

ELENA BONELLI

L'INCONNUE DE LA SEINE:
IL NOME PROPRIO TRA VELI E SIMULACRI

Abstract: While the proper name is thought to be something that marks one's identity, the face is that part of the body in which the subject's individuality is inscribed. The *Inconnue de la Seine* (The Unknown Woman of the Seine) – the mask of a drowned young woman that fascinated the Surrealists – has inspired numerous literary works. The death mask is a trace, a transposition, what remains of a lifeless face; the popularity of the *Inconnue* makes of this mask a face without a name, but at the same time its reproductions create a proliferation of identities.

Keywords: The Unknown Woman of the Seine, mask without name, proliferation of identities

«Ce n'est pas une femme, c'est l'absence»
(Louis Aragon, *Aurélien*)

L'oggetto di questo saggio è il calco di un volto di donna apparso per la prima volta nella Parigi di fine '800 e che diventerà, negli anni, un vero oggetto di culto tra i giovani studenti di Francia e Germania, i quali spesso ne avevano un esemplare appeso alla parete della camera.¹ Le cronache dell'epoca ci raccontano infatti che nella Senna fu trovato il cadavere di una ragazza che, come tanti altri, venne esposto su un blocco di ghiaccio alla Morgue di Parigi.² Il volto sereno, gli occhi chiusi e il sorriso enigmatico sono

¹ «During the 1920s and early 1930s, all over the Continent, nearly every student of sensibility had a plaster cast of her death-mask. A young, full, sweet smiling face which seems less dead than peacefully sleeping. I am told that a whole generation of German girls modelled their looks on her», ALFRED ALVAREZ, *The Savage God. A study of suicide*, New York, Random House 1972, p. 133.

² Alla fine del XIX secolo, la «Morgue», l'obitorio di Parigi, si trovava nell'Île de la Cité. Ogni giorno vi arrivavano i cadaveri destinati all'identificazione, molti dei quali erano giovani donne annegate nella Senna. Si trattava di uno spettacolo particolarmente apprezzato sia dai parigini che dai forestieri, che si recavano all'obitorio per osservare con curiosità la fila di corpi distesi dietro alle vetrate. Nel suo studio sulla psicanalisi delle acque, Gaston Bachelard ha analizzato l'interpretazione poetica di questo tipo di fascinazione: «L'image synthétique de l'eau, de la femme et de la mort ne peut pas se disperser, affirme-t-il, un mot des eaux, un seul, suffit pour désigner l'image profonde d'Ophélie. Les yeux clos et les lèvres qui ont "l'air de sourire et de souffrir" du Masque de la noyée n'auraient pu suffire à lui assurer le succès auprès d'un large public, et c'est par son histoire qui



FIG. 1.



FIG. 2.

misteriosi quanto la causa della sua morte (figg. 1-2). Pare che nella camera mortuaria qualcuno, colpito dal viso angelico della ragazza,³ abbia fatto un calco di gesso del volto. Di lei non si sanno né il nome né le cause della morte, e passerà alla storia come *Inconnue de la Seine*. Ma la popolarità di questo volto è dovuta soprattutto agli artisti che, tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 l'hanno descritta, fotografata, rappresentata in vari modi. In particolare, i Surrealisti sono rimasti affascinati dall'aura di mistero dell'*Inconnue*, che compare sia nella letteratura che nelle arti figurative dell'epoca – basti pensare alle opere di Louis Aragon, Jules Supervielle, Paul Eluard, Man Ray, René Magritte (figg. 2A, 2B, 2C), solo per citarne alcuni.⁴ La forza di suggestione, il potere immaginativo di questo calco risiede nel fatto che, fingendo di avere un referente nella realtà storica, funziona come lo stereotipo che Roland Barthes definisce come «questa installazione del discorso *dove il*

l'associe à Ophélie aussi bien qu'à Ondine, que ce simple objet de plâtre se trouve transformé en matériau de légende». GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti 1942, p. 114.

³ L'immagine della fanciulla acquatica si collega al mito antichissimo delle Sirene, e specialmente in area germanica si è mantenuta a lungo la tradizione degli spiriti delle acque, intrecciata con la tradizione cristiana. L'immagine della sirena, ma soprattutto del mito di Ondina e delle numerose rappresentazioni tardo ottocentesche di Ofelia contribuirono al fascino esercitato dalla donna annegata.

⁴ Per un'interessante analisi sui fotografi, pittori e scrittori che sono rimasti affascinati dal mito dell'*Inconnue de la Seine*, rimando al libro di BERTRAND TILLIER, *La belle noyée*, Paris, Les Editions Arkhé 2011.



FIG. 2A. 1945, René Magritte nel suo studio.

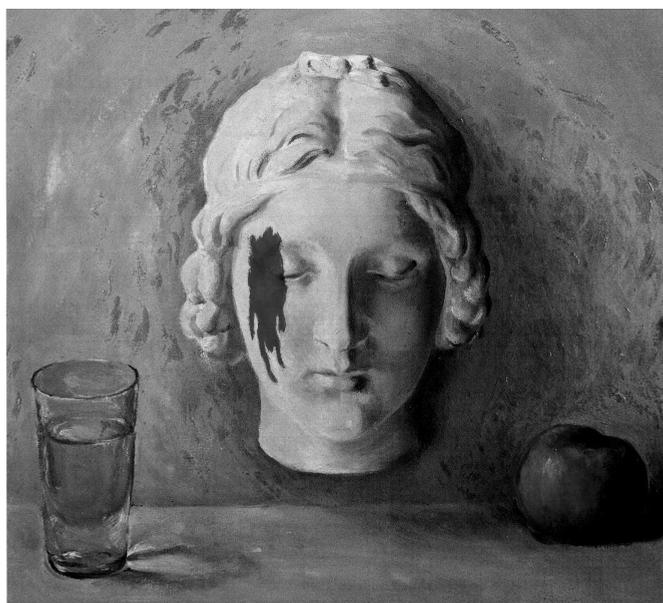


FIG. 2B. 1945, René Magritte, «La mémoire», Galerie Brusberg, Berlin.



FIG. 2C. 1945, René Magritte, «Les eaux profondes» (collezione Shirley C. Wozencraft).

corpo manca, dove si è sicuri che non c'è». ⁵ Il calco dell'*Inconnue* gioca tra vero e falso, e la sua proliferazione, la produzione seriale che ne venne fatta implica un *surplus*, un'eccedenza che tuttavia, come vedremo, si accompagna ad un senso di assenza e di cancellazione.

Nella cultura occidentale il nome proprio e il viso costituiscono i segni privilegiati dell'identità; la testualità gioca invece nell'indebolire, disfare, spostare o enfatizzare tale funzione confondendo, soprattutto nelle strutture romanzesche, la funzione indicale e quella iconica. Se viso e nome proprio sembrano assicurare all'individuo uno 'status' – non a caso entrambi compaiono nella carta d'identità che ci accompagna per tutta la vita, ma anche sulla lapide, che permette il nostro ricordo dopo la morte –, la letteratura e l'arte giocano con viso e nome proprio spostandoli, camuffandoli o facendoli proliferare, provocando così l'instabilità del soggetto.

Il calco dell'*Inconnue de la Seine* non nasce come opera d'arte, ma diventa oggetto di culto. Il calco, l'*imago* che sta ad indicare la maschera mortuaria – inizialmente si realizzava con la cera che, calcata sul volto del defunto, per la sua duttilità si prestava a riprodurne i lineamenti per tramandarne il ritratto –, ha una relazione indiziale di prossimità e contiguità fisica tra il segno e il suo oggetto/referente, ovvero il volto della donna morta nella Senna. Ciò che si ottiene è letteralmente una traccia, una trasposizione, le vestigia di un volto scomparso che è stato lì, o meglio, che si ritiene sia stato lì. Il calco può sembrare il massimo dello stereotipo della scultura imitativa, e il viso

⁵ ROLAND BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Torino, Einaudi 2007, p. 104, corsivo nell'originale.

dell'*Inconnue* congiunge i residui, la nostalgia del simulacro con la scomparsa del soggetto, l'ineffabilità della Cosa, del Referente. Privo di ogni effetto di reale – assunto invece dalla fotografia – non simula la morte, ma è ad essa contiguo (*vis à vis* potremmo dire), si sottrae alla comunicazione degli sguardi (gli occhi sono chiusi), *spectrum* senza *punctum* non distrae, ma attrae.

Il calco dell'*Inconnue* sembra più avvicinarsi al velo della Veronica piuttosto che al ritratto, perché impresso per contatto diretto. Come accade per l'immagine sacra, considerata vera (*Vera Icona*) perché porta traccia del contatto col sacro,⁶ anche nel calco dell'*Inconnue* non c'è convenzione, né sguardo, nessuna scelta soggettiva che si interponga fra esso e il suo oggetto. Scrive Philippe Dubois che il viso di Cristo impresso sul velo della Veronica è in qualche modo il prototipo della fotografia, il suo archetipo, il suo mito dell'origine:⁷

il Velo della Veronica (o, se si preferisce, per essere più coerenti dal punto di vista storico la Sacra Sindone di Torino) può essere considerato con la sua «impressione in negativo», col suo «effetto sorprendente di realismo», col suo valore di reliquia e di feticcio, come una sorta di prototipo della fotografia: un'immagine ottenuta per impregnazione diretta del modello sul supporto, senza alcun intervento della mano nell'apparizione della rappresentazione.⁸

L'*Inconnue de la Seine* non ha nome, nessun nome del padre che le dia un posto nella società o che le valga una tomba, un'iscrizione. Per designarla, la si riduce a nome comune – *Inconnue* –, e sebbene la 'I' maiuscola le conferisca una parvenza di patronimico, in realtà esso rappresenta un 'vuoto' che può assumere tutti gli altri nomi. Gioca tra il vero e il falso; ma soprattutto la sua proliferazione, la produzione seriale che ne venne fatta implica un'eccedenza che verrà colta da vari artisti dell'epoca. Ad esempio, Louis Aragon ha come 'modellato' uno dei più bei romanzi d'amore che raffigura la Parigi degli anni '20, *Aurélien*, attorno a questo oggetto misterioso, che affascina ogni personaggio che lo vede. In quest'opera del 1944 si narra dell'amore tra il giovane protagonista e Bérénice. Aurélien ha appeso il calco dell'*Inconnue* – il primo volto che vede ogni mattina al risveglio – nella sua *garçonnière* nell'Ile Saint-Louis. Curiosamente, le donne che nel corso del romanzo vanno a casa sua – la sorella, un'amica e la sua amata – vedono in quel volto una donna diversa. Aurélien stesso sembra innamorarsi

⁶ Sul nome di Veronica rimando all'articolo di VERONICA PESCE, *Il nome della «forma vera»*, «il Nome nel testo», XVI (2014), pp. 323-333.

⁷ Si pensi inoltre alle 'rayografie' di Man Ray – foto realizzate senza apparecchio fotografico, appoggiando oggetti opachi e traslucidi direttamente su carta sensibile, esponendo tutto alla luce e sviluppandone il risultato.

⁸ PHILIPPE DUBOIS, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti 1996, p. 28.

di Bérénice perché somiglia in modo perturbante all'*Inconnue de la Seine*, tanto che la donna ne è gelosa e rompe il calco gettandolo a terra.⁹

La gravidanza del nome assente che caratterizza il volto silenzioso dell'*Inconnue* è assunta dal nome *Bérénice*, un nome che, come direbbe Roland Barthes, è talmente ipersemanantico da aprire «des avenues de sens»;¹⁰ e infatti Berenice è il nome di una delle eroine più celebri del teatro di Racine. Aragon rende evidente questa associazione fra la sua eroina e quella del drammaturgo citando un verso celebre che, fin dall'inizio del romanzo, risuona con insistenza nella mente di Aurélien: «Je demeurai longtemps errant dans Césarée...», verso che viene ripetuto più volte nel corso del romanzo.¹¹ Assistiamo così ad una proliferazione del nome proprio per via di una proliferazione di 'Berenice', associata al drammaturgo francese – in particolare quando Aurélien chiederà ad un artigiano locale di creare un altro calco, e il lettore scoprirà che la bottega in questione si trova in Rue Racine.¹² Giocando ancora con la gravidanza intertestuale del nome proprio, viene da chiedersi se Aragon sapesse che *Bérénice* condivide la stessa etimologia di *Veronica*: entrambi i nomi derivano infatti da *phérein* 'portare' e *nike* 'vittoria' e hanno quindi il significato di 'portatrice di vittoria'.

Il romanzo di Aragon è quindi un susseguirsi di ripetizioni nella differenza che si ripercuotono, come nel caso di Rue Racine, anche sulla toponomastica. Ai personaggi illustri spetta l'onore di marcare un luogo della città, che diviene così una mappa di reminiscenze di corpi morti – paradossalmente, si dà il nome ad una strada solo se non si passerà mai più da quella strada. Ma qual è il rapporto tra il corpo e la città, dal momento che i racconti sull'*Inconnue* sono fortemente parigini? E dove si trova l'immaginario del corpo di una donna senza nome in una città come Parigi? Nel fiume.¹³ I fiumi, tuttavia, non

⁹ LOUIS ARAGON, *Aurélien*, Paris, Gallimard 1944, pp. 143 e 146. Aurélien ha come la sensazione che Bérénice somigli a qualcuno, ma non riesce a capire a chi. Una sera, mentre danzano, la ragazza chiude gli occhi, e in quel momento Aurélien vede regnare sul suo viso «un sourire de sommeil, vague, irréel [...] Portée par la mélodie, abandonnée à son danseur, elle avait enfin son *vrai visage*». (p. 143, corsivo mio). Appena Bérénice riapre gli occhi, tutto scompare. Aurélien pensa «ce n'est pas une femme, c'est l'absence. [...] [Elle] était comme la faim, une faim négative, un manque atroce, un désespoir» (p. 146).

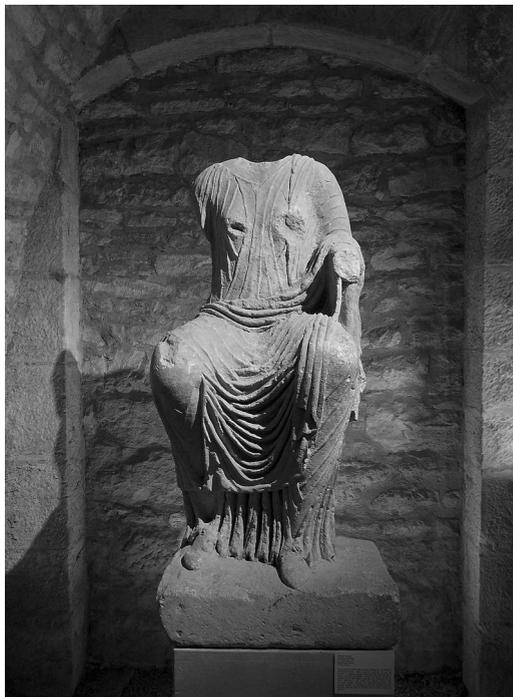
¹⁰ BARTHES, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in *Ceuvres complètes*, Tome II (1966-1973), Paris, Seuil 1994, p. 1654.

¹¹ ARAGON, *Aurélien*, cit., pp. 30, 32.

¹² Aurélien parla infatti di «... l'Italien qui fait les plâtres rue Racine» (cit., p. 337), e forse da questa citazione di Aragon deriva un altro dei modi di chiamare l'*Inconnue de la Seine*, ovvero «La belle italienne». L'atelier in cui Aragon colloca l'artigiano italiano è davvero esistito, si chiama Atelier Lorenzi e, sebbene non si trovi più in rue Racine, vi si continuano a realizzare, a distanza di quasi un secolo, bellissimi esemplari del calco dell'*Inconnue de la Seine*.

¹³ Nel 1924 Louis Aragon propone nel *Paysan de Paris* (Paris, Gallimard/Folio 1972) una 'metafisica dei luoghi', e immagina che gli uomini, non adorando più gli dèi sulle altitudini, abbiano

FIG. 3.



portano il nome degli eroi perché spesso hanno il proprio mito, che coincide col nome stesso del fiume. Nel caso della *Senna*, il mito è quello di una naiade di nome *Sequana*,¹⁴ adorata più di 2000 anni fa (fig. 3); quindi un mito molto forte dà il nome ad un fiume tutto femminile – la Senna è linguisticamente femminile per i francesi. È il fiume che battezza l'*Inconnue de la Seine* non tanto dandole la morte, ma nel momento stesso in cui essa inizia ad esistere nel racconto. Della dea Sequana conosciamo le fattezze, visto che durante alcuni scavi a metà '800, nei pressi delle rovine di un tempio antico, fu rinvenuta

spostato i luoghi di culto altrove. Nel vasto corpo di Parigi Aragon individua, così come fa Walter Benjamin, delle gallerie coperte, spesso nei dintorni dei Grands Boulevards, chiamate dai parigini 'passages', come se in questi corridoi sottratti al giorno non fosse permesso a nessuno sostare più di un istante (cfr. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1997). Aragon comprende bene che ogni città ha bisogno di un corso, di un fiume che crei un al di qua e un al di là, che divida la città. Non a caso, mentre ai tempi dell'*Inconnue* i suicidi sceglievano la Senna come luogo simbolico per scomparire, adesso preferiscono la metropolitana o la ferrovia, altri luoghi di flusso.

¹⁴ Il nome romano di Sequana deriva dalla parola celtica *squan* che significa 'simile ad un serpente; tortuoso'.



FIG. 4.



FIG. 5.



FIG. 6.

una statuetta che attualmente si trova al Museo archeologico di Digione, alla quale manca tuttavia la testa. In qualche modo, è come se la testa mancante di Sequana fosse stata simbolicamente sostituita dal calco dell'*Inconnue*.

Ma torniamo ad Aragon, che per la riedizione del suo romanzo chiede a Man Ray di realizzare alcune foto artistiche sul tema del calco dell'*Inconnue*. Gli occhi di Bérénice hanno ispirato Man Ray nella creazione di bellissime rappresentazioni dell'*Inconnue* che giocano sulla doppiatezza, sulla moltitudine di identità che questo calco può assumere. Una foto ne ritrae il volto nella beatitudine della morte-sonno, appoggiato su un cuscino (fig. 4). In un'altra, al calco dell'*Inconnue* viene aggiunta una parrucca, così da creare, con un abile gioco di luci ed ombre, un volto del tutto diverso da quello precedente. Man Ray inoltre sovrappone agli occhi inesorabilmente chiusi dell'*Inconnue* altri occhi spaventosamente aperti, quasi degli occhi di bambola (fig. 5). Nella foto forse più suggestiva che il fotografo americano dedica al famoso calco, questo viene ritratto di tre quarti di fronte ad uno specchio (fig. 6). Qui il moltiplicarsi di rifrazioni e sdoppiamenti che il romanzo fa emergere dal volto dell'*Inconnue de la Seine* sembra trovare una perfetta rappresentazione. Gilles Deleuze ci invita ad una riflessione – nel doppio senso del termine – che coinvolge il rilievo del calco e l'abisso dello sguardo, per ricomporre il volto umano in una condizione di infinita differenza nella ripetizione:

Il fondo che risale non è più al fondo, ma acquista un'esistenza autonoma; la forma che si riflette non è più una forma, ma una linea astratta. [...] Il viso è un'organizzazione potente. Si può dire che il viso capta nel suo rettangolo o nel suo cerchio tutto un insieme di tratti, tratti di visività che poi sussume e mette al servizio della significanza e della soggettivazione. Quando il fondo sale alla superficie, il volto umano si scompone in questo specchio, in cui l'indeterminato, come le determinazioni, vengono a confondersi in una sola determinazione che «fa» la differenza.¹⁵

Il calco contribuisce a moltiplicare non solo i nomi dei personaggi ma anche gli autori: la collaborazione tra Man Ray e Aragon nasce in occasione dell'uscita delle *Oeuvres Romanesques croisées* scritte da Aragon con la compagna Elsa Triolet, e a questo proposito lo scrittore dichiara: «J'ai demandé à Man Ray, qui n'est pas qu'un photographe, de faire servir la photographie à des compositions qui toutes jouent du visage supposé de la femme qu'Aurélien aime, Bérénice», e aggiunge «... mais le roman c'est Man Ray qui l'a écrit, jouant en noir et blanc du masque de l'Inconnue de la Seine».¹⁶ Triplicità di autori: uno degli aspetti più intriganti del Surrealismo che, moltiplicando l'autore, tenta di desacralizzarlo.

Nel 1933, Louis-Ferdinand Céline pubblica un'opera teatrale dal titolo *L'Eglise*¹⁷ per una casa editrice che solitamente riproduceva nel frontespizio il volto dell'autore. Lo scrittore francese si rifiuta e, anziché la propria foto, decide di inviare all'editore un'immagine dell'*Inconnue de la Seine* (fig. 7). L'editore rimane perplesso, e anche molti critici si sono chiesti il motivo di questa scelta. Céline dichiara: «Je suis contre l'iconographie. Je suis mahométhan. Pas de photo de moi... Je n'aime pas ça». E aggiunge: «A ce propos, il faut ce genre d'occasion pour percevoir cette silencieuse persistance poétique chez les anonymes, qui disparaît dans le silence aussi sans laisser de traces jamais».¹⁸ Ciò che colpisce in questa posizione di Céline è la scelta di cancellare la presenza dell'autore: al posto della sua immagine, sceglie di mostrare il calco (segno di un'assenza) di una donna senza nome, prodotto in serie (senza quindi un originale) da un artigiano anonimo. Autore che da un lato si dissimula dietro ad una maschera anonima, e dall'altro sembra voler simboleggiare il naufragio della figura mitica dello scrittore.

¹⁵ GILLES DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina 1997, p. 44.

¹⁶ ARAGON, lettera non datata che si trova a Parigi, CNRS, fonds Aragon, dossier «Aurélien»; cit. in HÉLÈNE PINET, *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, Exposition de la Bibliothèque Nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm>.

¹⁷ Paris, Gallimard 1952.

¹⁸ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Cahiers Céline*, Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, I, Paris, Gallimard 1976, p. 92.

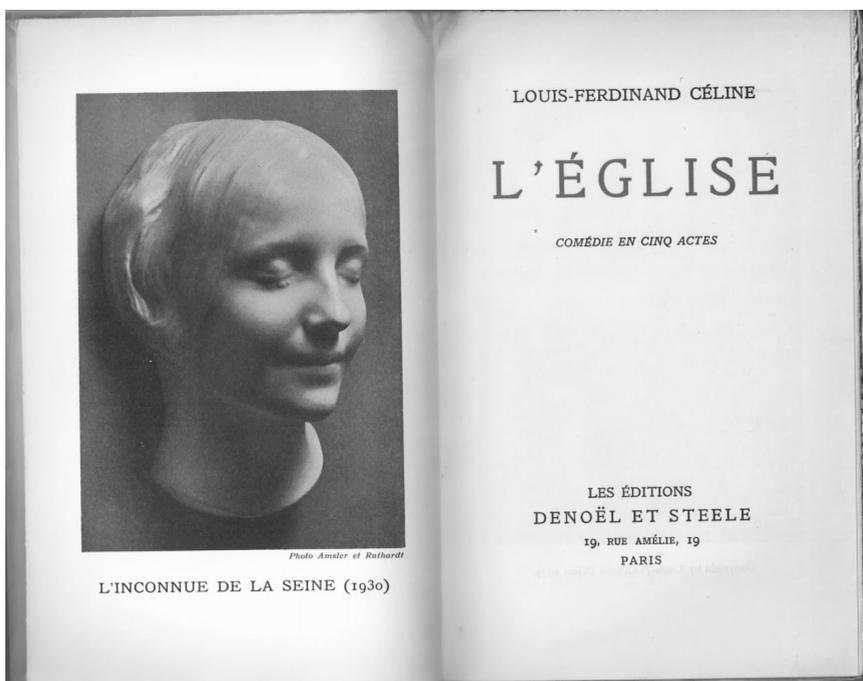


FIG. 7.

La scelta di Céline, quindi, è una provocazione (vista come tale dallo stesso Aragon, che lo criticherà per aver sostituito la propria foto con quella che definisce «la Joconde du suicide»), o meglio, una cancellazione dell'io. Non a caso insiste nel percepire questa silenziosa persistenza poetica degli anonimi, che scompare nel silenzio senza mai lasciare traccia. E non a caso sceglie il volto anonimo dell'*Inconnue* per rappresentare sé come drammaturgo, quel drammaturgo che già si nasconde dietro alle parole dei suoi personaggi.

Quando, nel 2004, Piero Ricci ed io organizzammo il Convegno urbinato dal titolo *Segni particolari: l'immagine del viso, l'immaginario del nome proprio*,¹⁹ lasciammo in sospeso l'ipotesi che il nome proprio stesse nell'ordine dell'icona, e che il volto potesse essere letto come un segno verbale. Concludo rimarcando come, nel gioco tra nomi e volti proposti in questo saggio, il nome proprio inserito nel testo generi una tale rifrazione di significati al

¹⁹ ELENA BONELLI (a c. di), *Segni particolari: l'immagine del viso, l'immaginario del nome proprio*, Urbino, QuattroVenti 2004.

punto che è esso stesso a produrre il racconto; e d'altro canto, l'umana attitudine alla testualità fa di ogni volto un testo e un paesaggio. Il disfarsi del nome proprio e del viso bucano il muro del significante, fanno di un corpo un testo, di un testo un paesaggio che deborda dalla cornice.

Biodata: Dopo aver conseguito un M.A. e un Ph.D in *Critical and Cultural Theory* alla University of Wales, College of Cardiff, (UK), Elena Bonelli ha insegnato Lingua inglese e Letteratura inglese dal 1991 al 2008 come Professore a contratto (Univ. di Siena, Perugia e Urbino). Ha curato il libro *Segni particolari. L'immagine del viso, l'immaginario del nome proprio*, QuattroVenti, Urbino 2005. Per «il Nome nel testo» ha scritto *'Only that name remains': i nomi propri come resti testuali in Coriolano* (2003), *'Must a name mean something?': traduzioni italiane dei nomi propri in Lewis Carroll* (2007) e *'Dame Eleanor Davies: never so mad a ladie'. Anagrammi profetici nell'Inghilterra del XVII secolo* (2008).

elliebonelli@gmail.com