforme che tuttavia si oppone con forza all'apparente indissolubilità di quei legami familiari a cui Claude contrappone la mobilità dei propri sensi: il naso, l'occhio, la bocca, la mano e l'orecchio ritagliati dagli autoritratti fioriscono alle estremità dei rami di un albero, nel centro di una statua senza volto.

Ora tutto ha un corpo. *L'air de famille* si è trasformata dapprima nei ritagli di un fotomontaggio e pochi anni dopo si è condensata in un piccolo oggetto dalla corposità materica di una scultura. Un minuscolo «monumento temporaneo», un letto di bambola con il quale Claude decide di esporre in pubblico il groviglio di sentimenti contrastanti che l'avevano dilaniata per molto tempo e dai quali però aveva attinto la forza per essere davvero se stessa, lontana dalla gabbia soffocante dell'ambiente familiare, dal suo nome, dal suo corpo e persino dal suo stesso volto.

Il nodo si scioglie, il cerchio si chiude, o meglio si srotola: i vincoli con la famiglia sono stati descritti, elaborati, lasciati alle spalle, come anche i difficili anni trascorsi a Nantes. La strada è libera e lo spazio è vuoto, uno spazio che si frappone tra una metamorfosi e l'altra, vagheggiato come sinonimo di libertà espressiva, uno spazio fertile tra la mano e la pagina scritta come tra lo sguardo e l'immagine fotografica, sempre vegliato da Suzanne Malherbe, inseparabile alter ego di Claude.