

Ripensando all'opera fotografica di Claude Cahun a partire da fonti e contesti

Abstract

This article aims to reflect on the methodological questions raised by the historiography on Claude Cahun's work in the past two decades. Often considered as pure images rather than objects, her photographs have been scrutinized mostly from an interpretive and iconological perspective, with little interest in their factual meaning. Building upon this premise, the essay offers to reconsider the biographical and socio-cultural origins of some of Cahun's photographs, with particular attention to issues of philology and contextualization.

Keywords

AUTOBIOGRAPHY; CAHUN, CLAUDE; CONTEXT; GENDER; PHOTOGRAPHIC SOURCE; SURREALISM; THEATRE

Riscoperta solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento, in relazione all'altrettanto tardivo risorgere degli studi sui rapporti tra fotografia e Surrealismo, l'opera di Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894-1954) è stata al centro di un dibattito internazionale che ne ha indagato importanti problematiche di fondo ma che, allo stesso tempo, non ne ha ancora restituito una visione completa ed esaustiva. Se da un lato, infatti, le ricerche sulla scrittrice e artista hanno mostrato un'attenzione sempre crescente nei confronti delle sue fotografie dagli eterogenei risvolti sperimentativi, dall'altro, invece, l'interesse si è spesso rivolto a una parte esclusiva di esse, relativizzandone il significato fattuale.

La questione che viene sollevata è di carattere metodologico ed impone di verificare un approccio alla fotografia, ridotta al suo valore di pura immagine, che risulta essere più interpretativo che storico-scientifico, più iconologico che filologico. Questo approccio, coagulatosi, soprattutto ma non solo, all'interno di molta solida storiografia

critica di ascendenza femminista (alla quale, senza dubbio, si deve un riconoscimento per aver reso nota l'opera di Cahun a livello internazionale) ⁻¹, ha contribuito alla riscoperta dell'artista, massimamente per quanto riguarda gli 'autoritratti' fotografici, in rapporto alla proliferante questione *gender*. Ma, inevitabilmente, è stato favorito un processo di decontestualizzazione delle sue opere fotografiche, permeato da quello che François Leperlier – che a buon titolo può essere definito il maggior studioso di Cahun – definirebbe “réductionnisme dominant” ⁻², a favore di un'indagine 'attraverso' le fotografie dai risvolti esegetici.

Dell'opera fotografica di Cahun, sono state prese in considerazione dalla produzione storiografica immagini, dunque, più che oggetti fotografici: massima attenzione al referente e poca, o pochissima, ai supporti e ai metodi di lavoro. Un interesse, potremmo dire, che – in molti dei casi – si manifesta vivo solo in relazione a una lettura unidirezionale delle fotografie stesse, tralasciandone aspetti fondamentali come la tecnica o la materialità, quest'ultima connotatrice di una presente, nella sua manipolabile essenza, “realtà fattuale” ⁻³.

Un giudizio, il nostro, che può essere giustificato, ad esempio, dalla mancanza sistematica, riscontrata nella storiografia, di un approccio diretto con gli originali, ovvero con i negativi anche quando non esistono stampe *vintage*, la cui altrettanto fattuale rilevanza si subordina, per la loro fruizione, a una digitale conversione in positivo (secondo un tradimento tipico, per quanto tendenzioso). Soluzione adottata non solo nel catalogo della collezione del Jersey Heritage Trust – dal titolo *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore* ⁻⁴ – e sul sito on-line dello stesso ente ⁻⁵ – nel quale il fondo attribuito a Claude Cahun è stato interamente reso disponibile – ma anche nei vari contributi dedicati all'artista. Una modalità di partecipare alla condivisione dell'immagine nella sua manifesta chiarezza contenutistica e nella sua esplicita volgarizzazione visiva, tralasciando quella componente oggettuale che ne caratterizza il sostrato e puntando su una tipologia di trasmissione che, al contrario, ne enfatizzerebbe e stimolerebbe una ricezione principalmente ermeneutica.

Quando, nel 1985, il Centre Pompidou di Parigi ospita la pionieristica mostra *Explosante-Fixe. Photographie et Surréalisme* ⁻⁶ a cura di Rosalind Krauss, Dawn Ades e Jane Livingston, in cui emerge il capillare sodalizio tra la pratica fotografica e le attività del movimento surrealista negli anni Venti e Trenta del Novecento, i riferimenti biografici a Claude Cahun sul catalogo sono ancora scarni e, in alcuni casi, errati ⁻⁷.

Successivamente, se è François Leperlier lo studioso al quale si devono le lunghe e appassionate ricerche che hanno costituito la base per la riscoperta di Cahun in un contesto ampio e diversificato – dagli anni Novanta con la prima monografia dal titolo *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose* (1992) ⁻⁸ e con la retrospettiva *Claude Cahun photographie. 1894-1954* accompagnata dal catalogo ragionato del 1995 ⁻⁹ – presto l'attenzione su di essa si estende dalla Francia al panorama statunitense.

All'importanza del *background* surrealista, che costituisce un binario necessario per inserire, almeno in parte, il lavoro dell'artista, iniziano ad accostarsi, sempre negli ultimi due decenni del secolo, gli studi sul ruolo della donna – sia come oggetto sia come soggetto della rappresentazione – all'interno di quel movimento artistico: Claude diventa protagonista, insieme ad altre rilevanti artiste (come Frida Kahlo, Lee Miller, Leonora Carrington, Leonor Fini, Remedios Varo, etc.), nei testi di autrici come Whitney Chadwick e Georgiana Colvile ⁻¹⁰ o nel celeberrimo *Bachelors* di Rosalind Krauss ⁻¹¹.

Nel suo importante contributo del 1990 dal titolo *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* ⁻¹², la filosofa americana Judith Butler, arricchendo la differenziazione tra i concetti di sesso biologico e genere, afferma che quest'ultimo si costituisce, oltre che culturalmente, anche attraverso un cosiddetto "processo di 'performatività'", che consiste nella ripetizione automatica di atti sociali. Le ricerche legate al genere, di cui Butler rappresenta una delle più attive testimoni, si apriranno, in relazione alla questione cahuniana ⁻¹³, a una serie di spiegazioni di stampo psicoanalitico che inseriscono il suo lavoro (sempre in rapporto, principalmente, agli 'autoritratti') all'interno di una prospettiva di analisi di tipo sessuale-comportamentale, attraverso il filtro di una lettura lesbica e femminista delle sue fotografie.

Facendo riferimento all'atto del travestitismo, inoltre, la critica contemporanea ⁻¹⁴, partendo da un'analisi che verte sul tema dell'emancipazione femminile nella Parigi degli anni Venti e Trenta, rimanda alla volontà dell'artista nantese di riappropriarsi della propria identità in nome di un principio di libertà sessuale, utilizzando in diversi 'autoritratti' il travestimento da uomo, secondo una modalità abbastanza tipica in quella temperie culturale, per recuperare e affermare visivamente la propria omosessualità anche se, a tal proposito, è lo stesso Leperlier ad affermare che

—
non seulement elle ne s'est jamais déclarée féministe, ni lesbienne, ni homosexuelle, pas plus que poète ou même photographe mais elle n'a cessé de manifester la plus forte allergie à toute identification de cette sorte ⁻¹⁵.
—

L'interesse verso la tematica *gender* si concretizza, ad esempio, nella disamina di alcuni degli 'autoritratti' di Claude che rinviano alla figura dell'androgino. Effettivamente, tra Lucy Renée Mathilde Schwob e Claude Cahun, nome scelto, quest'ultimo, come simbolo di riconoscimento artistico, c'è, oltre che un processo di superamento onomastico, l'accertamento di un'ideologia, quella, cioè, di resistere a un'appartenenza e di crearsi una sorta di nuova identità (il nome Claude – che, in francese, può essere sia maschile che femminile – connota certamente un desiderio di neutralità e libertà categoriale) ⁻¹⁶.

Nonostante il coinvolgimento dell'artista nell'ambiente che andava sviluppando nuove ricerche sulla sessualità ⁻¹⁷, bisogna ricordare come

la figura dell'androgino abbia avuto, comunque, importanti ascendenze nell'immaginario culturale dalla fine dell'Ottocento all'inizio del Novecento ⁻¹⁸, argomento, quest'ultimo, che non viene affrontato dalla critica con sufficiente riguardo. È all'interno di questo periodo, inoltre, che si inseriscono le fascinazioni del Simbolismo, che rappresentano per Claude – in contatto con il movimento soprattutto grazie allo zio paterno Marcel Schwob, figura di rilievo nel panorama letterario del periodo – un punto importante della sua formazione ⁻¹⁹.

Infatti, se siamo disposti a seguire l'indirizzo di una maggiore contestualizzazione, nelle fotografie in cui compare il travestimento da dandy, Cahun potrebbe aver voluto richiamare alla propria memoria la personale ammirazione citazionistica nei confronti di alcuni degli scrittori che hanno influenzato la sua educazione intellettuale, fra cui sicuramente Oscar Wilde (stimato molto anche da Marcel Schwob, che lo aveva conosciuto personalmente), del quale difende la pièce *Salomé*. Allo stesso modo, la testa glabra, propria di una serie di fotografie dalle implicazioni ambigue (tra cui la celeberrima *Frontière humaine*), potrebbe rimandare anch'essa, lungi dal presentarsi come motivo iconologico per storicizzare l'azione creativa nell'anticipazione del femminismo moderno, a cause puramente biografiche.

L'atto della rasatura, dunque, diventerebbe una citazione in immagine del simbolismo baudelairiano (la *tonsure verte*) e del buddismo Zen (testimonianza dell'interesse di Cahun verso le filosofie e le dottrine orientali) ⁻²⁰ o, ancora, un embrione di reminiscenza familiare (sia il padre Maurice che lo zio Marcel non avevano capelli), considerazione che sembra ancora più pertinente se partiamo dall'affermazione acuta, ma altamente sottovalutata, di Leperlier secondo il quale

—
un des grands moments, sûrement le plus âpre, le plus spectaculaire, où Claude Cahun se met la crâne à nu, coïncide avec la mort de son père, en 1928. Elle reprend dans un autoportrait une attitude emblématique de Maurice, en accentuant la ressemblance physique, le fameux nez en "bec de mouette" ou de courlis, bien en évidence ⁻²¹.
—

Nell'“autoritratto” a cui si riferisce lo studioso (che sul catalogo del JHT è, però, datato 1920 invece che 1928) ⁻²² (fig. 1), infatti, Cahun, seduta a terra con le gambe incrociate, offre all'osservatore il proprio profilo destro mettendo in evidenza i tratti somatici del volto, lambiti da una luce pressoché identica a quella che si vede nella fotografia del padre, che mostra il medesimo profilo (fig. 2).

L'intento di Cahun, consapevolmente dichiarato o meno, pare essere, infatti, quello di costruire, trasversalmente ai numerosi contesti culturali e artistici che frequenta, una sorta di diaristica autobiografia intellettuale delle proprie idee creative (caratterizzata, anche, dalla componente tendenzialmente privata dei contenuti) attraverso la fotografia. Quest'ultima, nella sua oggettualità, diventa, dunque, la traduzione visiva di una processualità di esperienze, legate ad altrettante



01

Claude Cahun,

Autoportrait, c. 1928.

Stampa alla gelatina

d'argento, 10,6×8,5 cm,

Jersey Heritage Trust, inv.

JHT/1995/00030/d,

Courtesy of the Jersey

Heritage Collections

reminiscenze letterarie e artistiche, in un clima di particolare e instancabile fermento culturale nella Parigi del Surrealismo; il costituente di una sorta album ideale di progressive sperimentazioni.

Il tema dell'album, poi, sembra molto interessante se rapportato alla ricerca condotta da James Stevenson nell'unico contributo dedicato alla tecnica fotografica di Cahun. Lo studioso, in riferimento ad alcuni degli ingrandimenti per i fotomontaggi del celebre volume *Aveux non avenues* (1929-1930), ha notato, infatti, che hanno gli angoli strappati, ipotizzando che essi potessero essere stati montati in origine su degli album e, successivamente, essere stati rimossi ⁻²³.

Un'indagine sulla fattualità delle fotografie che sono state utilizzate per i fotomontaggi porterebbe, quindi, a prendere in considerazione nuovi dati per la ricostruzione filologica dell'opera della nostra artista.

Infine, poi, l'esperienza teatrale di Cahun, con tutte le sue implicazioni, non è emersa dagli studi come una componente fondamentale per indagarne la produzione legata al travestitismo, se non tardivamente mostrando una rilevanza niente affatto trascurabile ⁻²⁴. Al di là di ogni ricorrente interpretazione psicologico-filosofica, che si erge su pilastri solidi quali la moltiplicazione delle identità o la mascherata, che possono risultare più che calzanti se teniamo conto della complessità di opere fortemente introspective come *Aveux non avenues*, possiamo considerare le fotografie di Cahun legate al teatro (quelle, cioè, in cui essa stessa si mostra nelle vesti dei personaggi che interpreta) ⁻²⁵, oltre che

**Fotografo non
identificato,**

Maurice Schwob nel 1917.
Collezione privata, Parigi



come ulteriori prove di un fermento creativo irrefrenabile, come cellule archiviali che documentano di un'esperienza avvenuta, facendosi testimoni di un'attività nel suo esserci e nel suo storicizzarsi.

L'importanza della contestualizzazione in questa tipologia di ricerca, oltre che la lettura delle fotografie in rapporto all'autobiografia teatrale di Cahun, ci fa comprendere bene la scelta di quest'ultima, nella pratica del travestitismo, dell'uno o dell'altro soggetto al quale far riferimento e del quale, potremmo dire, desidera impossessarsi.

Le fotografie del 1927, in cui l'artista appare come un Buddha, ad esempio, evidenziano il suo spiccato interesse verso le filosofie e le dottrine orientali ed esoteriche, ravvivato e alimentato dalla frequentazione con Constant Lounsbery, grande conoscitrice del buddismo e membra, anche lei, dell'Union des Amis des Arts Ésotériques (legata al Théâtre Ésotérique), con la quale, probabilmente, Claude realizza delle *pièces* in queste vesti ⁻²⁶. La cuffia sormontata da una forma sferica e trasparente, che caratterizza la fotografia in cui Cahun è travestita da diavolo (un curioso Satana con i tacchi in cui il maschile e il femminile si confondono) nella pièce *Le Mystère d'Adam*, poi, rimanderebbe agli autoritratti del 1926 che ne rappresentano il volto all'interno di un globo di vetro ⁻²⁷, mentre il trucco di Elle, protagonista di *Barbe Bleue*, seguirebbe quello della serie di fotografie del 1927-1928 dal titolo *I'm in training, don't kiss me* ⁻²⁸, che, a loro volta, rimanderebbero iconograficamente alla figura della marionetta nel teatro di Alfred Jarry ⁻²⁹.



03

Claude Cahun,

Autoportrait, 1928 (1920?).

Stampa alla gelatina
d'argento, 7,1×5,5 cm,

Jersey Heritage Trust, inv.

JHT/1995/00032/a.

Courtesy of the Jersey

Heritage Collections

Quest'ultimo, in particolare, non solo aveva dedicato la sua opera più celebre, *l'Ubu Roi* (messa in scena per la prima volta nel 1896), a Marcel Schwob, ma pubblicava i propri interventi, tra gli ultimi anni del XIX secolo e i primissimi del XX, sul periodico "Le Mercure de France" ⁻³⁰, lo stesso che ospita, tra le altre cose, le prime opere letterarie di Cahun, tra cui la raccolta di poesie in prosa *Vues et Vision* e i racconti di *Héroïnes*.

Sempre rimanendo al tema dello stereotipo, un altro luogo comune che si è radicato solidamente nel corso dei decenni è quello di considerare Cahun come un'anticipatrice e una precorritrice delle azioni performative diffuse a partire dagli anni Sessanta e Settanta. L'istinto di traslare storicamente una pratica, escludendola dalla relatività di un determinato contesto, ha prevalso nuovamente sullo scrupolo filologico, dando vita a una serie di interpretazioni critiche personali in un'ottica

Vítězslav Nezval,
Abeceda [Taneční
komposice Milča
Mayerová], Praga,
 Nákladem J. Otto, 1926,
 pp. 14-15



di sincronie storico-artistiche che, se volessimo richiamare per ogni fenomeno culturale del Novecento, ci rimanderebbe a un'infinita catena di relazioni delle più svariate tipologie.

Certo, la Francia e Parigi, negli anni Venti e Trenta del Novecento, si presentano come focolai culturalmente sempre attivi e produttivi dal punto di vista performativo: ci sono le prime sperimentazioni dadaiste, il teatro e la danza d'avanguardia, le produzioni cinematografiche surrealiste, ma si tratta di uno scenario strettamente legato a quel periodo, a quei personaggi, a quell'aria di novità che assume tratti differenti rispetto alle forti esigenze artistiche e concettuali di cambiamento che fanno da battesimo alla nascita delle pratiche artistiche attraverso l'azione del corpo nella seconda metà del Ventesimo secolo e, di conseguenza, ai complessi sviluppi che ne hanno costituito la diffusione o il superamento.

In una serie di fotografie, realizzate da Cahun e Marcel Moore nel 1928 circa, Claude, ripresa dall'alto e in costume da bagno, esegue con il proprio corpo delle lettere dell'alfabeto su un lenzuolo bianco (fig. 3). Secondo Tirza True Latimer⁻³¹, nell'accezione di una lettura propriamente contestuale dell'immagine, queste fotografie, che assumono certamente una valenza performativa, rimanderebbero al codice Laban, un alfabeto corporeo messo a punto nel 1926 dal coreografo e teorico della danza Rudolf von Laban e oggetto, nello stesso anno, di una pubblicazione fotografica, di risonanza internazionale, con la ballerina ceca Milča Mayerová⁻³².

Effettivamente, se confrontiamo le fotografie di Cahun con quelle che ritraggono la Mayerová mentre esegue l'alfabeto (fig. 4), notiamo come le due indossino un costume molto simile (quello di quest'ultima è interamente nero mentre quello della francese ha la canotta bianca), oltre che una cuffia. Entrambe, inoltre, eseguono i movimenti su un

fondo bianco. La componente coreografica della fotografia, poi, rimanda, nuovamente, all'attività teatrale dell'artista (la quale, inoltre, nel 1928 partecipa agli spettacoli del Théâtre Érotique di Paul Castan). Claude, d'altra parte, non è del tutto estranea al mondo della danza, data la forte amicizia instauratasi, proprio in quegli anni, con la ballerina Béatrice Wanger, più comunemente conosciuta come Nadja -³³.

Un'analisi del genere risulta efficace per comprendere in quale modo il lavoro di Cahun sia stato influenzato da avvenimenti artistici collocabili negli stessi anni, offrendo una narrazione alternativa a criteri di valutazione che riducono la complessità dei contesti di appartenenza.

In generale, il fatto che il successo legato alla riscoperta internazionale di Cahun sia stato dovuto, principalmente, all'aver considerato le fotografie delle quali si discute il concetto di identità di genere come vicine a talune rappresentazioni tipiche dell'arte contemporanea -³⁴, rappresenta una delle maggiori cause che hanno determinato una tale deriva letteraria. Quest'ultima costituisce, anche se non in tutti i casi, un ostacolo, più che un coadiuvante, per conoscere e approfondire un'opera affascinante e complessa, ma anche fortemente originale, come quella dell'artista nantese.

L'utilizzo, poi, dello strumento di comparazione iconografico-visiva con opere o ricerche di altri artisti – adoperato, oltre che nel sedimentarsi degli interventi storico-critici, anche nella curatela di numerose mostre, anch'esse importanti per la diffusione del nome e dell'opera di Cahun -³⁵ – ha determinato inevitabilmente un avvicinamento riduzionista all'oggetto fotografico. Di esso è diventato possibile tradire la vera natura (la conversione digitale dei negativi originali in positivi è l'esempio più immediato della facilità con cui viene realizzato il tradimento della fonte) e trascurare, così, l'individualità della sua storia biografica e materiale.

-¹ A partire da un pionieristico saggio di stampo psicologico-interpretativo come Solomon-Godeau / Lasalle 1992. Ma anche, in generale, con contributi come Krauss / Ades / Livingston 2002 [1985] e Leperlier 1995.
-² Leperlier 2006, p. 461.
-³ Serena 2012, p. 15.
-⁴ Presso il JHT, che possiede gran parte della produzione fotografica di Cahun, vi è conservato un

fondo di 439 fotografie, di cui 123 negativi e 316 stampe *vintage* attribuibili all'artista. Cfr. Stevenson 2006, p. 47.
-⁵ Cfr. il catalogo on-line in <<http://catalogue.jerseyheritage.org/collection/Search/collect/claude%20cahun/>> (24.07.2017).
-⁶ Krauss / Ades / Livingston 2002 [1985].
-⁷ Data e luogo di nascita dell'artista, ad esempio, sono indicati come ancora

sconosciuti. Le informazioni sul suo decesso, poi, che la danno mancata in un campo di concentramento, nel quale sarebbe arrivata a causa delle sue origini ebraiche e della sua militanza comunista, sono totalmente scorrette. *lvi*, p. 205.
-⁸ Diventata, poi, nella versione rivista e aggiornata, Leperlier 2006.
-⁹ Leperlier 1995.
-¹⁰ Tra i contributi più

Note

- rilevanti di queste due studiose possiamo ricordare: Chadwick 1998, Colville 1999.
- **11** Krauss 2004 [1999].
 - **12** Butler 1990.
 - **13** Come è stato sottolineato dalla critica, cfr. Doy 2007.
 - **14** Cole 2005; Solomon-Godeau 2006.
 - **15** Leperlier 2006, p. 87.
 - **16** È la stessa Cahun, infatti, a scrivere in *Aveux non avenue*: "Masculin? féminin? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours". Cahun 2002, p. 366.
 - **17** Dopo aver scritto, nel 1925, un articolo per il giornale gay "L'Amitié" (*Réponse à la revue Inversions*), nel 1929 pubblicherà sul "Mercure de France" la propria traduzione dall'inglese degli studi di psicologia sociale di Havelock Ellis dal titolo *La Femme dans la société* (Ellis 1916 [1929]), in cui, tra le altre cose, l'omosessualità viene teorizzata come un "terzo sesso".
 - **18** Ma, ancora prima, riferimenti del genere possono rintracciarsi in opere come *Sarrasine* (1830) e *Séraphita* (1835) di Honoré de Balzac o *Mademoiselle de Maupin* (1834-1835) di Théophile Gautier. Cfr. Mazzucchelli 2014.
 - **19** Tra i molti autori del periodo in cui si evince un interesse per l'immaginario androgino possiamo ricordare Baudelaire, Huysmans, Gustave Moreau, Rachilde. Cfr. Leperlier 2006, p. 81.
 - **20** Leperlier 1995, p. 10.
 - **21** Leperlier 2006, p. 171.
 - **22** Downie 2006, p. 104.
 - **23** Stevenson 2006, p. 46.
 - **24** Solo nel 2006 Miranda Welby-Everard pubblica un saggio sull'argomento (cfr. Welby-Everard 2006). In seguito al trasferimento a Parigi, avvenuto nel 1920, Claude Cahun e la compagna Marcel Moore partecipano per tre anni alle attività del Théâtre Érotique di Paul Castan. In seguito, nel 1929, vengono coinvolte nel breve progetto sperimentale *Le Plateau* di Pierre Albert-Biot.
 - **25** Nel catalogo ragionato Leperlier 1995 le fotografie che rientrano in questa categoria sono circa venti.
 - **26** Leperlier 2006, p. 145.
 - **27** *Ivi*, p. 157.
 - **28** *Ibid.*
 - **29** Welby-Everard 2006, p. 8. L'autrice, inoltre, individua come possibile riferimento della fotografia in questione alcune figure del balletto russo *Parade* (1917).
 - **30** Per una panoramica completa delle pubblicazioni di Jarry sul "Mercure de France", cfr. Béhar 1973, pp. 258-261.
 - **31** Latimer 2006a, pp. 62-63. In generale, Latimer ha pubblicato saggi su Cahun dal taglio fortemente *gender* (come ad es. Latimer 2006b).
 - **32** Witkovsky 2004, p. 114.
 - **33** Leperlier 2006, p. 149.
 - **34** Lo stesso afferma Juan Vicente Aliaga in Leperlier / Aliaga 2011, p. 157.
 - **35** Tra le molte, possiamo citare Blessing 1997 e Rice 1999.

Bibliografia

- Béhar 1973** Henri Béhar, *Jarry: le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973.
- Blessing 1997** Jennifer Blessing (a cura di), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, 1997), New York, Guggenheim Museum, 1997.
- Butler 1990** Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London, Routledge, 1990.
- Cahun 2002** Claude Cahun, *Écrits*, a cura di François Leperlier, Paris, Jean Michel Place, 2002.
- Chadwick 1998** Whitney Chadwick (a cura di), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, catalogo della mostra (Cambridge, List Visual Arts Center, 1998; Miami Art Museum of Dade County, 1998; San Francisco Museum of Modern Art, 1999), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998.

- Cole 2005** Julie Cole, *Claude Cahun, Marcel Moore, and the Collaborative Construction of a Lesbian Subjectivity*, in Norma Broude / Mary D. Garrad (a cura di), *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005, pp. 343-359.
- Colvile 1999** Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- Downie 2006** Louise Downie (a cura di), *Don't Kiss Me: the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, catalogo della collezione del Jersey Heritage Trust, New York, Aperture Foundation, 2006.
- Doy 2007** Gen Doy, *Claude Cahun: a Sensual Politics of Photography*, Londra-New York, I. B. Tauris & Co. Ltd., 2007.
- Ellis 1916 [1929]** Havelock Ellis, *The Task of Social Hygiene*, Boston e New York, Houghton Mifflin Co., 1916, trad. fr. parz. di Lucy Schwob, *La Femme dans la société. I. L'Hygiène sociale. Études de psychologie sociale*, Paris, Mercure de France, 1929.
- Krauss / Ades / Livingston 2002 [1985]** Rosalind Krauss / Dawn Ades / Jane Livingston (a cura di), *Explosante-Fixe. Photographie et Surréalisme*, catalogo della mostra (Parigi, Centre George Pompidou, 1985), Paris, Hazan, 2002 [ed. orig. 1985].
- Krauss 2004 [1999]** Rosalind Krauss, *Celibi*, Torino, Codice Edizioni, 2004 [ed. orig. inglese 1999].
- Latimer 2006a** Tirza T. Latimer, *Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore*, in Downie 2006, pp. 56-71.
- Latimer 2006b** Tirza T. Latimer, *Entre nous. Between Claude Cahun and Marcel Moore*, in "GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies", vol. XII, n. 2, 2006, pp. 197-216.
- Leperlier / Aliaga 2011** François Leperlier / Juan Vicente Aliaga (a cura di), *Claude Cahun*, catalogo della mostra (Paris, Jeu de Paume, 2011), Paris, Hazan, 2011.
- Leperlier 2006** François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme interieur*, Paris, Fayard, 2006.
- Lepelier 1995** François Leperlier (a cura di), *Claude Cahun photographe. 1894-1954*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995), Paris, Jean-Michel Place, 1995.
- Mazzucchelli 2014** Silvia Mazzucchelli, *L'immaginario androgino*, 2014, in <<http://www.doppiozero.com/materiali/letteratura/l-immaginario-androgino>> (17.07.2017).
- Rice 1999** Shelley Rice (a cura di), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, catalogo della mostra (New York University, Grey Art Gallery 1999-2000; North Miami, Museum of Contemporary Art, 2000), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999.
- Serena 2012** Tiziana Serena, *La materialità della fotografia: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia: materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Firenze, Nardini, 2012, pp. 15-25.
- Solomon-Godeau 1999** Abigail Solomon-Godeau, *The Equivocal 'I': Claude Cahun as Lesbian Subject*, in Rice 1999, pp. 111-125.
- Solomon-Godeau / Lasalle 1992** Abigail Solomon-Godeau / Honor Lasalle, *Surrealist Confessions: Claude Cahun's Photomontages*, in "Afterimage", vol. 19, n. 8, 1992, pp. 10-13.

- Stevenson 2006** James Stevenson, *Claude Cahun: An Analysis of Her Photographic Technique*, in Downie 2006, pp. 46-55.
- Welby-Everard 2006** Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor. The Theatre of Claude Cahun*, in "Oxford Art Journal", vol. XXIX, n. 1, 2006, pp. 1-24.
- Witkovsky 2004** Matthew S. Witkovsky, *Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book "Alphabet"*, in "The Art Bulletin", vol. 86, n. 1, 2004, pp. 114-135.