

1896-1906. DUE LIBRI ILLUSTRATI A CAVALLO
TRA I DUE SECOLI E AL CONFINE TRA ARTE,
SCIENZA E CULTURA PERFORMATIVA
LA DANSE GREQUE DI MAURICE EMMANUEL E *L'ART ET*
L'HYPNOSE DI ÉMILE MAGNIN

Scheda

(di Samantha Marenzi e Simona Silvestri)

A cavallo tra Otto e Novecento la tecnica fotografica, eccezionale strumento di osservazione dei fenomeni invisibili a occhio nudo, penetra nei libri. Vi accede grazie ai processi di stampa, e in modo indiretto attraverso la sua applicazione ai diversi campi del sapere e per la sua progressiva inclusione nella cultura dell'immagine. Oltre a sostituire le altre tecniche grafiche nelle illustrazioni dei volumi si pone, già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, come fulcro di progetti che la utilizzano in qualità di documento di fatti e prova di tesi sperimentali. In particolare nello studio dell'essere umano, la fotografia si presta a diverse applicazioni, che vanno dalla ritrattistica (col suo impatto sociale, estetico e culturale) alla ricognizione antropologica, dalla registrazione di esperimenti scientifici sulle malattie del corpo e dello spirito fino alla scomposizione del movimento che permette la comprensione delle regole motorie nei corpi più diversi: sani, malati, incoscienti o padroni del gesto, coinvolti nei movimenti meccanici del lavoro o in quelli espressivi della danza. L'eterogeneità di un tale campionario ha creato ampie zone di contatto tra territori diversi, come è accaduto con il ruolo che la fotografia ha assunto nel dialogo tra scienza, storia, arte e cultura performativa, ponendosi di volta in volta come oggetto o strumento di studio, documento o fenomeno in sé, impulso o traccia del passaggio transitorio dell'azione e dell'espressione. Due libri posti cronologicamente sul confine tra i due secoli offrono gli esempi emblematici dei terreni di intersezione dove sono sorti una nuova

cultura del corpo e dell'immagine. In entrambi la fotografia svolge un ruolo importante e contribuisce alla ridefinizione della danza e della sua percezione nel mondo moderno.

Il movimento e l'espressione. Breve rassegna di libri illustrati

La fotografia tardo-ottocentesca aveva messo a punto attrezzi, materiali, tecniche e strategie per cogliere il tempo utilizzando i corpi in movimento come veicoli della sua manifestazione. I cronofotografi, quasi sempre provenienti dal mondo della medicina e della scienza, sono stati degli importanti sperimentatori e hanno spesso mostrato, non sempre consapevolmente, il potenziale artistico dell'immagine meccanica, anche quando questa era utilizzata come strumento di osservazione e di verifica dei processi legati allo sviluppo temporale delle azioni e delle emozioni. Animali in volo o al galoppo, esseri umani in azione presi nelle attività di base come la camminata, la corsa, il salto, i gesti del lavoro e dello sport, sono stati i soggetti ideali per i fotografi che volevano rendere visibile il tempo. Anche la danza, soprattutto in quanto tecnica di movimento, è entrata in questo repertorio visivo. In modi molto diversi, la hanno ripresa i due più celebri protagonisti di questo genere di fotografia, il britannico Eadweard Muybridge, pioniere del dialogo tra immagine meccanica e movimento nelle sue diverse declinazioni, e il fisiologo francese Étienne-Jules Marey. La loro sperimentazione, nelle sue varianti di frammentazione del flusso temporale (Muybridge) e registrazione della durata in una singola immagine (Marey), inaugura una riflessione che avrà forti influenze sulla cultura visiva dei decenni successivi.

La sequenza di Muybridge che riprende una ragazza avvolta in una tunica bianca che gira su stessa mostrando i due ritmi (del corpo e del tessuto) è entrata a far parte della iconografia della danza influenzandone le formule. L'utilizzo del velo è al tempo stesso funzionale e simbolico¹, utile a mostrare la dinamica, efficace esteticamente, e

¹ Rimando alla tavola dedicata alla formula del velo nel progetto di un Atlante della fotografia di danza che raccoglie materiali bio, biblio, e iconografici su questo campo di indagine. Il pannello, parte di un trittico sul tema dell'Antico, è visibile online <<https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/antico-veli/>> (08/08/2022).

riconoscibile nei termini di una danza pura, slacciata dalle sue tecniche e dai suoi stili e proveniente da una dimensione originaria situata in una antichità percepita anche come il grado zero del corpo che – in questi esperimenti di natura scientifica – spesso appare nudo. L'intento del fotografo era quello di frammentare gli aspetti meccanici della dinamica. La dimensione espressiva dell'operazione emergeva dalle strategie di montaggio delle immagini più che dal gesto del soggetto, quest'ultimo del tutto funzionale alla scomposizione del flusso. Nel famoso e monumentale *Animal locomotion*², il volume dove è raccolta la sua lunga ricerca in gran parte condotta, come è noto, grazie ai finanziamenti di Leland Stanford, Muybridge sperimenta l'efficacia del montaggio adottando due formule, quella della sequenza verticale impostata sullo spazio e che esplicita i diversi punti di vista da cui è ripreso lo stesso gesto, e quella orizzontale che riflette la categoria del tempo, mostrando la serie di istanti consecutivi ripresi in sequenza da una batteria di apparecchi. In questa e in altre scelte della diffusione e illustrazione degli esiti delle sue ricerche, il fotografo sconfinava continuamente dal territorio della scienza a cui il suo lavoro è destinato in quello dei linguaggi artistici, caricando l'accostamento di immagini di un senso e di una efficacia espressiva che, insieme con la sua di registrazione di istanti molto vicini tra loro, gli varrà la collocazione negli studi cinematografici come precursore dell'invenzione delle immagini in movimento. Ma è il movimento *nelle* immagini a caratterizzare il suo repertorio, dove, vale la pena ripeterlo, non è il corpo a essere espressivo, ma la sua raffigurazione.

Altri cronofotografi evidenzieranno ulteriori aspetti del movimento, condividendo con Muybridge il legame con la scienza, l'invenzione di tecniche e apparecchiature, gli sconfinamenti nel territorio dell'espressione, ovvero la scoperta, proprio attraverso la lente di ingrandimento della fotografia, che il movimento manifesto non è separabile

² *Animal Locomotion: An Electro-photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements (1872–1885)* appare la prima volta in undici volumi contenenti 781 tavole nel 1887 (New York, Printed by J.B. Lippincott). La tecnica fotografica utilizzata per la pubblicazione è la coltopia, ma l'autore ha realizzato una enorme quantità di prove al cianotipo e in altre tecniche destinate a usi diversi da quelli del libro. Ad esempio, negli anni immediatamente successivi a questa prima edizione Muybridge mette a punto degli strumenti per animare le immagini e per proiettarle.

dal suo impulso interiore e che quest'ultimo può riguardare l'interno del corpo in termini anatomici (scheletro, muscoli, cervello, nervi) ma anche in termini astratti (l'anima, la psiche, la dimensione inconscia). La fotografia clinica a cavallo tra i due secoli è uno dei maggiori campi di sperimentazione in tal senso, e partecipa al legame tra arte e scienza che caratterizza le invenzioni dell'epoca e che fornisce una visione nuova del corpo e della vita.

Bastino qui pochi esempi di libri ottocenteschi che fissano questi passaggi da una zona all'altra del sapere e che nei decenni successivi alla loro realizzazione sono stati oggetto di un recupero che li ha spesso spostati dal dominio della divulgazione scientifica a quello dell'arte per il loro valore estetico, e in quello del teatro per la prossimità dei loro contenuti con le tecniche dell'espressione volontaria. A caratterizzare le pubblicazioni scientifiche dell'epoca è la necessità di controllo dei tempi e dei modi della manifestazione del movimento e dell'espressione, siano queste concentrate nel volto e dunque sintomatiche di impulsi psichici o emotivi, oppure sprigionate dal corpo e quindi relative a un sistema complesso di connessioni nervose e fisiologiche. L'espressione che si vuole documentare è spesso indotta e si avvale della disponibilità dei soggetti che si lasciano muovere attraverso i sistemi più diversi: scosse elettriche, indicazioni psicologiche, pressioni e manipolazioni corporee, sedute di ipnosi. In molti i casi i soggetti sono pazienti di istituti e ospedali. Il loro ruolo passivo e l'idea che le loro espressioni siano delle reazioni quasi automatiche, provenienti da uno strato profondo e incontrollato della coscienza, ne fa dei modelli ideali oltre che i soggetti reali del repertorio visivo a cavallo dei due secoli. Le pazze si fanno allora muse³, e le registrazioni delle loro reazioni agli impulsi di medici e fotografi delle vere e proprie opere che conservano le tracce dei più insondabili moti dell'anima e della psiche. Questa visione farà dire ad André Breton che l'isteria è un "mezzo supremo di espressione", come scrive nell'articolo con cui a nome del movimento surrealista festeggia i cinquanta anni della «più grande scoperta poetica della fine del XIX secolo»⁴, assumendo come data di nascita la pubbli-

³ Parafraso dal titolo del volume di Asti Hustvedt, *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, London, Bloomsbury Publishing PLC, 2012.

⁴ André Breton, *Le cinquantenaire de l'hystérie*, «La Révolution surréaliste», n. 11, 1928, p. 20.

cazione del volume *Iconographie photographique de la Salpêtrière*⁵ e riproducendo alcune tavole del suo ricchissimo apparato fotografico realizzato da Paul Regnard, medico e fotografo. Le ricerche condotte da Jean-Martin Charcot alla Salpêtrière sono molto celebri così come le sue lezioni spettacolarizzate e l'attenzione riservata alla documentazione fotografica raccolta in riviste, volumi, pubblicazioni. Tra i suoi collaboratori c'è il cronofotografo Albert Londe, inventore di un apparecchio a dodici obiettivi, testimone degli esperimenti sulle induzioni delle crisi isteriche di cui coglie le esternazioni e dove appare nei panni di ipnotizzatore nelle fotografie che oltre a documentare gli effetti e i processi di individuazione della malattia, registrano le prassi mediche catturando una realtà di cui il fotografo e i medici sono spesso i veri e propri artefici.

Il caso della Salpêtrière, riletto a più riprese sotto il segno dell'immagine artistica e dell'azione espressiva⁶, ha dei precedenti importanti in termini di testimonianza fotografica e di raccolta di testi e figure in volumi illustrati che si fanno repertori di movimenti ed espressioni⁷. Quasi tutti raccolgono gli esiti di indagini lunghe, a cui i fotografi partecipano in modo attivo, penetrando e rendendo visibile l'universo misterioso della pazzia. Talvolta, sono i medici stessi ad avvalersi del mezzo fotografico. Ne è un esempio la galleria raccolta in *On the application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, presentato alla Royal Society of London nel maggio 1856, dove lo psichiatra Hugh Welch Diamond fotografa le pazienti del manicomio da lui diretto nella contea di Surrey, nel Sud dell'Inghilterra, per cogliere i demoni che attraversano i loro pensieri e mostrare loro le

⁵ *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* ad opera di Désiré-Magloire Bourneville e Paul Regnard esce in 3 volumi nel 1877, 1878 e 1880 (Paris, Progrès médical).

⁶ Non essendo questa la sede di una ricostruzione puntuale del tema recentemente molto studiato, si rimanda in estrema sintesi al volume che gli ha dedicato Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982 (trad. it. Genova-Milano, Marietti, 2008).

⁷ Questa rapida carrellata di libri ottocenteschi si basa sulla ricognizione che ne ha fatto Giordana Citti nel quadro delle ricerche per l'Atlante della fotografia di danza, dove ha dedicato delle tavole al tema dell'Espressione fotografata in ambito scientifico, artistico e performativo: <<https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/espressione-scienza/>> (08/08/2022).

trasfigurazioni che questi provocano ai loro lineamenti, come potendo visualizzare, e quindi poi controllare, gli effetti della follia sulla fisionomia e sull'espressione.

L'uso della fotografia sui pazienti, oltre a costituire uno strumento di studio e di documentazione delle reazioni, conosce in questo contesto delle finalità terapeutiche, e costituisce in modo più o meno consapevole un repertorio utile a coloro che dell'espressione volontaria fanno la loro professione: gli attori.

Nel 1862, ancora su soggetti internati o ospedalizzati, esce *Mecanisme de la Physiologie Humaine* del neurologo francese Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, che attraverso lievi scosse elettriche sollecita il movimento dei muscoli del viso scomponendo la transitorietà delle espressioni in tavole che formano un vero e proprio atlante delle loro manifestazioni. A documentarle è Adrien Alban Tournachon, fratello minore del più noto Nadar. Nel 1872 Charles Darwin utilizzerà alcune di queste immagini per illustrare *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, la terza e ultima parte della sua trilogia sull'evoluzione. Il volume, insieme a disegni e incisioni, raccoglie anche le fotografie dello svedese Oscar Gustave Rejlander, che si scatta degli autoritratti esponendo al suo stesso obiettivo la rappresentazione gestuale e mimica delle emozioni da raffigurare.

Anche il fisiologo e neurologo Paolo Mantegazza si fa soggetto di alcune tavole dell'*Atlante della espressione del dolore* pubblicato nel 1876 come apparato iconografico della sua *Fisiologia del dolore*, dove il volto è lo schermo delle diverse espressioni provocate dai dolori fisici e da quelli morali, e la mimica è la tecnica per riprodurle e poterle documentare. Con maggiore consapevolezza e in modo esplicito rispetto agli esperimenti europei da cui Mantegazza trae ispirazione, l'italiano apre un confronto tra le espressioni provocate ai pazienti e quelle realizzate ad arte dagli attori, di cui figurano molti ritratti nella sua ricca ed eterogenea collezione di immagini. Le prime ritenute "naturali" e le seconde affettate e false, le espressioni delle emozioni sono qui un oggetto di analisi che utilizza come principale strumento di osservazione la fotografia che isola, blocca, ingrandisce, estetizza anche, consegnando alle regole della cultura visiva il lato oscuro e misterioso del sentire umano.

Dare forma agli aspetti invisibili della vita per poterli osservare e studiare nella loro traduzione visiva e nella lunga durata è lo scopo di

questo tipo di fotografia e in generale degli scienziati che ne fanno uso, applicandole dove possibile ai diversi tipi di movimento, non solo a quello che si manifesta all'esterno del corpo. Marey ad esempio scrive a più riprese sulla circolazione del sangue e sui movimenti nascosti dell'organismo che visualizza utilizzando l'idea che guida la sua sperimentazione fotografica. Nei suoi numerosi trattati il francese, che aveva messo a punto delle importanti tecniche di registrazione del movimento impressionando a più riprese, o per tempi molto lunghi, la stessa lastra, non fa un grande uso delle immagini fotografiche. Pubblica piuttosto diagrammi e trascrizioni grafiche del flusso sanguigno, del sistema nervoso, delle attività invisibili del corpo umano, in parte ispirate alle sue sperimentazioni che lo vedono inventare tute nere con strisce laterali bianche capaci di impressionarsi e far scomparire la forma del corpo, lasciando sulla lastra solo la scansione del suo movimento nello spazio, oppure fotografare il fumo che passa per griglie sottili mostrando la trasformazione della forma nelle diverse consistenze della materia e nella qualità del movimento passivo. Oltre ai diagrammi, vere e proprie trascrizioni grafiche del moto, Marey utilizza le illustrazioni tratte dalle fotografie, pubblicando disegni schematici o estremamente realistici inseriti nel testo (e non raccolti in tavole a parte) che non pongono particolari problemi di stampa ma la cui matrice è con ogni evidenza fotografica. Oltre ai processi di raffigurazione, ad essere sperimentati sono anche quelli di trascrizione e traduzione da una tecnica grafica all'altra. Marey arriva a dedicare degli studi specifici all'utilizzo del "metodo grafico" nell'osservazione del movimento, della corrente elettrica, delle variazioni di peso e temperatura, di tutti quei fenomeni per studiare i quali la nostra percezione «troppo lenta e troppo confusa⁸» si mostra inefficace. Il tema della raffigurazione meccanica e dei metodi di trascrizione del movimento fisico entrano dunque nella sua riflessione teorica: egli dedica loro una ampia trattazione negli stessi volumi in cui analizza l'oggetto della sua osservazione, come accade nell'ultimo dei suoi libri, *Le mouvement* del 1894, tradotto in inglese un anno dopo in un volume corredato da duecento illustrazioni. L'anno ancora successivo, il 1896, vede la collaborazione del fisiologo a uno studio che proviene da un'altra area e che utilizza l'osservazione fo-

⁸ Étienne-Jules Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, G. Masson, 1878, p. III.

tografica per la sua capacità di scomporre il movimento e prolungarlo nel tempo, in modo che le sue tracce visive possano essere accostate e comparate tra loro e con altre immagini realizzate in altre epoche, con altre tecniche ma con gli stessi obiettivi.

Si tratta de *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*⁹ firmato dal musicologo Maurice Emmanuel, un libro molto diffuso ancora nei primi decenni del Novecento, presente sugli scaffali dei musicologi, degli antropologi, degli studiosi dell'antichità, degli storici dell'arte, e naturalmente dei danzatori.

La Danse Greque antique d'après les monuments figurés, 1896

Nel frontespizio del libro di Maurice Emmanuel, che figura come Dottore in Lettere e Diplomato al Conservatorio, appare una dicitura molto precisa rispetto alle illustrazioni del volume. «Analyses cronophotographique obtenues avec les appareils de M. le D^r Marey. Dessins de A. Collombar et de l'auteur». Collombar era un illustratore molto attivo, e specializzato nel trarre dalle fotografie disegni da adattare all'impaginazione dei libri. Le figure prese da immagini dettagliate migrano attraverso la loro schematizzazione in altri contesti ed entrano nell'apparato testuale addirittura prendendo il posto delle tradizionali lettere miniate. Accade ad esempio con le fotografie delle isteriche della Salpêtrière fotografate da Londe e da Regnard, che Collombar ricalca o copia, miniaturizza, semplifica lasciando solo la traccia essenziale della loro posizione e del loro movimento, e con cui illustra nel 1897 il volume *Hypnotisme, religion* di Félix Regnault. Nello stesso libro, inserisce alcuni disegni realizzati per il libro di Emmanuel relativi alle danze rituali e ai movimenti delle menadi, esplicitando quel legame tra (antica) possessione religiosa e (moderna) malattia nervosa che domina il dibattito a cavallo tra i due secoli e il passaggio dalla visione magico-spirituale a quella scientifica [Figg. 1-3]. La danza di inizio Novecento si pone al confine tra queste due forze¹⁰.

⁹ Maurice Emmanuel, *La Danse Greque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1896.

¹⁰ Alla danza in relazione ai territori della patologia e dell'azione indotta Simona Silvestri ha dedicato un ciclo di pannelli nell'Atlante della fotografia di danza sotto

L'apporto di Collombar al volume sulla danza greca è centrale perché l'apparato iconografico del libro è ricchissimo e in gran parte basato su disegni scontornati e impaginati all'interno del testo tratti dalle figure riprodotte su antichi fregi, sculture e manufatti di vario genere, e dalle fotografie realizzate da Marey. Solo alcune fotografie sono riprodotte fedelmente in tavole che le presentano a tutta pagina, e raffigurano delle sequenze di pose di una ballerina che esegue passi di balletto, e le riproduzioni di alcuni vasi con figure danzanti conservati al Louvre. Come è noto, tali figure hanno costituito la principale fonte di ispirazione per i danzatori di inizio secolo i quali, seppure con approcci stilistici diversi, hanno riconosciuto nella cultura antica la sorgente della modernità e hanno voluto rigenerare il valore simbolico, sociale, cerimoniale e sacro della danza. Emmanuel però usa queste figure con l'intento di ricostruire la danza dell'antica Grecia e di compararla col balletto, individuando punti di frattura e continuità tra due forme di espressione i cui scopi, oltre che le forme, sono diversi. Si mescolano nel metodo di Emmanuel le influenze della antropologia e la nascente cultura del collezionismo e del museo proiettata sulla modernità con un intento insieme conservativo e creativo, e appare evidente il potenziale dei metodi utilizzati dalla scienza per comprendere l'essere umano nello studio delle sue pratiche religiose, espressive e simboliche. Le tecniche moderne, come la cronofotografia, permettono di osservare il movimento della danza e di compararlo coi movimenti eseguiti e raffigurati secoli prima, trasportando gli uni e gli altri in quel tempo asincrono che è il tempo delle immagini.

Emmanuel, cercando le tracce di antichi movimenti dentro le impronte delle loro raffigurazioni, risveglia il processo inverso, quello dell'osservazione delle figure come sorgenti di nuovi movimenti, e il suo libro, oltre che un documento, si fa presagio dei metodi di creazione della danza che di lì a qualche anno avrebbero rivoluzionato la cultura coreutica.

Sans le secours de M. le D^r Marey, membre de l'Institut, et de M. Hansen, Maître de Ballets à l'Opéra, je n'aurais pu tirer parti des images antiques qui

il tema generale della Coscienza. Si vedano quelli sulla Crisi <<https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/coscienza-crisi/>> e sull'Ipnosi <<https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/coscienza-ipnosi/>> (08/08/2022).

servent de base à cet ouvrage. M. Hansen [...] a bien voulu me donner son avis sur chacune des représentations de mouvements empruntées aux monuments figurés. De plus, il a dirigé les expériences de Chronophotographie qui avaient pour objet l'analyse et la synthèse des mouvements de la danse¹¹.

Marey mette a disposizione la sua apparecchiatura, Joseph Hansen dirige le sessioni fotografiche scomponendo i movimenti di base di una ballerina dell'Opéra in una serie di figure che Emmanuel compara con quelle prelevate dai monumenti dell'antica Grecia ricalcati da lui e Collombar a partire dalle riproduzioni fotografiche dei monumenti [Figg. 4-6]. Il mezzo fotografico e il balletto sono coinvolti sul piano della tecnica e messi al servizio di una interpretazione che utilizza le opere d'arte visiva come documenti e tracce della danza del passato, di cui si cerca di ricostruire la dinamica ma che viene osservata anche per il suo valore simbolico e per il suo ruolo nella cultura dell'antichità. Il presupposto di partenza è che le raffigurazioni riportino delle tracce fedeli dell'orchestica. Quest'ultima, lungi dal coincidere soltanto con la coreografia, comprendeva la musica e la poesia, a loro volta pensate da Emmanuel come possibili documenti necessari alla ricostruzione di questa antica arte la cui rinascita caratterizza fortemente la cultura a lui contemporanea.

Ces Images nous apprendront comment les Grecs dansaient *dans l'espace*; – la rythmique nous aidera ensuite à découvrir comment ils dansaient *dans le temps*; – les Textes nous diront pourquoi ils dansaient et quelle valeur morale était attribuée à la danse¹².

Prendendo in esame solo la prima di queste tre fonti, Emmanuel mette a punto un metodo di lettura delle figure che possono essere rappresentative dei codici coreutici, ma anche di quelli figurativi, legati agli stili e alle tecniche di raffigurazione, all'assenza della prospettiva, alla simbolizzazione, e di quelli religiosi, che attribuiscono alle posizioni significati rituali in parte perduti. Ai vasi e ai rilievi vengono chieste, scrive Emmanuel, le prime lezioni di danza. Immagini documenti. Immagini maestre. L'autore analizza diverse tipologie di fonti: vasi di diverse epoche e stili, alto e basso rilievi,

¹¹ *Ivi*, pagina di ringraziamenti non numerata.

¹² *Ivi*, p. 6.

statuine e terre cotte. Nelle figure riconosce gesti che classifica come tradizionali, mimetici, simbolici o puramente orchestici, quando non meramente decorativi e funzionali alla forma del supporto. Di lì, Emmanuel si avventura nell'indagine del movimento in generale, quello quotidiano, quello espressivo, quello funzionale. Ne osserva i principi e ne scorge i riflessi nelle raffigurazioni della danza antica e di quella moderna, fino a improntare una accurata disamina sulle posizioni e sulle tecniche di danza. Trova nella comparazione tra le immagini antiche e moderne dei principi ricorrenti sia sul piano tecnico che simbolico ed espressivo, sperimentando un approccio antropologico che avrà seguito negli studi sulla danza di inizio Novecento in particolare nell'intreccio tra archeologia e storia delle religioni¹³. Emmanuel prosegue ricostruendo gli esercizi, i passi, le regole della coreografia antica e moderna, e ragionando sull'eredità estetica e formale e sull'imitazione dell'orchestica greca. Ma è soprattutto nel capitolo sui danzatori che, al di là delle ricostruzioni filologiche e delle analisi comparative, lo studioso consegna la danza del passato alle sperimentazioni del presente. Il capitolo individua, a parte le danze private, due categorie di danzatori: gli dei che danzano, o gli umani che danzano per gli dei. Trovando nuove forze e dando loro altri nomi, convocando la scienza accanto all'arte e alla religione, la possessione e la preghiera segneranno fortemente la danza dell'inizio del secolo e la sua raffigurazione.

L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, 1906

A fine Ottocento, nel quadro del dialogo tra progresso scientifico e linguaggi espressivi, si assiste al formarsi di una stretta alleanza fra i domini delle scienze neurologiche e quelli dell'arte. Soprattutto

¹³ Ne sono un esempio gli studi di Marcelle Azra Hincks, che sotto l'egida di Salomon Reinach pubblica *The Dance in Ancient Greece*, «Nineteenth Century», March 1906, e sulla rivista da lui diretta *Representations of dancing on early Greek vases*, «Revue Archéologique», t. 14, juillet-décembre 1909. Pochi anni dopo, nel 1913, Jane Harrison pubblica uno studio decisivo in questo senso, ricostruendo le origini rituali del teatro, della danza e dell'arte figurativa: Jane Ellen Harrison, *Ancient art and ritual*, London, Williams and Norgate, 1913.

il tema dell'inconscio, legato alle pratiche ipnotiche e mesmeriche, è affrontato su più fronti e si incontra con la creatività specialmente in relazione ai fenomeni medianici. Questa si connota come un vero e proprio campo di pratiche e riflessioni in cui le istanze di artisti, magnetizzatori e intellettuali sembrano sovrapporsi, alimentate dai movimenti simbolisti, esoterici e spiritualisti. In tale contesto si situa in una posizione centrale lo studio *L'art et l'Hypnose*¹⁴, di Émile Magnin, magnetizzatore ginevrino e professore all'École de magnétisme di Parigi, un volume corredato da un fitto apparato iconografico realizzato dal fotografo Frédéric Boissonnas¹⁵. È un'opera importante in quanto esplicita come i processi ipnotici o magnetici avessero accesso a un potenziale creativo latente, allontanandosi perciò dall'uso che ne veniva fatto in ambiente clinico e in una dimensione puramente patologica¹⁶.

L'oggetto delle riflessioni di Magnin è Magdeleine G., figura misteriosa che ha fatto della medianità un'arte con una propria estetica frutto di un'assenza di controllo sulla volontà, tanto da essere definita come una vera e propria danzatrice sin dalle sue prime apparizioni sulla scena. La donna, come spiega Magnin nell'introduzione, si era recata da lui intorno al 1902 affetta da un'emicrania che egli decide di curare portandola in uno stato di sonno indotto attraverso delle sollecitazioni sonore. All'ascolto del suono, dai primi semplici riflessi motori meccanici, a ogni variazione di intensità, colore, tempo e ritmo della musica Magdeleine manifestava una qualità espressiva raffinata. È una scoperta che Magnin decide di celebrare uscendo dal proprio studio e

¹⁴ Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Genève-Paris, Atar-Alcan, [1906].

¹⁵ Il fotografo, celebre soprattutto per la sua produzione di immagini archeologiche e impegnato in una vasta documentazione del metodo ritmico messo a punto da Emile Jaques-Dalcroze, era il cognato di Émile Magnin. I loro figli figurano, piccolissimi, in alcune fotografie che riprendono esercizi di ritmica e scene di danza in natura. Sulla produzione di Boissonnas relativa alla raffigurazione del ritmo e alla illustrazione di manuali di Jaques-Dalcroze si rimanda al contributo di Simona Silvestri raccolto nel presente Dossier.

¹⁶ Basti menzionare la nota spettacolarizzazione delle crisi delle pazienti di Charcot che il neurologo portava avanti attraverso l'uso intensivo della fotografia. Le citate pubblicazioni che compongono l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* rappresentano il grande precedente ai volumi sui fenomeni ipnotici a cavallo tra Ottocento e Novecento.

organizzando tournée europee dove la *Traumtänzerin*¹⁷ addormentata realizza, come dice il sottotitolo de *L'art et l'Hypnose*, l'interpretazione plastica d'opere letterarie e musicali, lasciando il pubblico attonito¹⁸.

Per il suo libro, Magnin trae ispirazione dal volume del parapsicologo francese Albert de Rochas, *Les sentiments, la musique et les gestes*¹⁹ scritto nel 1900 di cui quasi ricalca la struttura. Anche in questo caso il soggetto è una medium, Lina de Ferkel, centro dell'analisi che De Rochas porta avanti sul sentimento e sulla sua corrispondenza mimica e gestuale all'interno della dimensione istintiva dell'ipnosi per mezzo di suggestioni verbali e sonore. Da questo volume Magnin riprende la questione della suggestione, motore delle danze sia di Lina che di Magdeleine e punto focale delle loro performance, dedicando un capitolo al confronto fra le due medium. Vi afferma che in entrambi i casi la suggestione agisce attraverso il magnetizzatore come un pensiero-guida in un corpo che, in uno stato superficiale di ipnosi, è privo di inibizioni, inerte ma reattivo. Secondo De Rochas, sotto l'influenza di processi ipnotici, tutto ciò che costituisce la personalità della donna è momentaneamente annichilito come fosse un automa²⁰. Al contrario, Magnin rifiuta il paragone notando in Magdeleine qualcosa di più sottile a cui egli stesso non trova una spiegazione se non in termini di «manifestazione espressiva»²¹, come afferma anche lo psicologo Théodore Flournoy nella premessa al volume: nello stato di alterazione il corpo è capace di ricevere e di trasmettere con prontezza, precisione e raffinatezza, divenendo uno strumento vivo, non privo di una propria anima²².

¹⁷ Questo soprannome, fra i molti con cui viene designata Magdeleine, è tratto dal volume dello psicanalista che patrocinava gli spettacoli, Albert von Schrenck-Notzing, *Die Traumtänzerin Magdeleine G. Eine Psychologische Studie Über Hypnose und Dramatische Kunst*, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1904.

¹⁸ Alle molte voci si aggiunge quella di Georg Fuchs che si riferisce a Magdeleine G. come a un miracolo artistico facendone il soggetto di *Der Tanz*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1906. A lei Fuchs aveva inoltre dedicato l'articolo *Die Kunst der Magdeleine*, «Münchener neueste Nachrichten», n. 89, 23 Februar 1904.

¹⁹ Albert de Rochas, *Les Sentiments, la Musique et le Geste*, Grenoble, Librairie Dauphinoise, 1900.

²⁰ *Ivi*, p. 112.

²¹ Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose*, cit., p. XV.

²² Sulla concezione delle medium in bilico fra automa e marionetta cfr. Jonathan W. Marshall, *Kleist's "Übermarionette" and Schrenck-Notzing's "Traumtänzerin": Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism*, in Heinrich

Il legame fra i due volumi non è solo nelle tematiche, ma nell'importanza che assume la dimensione visiva, che in De Rochas viene affidata alla fotografia di Paul Nadar e all'opera del pittore Alfons Mucha il quale fa della medium il soggetto di un trittico, raffigurandola come musa della poesia, della musica e della danza. Ne *L'Art et l'Hypnose* la sfera artistica assume un'importanza ancora maggiore, e le teorie dell'autore, così come l'efficacia delle performance di Magdeleine G., vengono affidate al valore dell'immagine cercando nel lettore la stessa reazione di uno spettatore a teatro. Le fotografie sono realizzate sia al chiuso che all'aperto, nel primo caso nello studio di Boissonnas, nel secondo nella tenuta in campagna del fotografo, e vengono collocate nel volume inframmezzando il testo oppure come sezioni indipendenti, seguendo configurazioni differenti in base alla loro funzione nella scrittura. Nel complesso l'apparato iconografico si presenta come un vasto repertorio di posizioni: Magdeleine è sempre colta in una prospettiva frontale e il suo corpo è l'unico elemento della scena [Figg. 7-10].

Sotto alla maggior parte delle fotografie presenti nel volume sono riportati gli impulsi dei movimenti: parole o espressioni della sfera dei sentimenti («rabbia», «orgoglio», «paura», «follia», «gioia»); versi di poeti come Verlaine, Hugo e de La Fontaine; interi componimenti e partiture musicali (raggruppati nell'appendice finale). Queste fotografie, in particolare quelle con i riferimenti musicali, sollevano la problematica del tempo in relazione all'impulso e al movimento nell'immagine. La serie della Marcia Funebre di Chopin, che ritroviamo in *Magdeleine: Gestures while in the Hypnotic State*²³, un piccolo opuscolo non datato, ne offre l'esempio più evidente: alle battute musicali viene associata un'unica posizione che condensa la durata del fraseggio. Boissonnas in questo caso, per restituire la complessità di un'opera musicale, decide di elaborare il repertorio di pose in sequenze lineari, al fine di comporre una partitura fisica. La sequenza si configura non solo come una successione di elementi, ma anche nella sua simultaneità percettiva: nell'opera così composta, il corpo trova nella sequenza una traduzione visiva del proprio ritmo e allude con evidenza a uno scorrere del tempo, insito nei fraseggi musicali.

von Kleist and Modernity, edited by Bernd Fischer e Tim Mehigan, New York, Camden House, 2011, pp. 257-278.

²³ Émile Magnin, *Magdeleine: Gestures while in the Hypnotic State. The photographs by Fred. Boissonnas*, Genève s.e., s.d.

In alcune sessioni fotografiche è ipotizzabile che la musica non ci fosse affatto, dal momento che le rappresentazioni sembrano realizzate intenzionalmente per la macchina fotografica e quindi innescate dalla presenza del fotografo. Nelle fotografie in interno il corpo di Magdeleine G. si staglia su un fondale neutro: i chiaroscuri morbidi modellano i movimenti in un tutt'uno materico con i drappeggi della tunica di cui è cinta; sul basamento, oggetto che ritorna spesso negli spogli allestimenti di questa serie, Magdeleine improvvisa le sue danze e il suo corpo sembra svelare una natura statuaria che cela una «carne palpitante»²⁴.

Il riferimento all'antico partecipa alla definizione e alla trasmissione dell'immagine di Magdeleine e all'immaginario che essa nutre e che Magnin ha voluto costruire sin dalle prime pagine del suo volume, esplicitando un rapporto diretto fra i suoi processi ipnotici e le danze delle baccanti nell'antica Grecia²⁵, in cui la musica apriva l'accesso a uno stato di trance e totale disinibizione. Come sostiene Céline Eidenbenz²⁶, associando l'ipnosi all'antichità Magnin intende distaccarsi dal discorso scientifico dell'epoca, che vedeva il magnetismo nascere con Mesmer, legando le proprie teorie a un'origine più antica. È una strategia ben calcolata, iniziata da prima della stesura del volume, in una sessione fotografica all'aperto che risale all'agosto del 1903, quando Boissonnas era appena tornato dal primo viaggio in Grecia, un'esperienza fondante del suo percorso. Frutto di questo viaggio è una grande esposizione a Ginevra nella primavera del 1904²⁷ con gli scatti delle rovine del Partenone e di numerosi siti archeologici nei quali Boissonnas include 500 scatti sulle improvvisazioni di Magdeleine, una scelta interessante in quanto tale accostamento mette in relazione anche due diverse dimensioni del tempo. Parallelamente, calare Magdeleine nell'immaginario anticheggiante è una strategia che permette di legarla alla cultura performativa del suo tempo.

²⁴ Maurice Guillemot, *La mime endormie*, «Le Siècle», 20 Décembre 1903.

²⁵ Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose*, cit., pp. 1-2.

²⁶ Céline Eidenbenz, *L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas*, «Études Photographiques», n. 28, Novembre 2011.

²⁷ *La Grèce, sites célèbres et coin perdus*, esposta dal 15 aprile al 15 maggio del 1904 alla Maison Balland et C^{ie}, in Rue du Stand.

Le inquadrature di Boissonnas sono caratterizzate dalla semplicità compositiva. Con lo stesso scopo del fondale neutro, anche negli scatti all'aperto Magdeleine viene posta su un basamento, affinché avendo alle spalle un orizzonte omogeneo e sfocato i suoi gesti risultino leggibili. La forte luce naturale che investe il corpo della danzatrice e il suolo, contribuisce a calare la rappresentazione in una dimensione irrealistica e Magdeleine, accompagnata da brani tratti dal repertorio di Wagner e di Verdi, sembra mossa da una forza esterna più che da un proprio istinto. Lo sguardo e la tensione del viso contribuiscono a creare questa sensazione: è soprattutto quando gli occhi sono chiusi, come a percepire la dimensione interiore, che lo spettatore o il lettore vengono condotti verso di essa. Dal rigore delle linee compositive fuggono i capelli e le pieghe della tunica, che esercitano sul movimento complessivo un'energia liberatoria.

Le sessioni fotografiche sono per Magnin uno strumento di indagine di cui si serve per analizzare la qualità degli impulsi esercitati su Magdeleine e come essi varino nella ripetizione:

Il importe que la suggestion soit neuve; en la répétant même à de grands intervalles, elle perd en exactitude et en intensité. La première incarnation de l'idée ou du sentiment suggéré est toujours de beaucoup la meilleure. Dans les séances photographiques, nous avons pu constater qu'en répétant deux ou trois fois de suite la même suggestion, nous obtenions le même geste, la même attitude, mais sans énergie; quant à l'expression, à la deuxième pose, elle était déjà pour ainsi dire figée, sans vie, en comparaison de la première²⁸.

Queste annotazioni assumono il carattere di un resoconto di momenti della pratica medianica che si configura come pratica performativa²⁹. Attraverso le parole di Magnin è evidente come non sia propriamente il caso scientifico a interessare ma Magdeleine come interprete. Non a caso il volume si conclude con due appendici: una raccolta di articoli e recensioni degli spettacoli della danzatrice e i programmi di sala che vanno da gennaio a giugno 1904. Se gli esponenti del mondo scientifico osservandola si soffermano sul caso clinico, i critici di teatro e di danza non si domandano se lei e Magnin siano dei mistificatori,

²⁸ Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose*, cit., p. 106.

²⁹ Céline Frigau Manning, *Musica e Ipnosi nella Parigi fin-de-siècle*, «Medicina nei secoli. Arte e Scienza», n. 31, 2019, p. 100.

perché qualora Magdeleine agisse consapevolmente l'efficacia scenica raggiunta sarebbe ancora più sbalorditiva³⁰. Sullo stesso confine, ciò che emerge dal volume è il desiderio di riuscire a definire quali energie entrino in campo nel ritmo delle sue danze, energie che rimandano a un'ebbrezza dionisiaca regolata da leggi in profonda adesione con la natura e che permettono a Magdeleine di trascendere il quotidiano con un ritmo «extraquotidiano»³¹, come scrive Magnin, qui innescato dall'ipnosi, e ricostruito nel libro con l'ausilio della fotografia.

Insieme al tempo, la fotografia a cavallo tra i due secoli vuole cogliere i fenomeni a esso correlati sia sul versante della scienza che su quello dell'arte. Da un lato il movimento della vita e i suoi impulsi nascosti, dall'altro la musica, la poesia, la scrittura, che il corpo danzante rende visibili.

³⁰ Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-23.

³¹ Émile Magnin, *Magdeleine G: Gestures while in the Hypnotic State*, cit., pp. 2-3.



Fig. 1

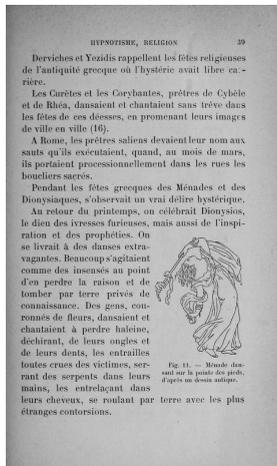


Fig. 2

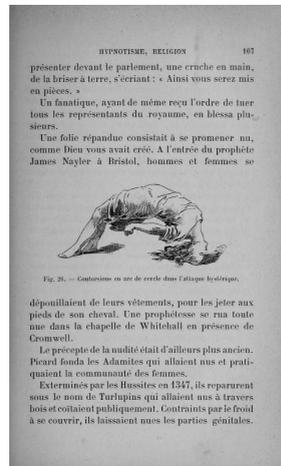


Fig. 3

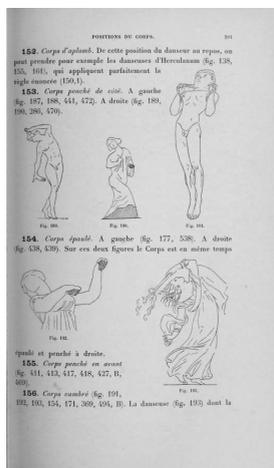


Fig. 4

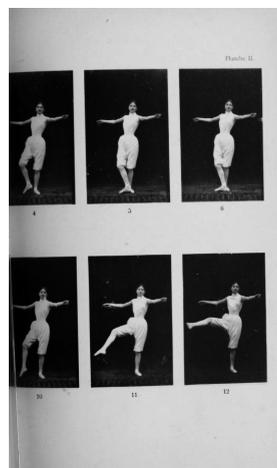


Fig. 5

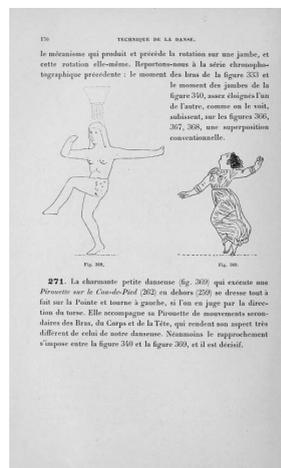


Fig. 6

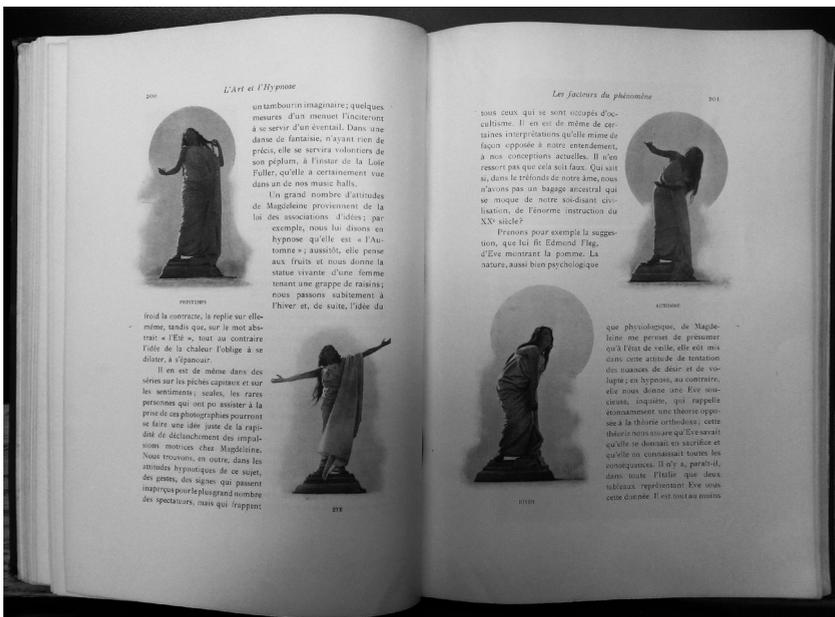
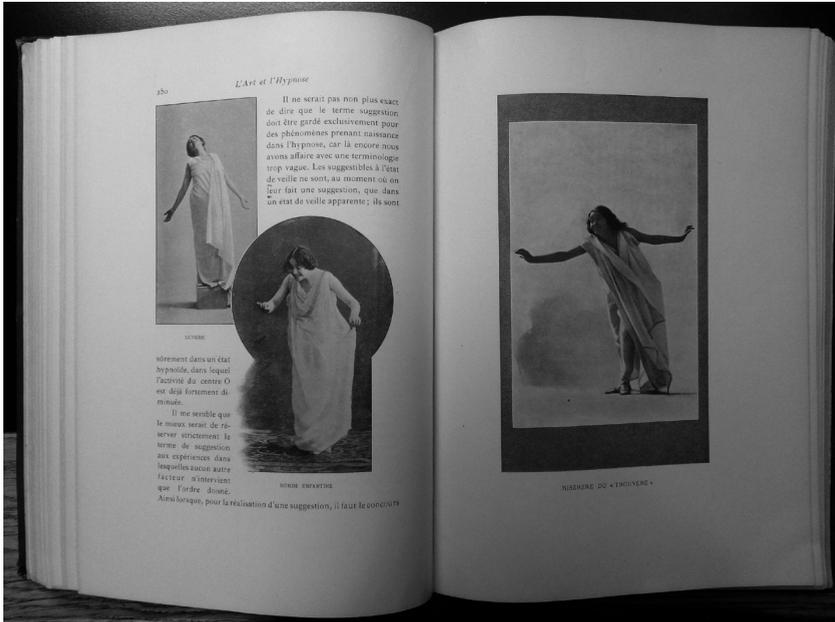


Fig. 7-8

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (MARENZI E SILVESTRI)

Figg. 1-3 – Tre pagine da Félix Regnault, *Hypnotisme, religion*, Paris, Schleicher Frères, 1897. Illustrazioni di A. Collombar da fotografie scattate alla Salpêtrière (Figg. 1 e 3) e dall'antico disegno di una menade (Fig. 2).

Figg. 4-6 – Tre pagine da Maurice Emmanuel, *La Danse Grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1896. Illustrazioni di A. Collombar e dell'autore a partire da riproduzioni di disegni e opere antiche, e fotografie realizzate con l'ausilio dell'apparecchiatura messa a punto da Étienne-Jules Marey e con l'ausilio del maestro di ballo dell'Opéra Joseph Hansen.

Figg. 7-8 – Selezione di pagine da Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Genève-Paris, Atar-Alcan, [1906]. Fotografo: Frédéric Boissonnas. Soggetto: Magdeleine G.